



Virtuelles Zentrum für kultursemiotische Forschung

Student Research Papers | No. 16/2025

Herausgegeben von Martin Nies

Cosima Bäumler

Selbst- und Fremdbilder im postsowjetischen russischen Film

Geschichtskonstruktion im Werk von Alexei Balabanow



Selbst- und Fremdbilder im postsowjetischen russischen Film

Geschichtskonstruktion im Werk von Alexei Balabanow

Cosima Bäuml

vzkf www.kultursemiotik.com

**Virtuelles Zentrum für kultursemiotische Forschung
Student Research Papers | No. 16/2025**

Herausgegeben von Martin Nies

Inhalt

1. Einführung in Thematik und Methodik

- 1.1 Thematische Einordnung
- 1.2 Das methodische Fundament

2. Die (vor)sowjetische Vergangenheit

- 2.1 Die kommunistische Revolution in MORPHINE (2008)
 - 2.1.1 Die topographische Opposition:
Rückwärtsgewandtes Land gegen revolutionäre Stadt
 - 2.1.2 Realität und Rausch:
Die Grenzüberschreitungen des Protagonisten
 - 2.1.3 Defizitäre Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft
- 2.2 Die UdSSR als Unrechtsstaat in CARGO 200 (2007)
 - 2.2.1 Gesellschaftlicher Wandel: Alter und Jugend im Konflikt
 - Die ältere Generation: Ideologie ohne Wirkung
 - Die jüngere Generation: Geld ohne Werte
 - 2.2.2 Korruption in der UdSSR
 - 2.3 Die Genese der UdSSR: Keine Aussicht auf Besserung

3. Die postsowjetische Gesellschaft in BROTHER 1 und 2

- 3.1 Der heimatlose Held: BROTHER 1 (1997)
 - 3.1.1 Zwischen korrumpierter Tradition und defizitärer Moderne
 - 3.1.2 Scheiternde Integration – Danilas Raumbewegung
 - 3.1.3 Musik und Ideologie
 - 3.1.4 Die räumliche Relevanz der Stadt Sankt Petersburg
- 3.2 Die nationalistische Steigerung: BROTHER 2 (2000)
 - 3.2.1 Russische Heimat und amerikanische Fremde
 - Die Semantik Russlands
 - Die Semantik Amerikas
 - Grenzüberschreitungen
 - 3.2.2 Heimat als zentrale Kategorie in BROTHER 2
 - 3.2.3 Umgang mit der Ukraine
 - 3.2.4 BROTHER 2 als nationalistische Heldenverehrung

4. Zur Bedeutung des Krieges auf gesellschaftlicher und persönlicher Ebene

4.1 Der Tschetschenienkrieg und das Verhältnis von Ost und West in WAR (2002)

4.1.1 Ost und West – Krieg und Frieden

4.1.2 Die Problematik des Ost-West-Verhältnisses

4.1.3 Russland als Zwischenraum

4.2 Krieg als Bedingung der Mannwerdung

5. Textübergreifende Systematisierung der Ergebnisse

5.1 Das Verhältnis von Individuum und Gesellschaft

5.2 Die Vergangenheitskonzeption

5.3 Ost versus West

5.4 Die Relevanz der Medien

6. Abschließende Zusammenfassung der Analyseergebnisse und Ausblick

Literatur- und Medienverzeichnis

Titelübersicht Schriften zur Kultur- und Mediensemiotik

Student Research Papers

Impressum

1. Einführung in Thematik und Methodik

1.1 Thematische Einordnung

Die Auflösung der Sowjetunion 1991 veränderte die geopolitische Landschaft des auslaufenden 20. Jahrhunderts grundlegend, indem sich der Eiserne Vorhang hob und eine Überwindung der ideologischen Dichotomie von Ost und West in den Bereich des Möglichen rückte. Im Westen wurde dies teilweise als endgültiger Sieg des Kapitalismus und Liberalismus über den Kommunismus und Autoritarismus wahrgenommen¹, wobei sich auch kritische Stimmen unter die Euphorie mischten und vor einer Vertiefung des Konflikts warnten.² In Russland hingegen ging zeitgleich nicht nur die politische und wirtschaftliche Stabilität verloren, auch die sozialen Umstände verschlechterten sich stetig.³ Über 30 Jahre nach dem Zerfall der UdSSR scheint eine friedliche Koexistenz oder gar Assimilation des Ostens an den Westen zumindest in Bezug auf Russland (vorerst) gescheitert zu sein.⁴ Es stellt sich deshalb die Frage nach der Ursache dieser fortlaufenden Grenzziehung sowie der Differenz von Werten und Normen. Bei der Bearbeitung einer solchen Fragestellung dürfen nicht nur westliche Ideale berücksichtigt werden, es müssen auch die Grundsätze des Ostens (insbesondere Russlands) untersucht werden, um daraus resultierende Konflikte in ihren Ursprüngen besser verstehen zu können.

Die Rekonstruktion des kulturellen Wissens einer Gesellschaft wird durch die Analyse ihrer medialen Erzeugnisse ermöglicht⁵, weshalb die folgende Arbeit fünf Filme des russischen Regisseurs Alexei Balabanow beleuchtet und im Hinblick auf die ideologische Tiefenstruktur untersucht. Das grundlegende Ziel ist dabei die Aufdeckung der vermittelten Wertvorstellungen sowie der konstruierten Selbst- und Fremdbilder. Im Konkreten werden folgende Forschungsfragen bearbeitet: Wie wird die russische Vergangenheit in ausgewählten Filmen Alexei Balabanows präsentiert, welche ideologischen Bezugspunkte werden geschaffen und welche Leitlinien des Verhältnisses zum Westen konstatiert?

Alexei Balabanow wurde 1959 in Ekaterinburg geboren und diente ab 1981 zunächst als studierter Übersetzer beim Militär (in Afrika und im Nahen Osten), bevor er sich von 1983 bis 1987 als Regieassistent betätigte und schließlich von 1987 bis 1990 in Moskau Kurse für Drehbuchautoren und Regisseure besuchte. Daraufhin begann er in Sankt Petersburg mit den Filmen *Happy Days* und *The Castle* seine Karriere als Filmschaffender.⁶ Im Jahr 2013 verstarb Balabanow im Alter von 54 Jahren. Obwohl am Anfang seines Schaffens literarische Adaptionen stehen (*Happy Days* und *The Castle*), erlangte er seinen Durchbruch erst durch den Film *Brother 1*, der auf dem wichtigsten Filmfestival Russlands ausgezeichnet wurde

¹ Vgl. Fukuyama 1989.

² Vgl. Huntington 1993.

³ Vgl. Todd, S.212; Ferdowsi 1995, S.14.

⁴ Als gewaltsame Verdeutlichung des Konflikts kann aktuell (Stand Februar 2025) der russische Angriffskrieg auf die Ukraine seit 2022 gelten.

⁵ Vgl. Titzmann 1989, S. 47.

⁶ Vgl. Condee 2009, S.219f.

und auch Lob in Cannes erhielt.⁷ Insgesamt wurden mehrere seiner Filme mit hohen Auszeichnungen versehen.⁸ Trotz dieser Ehrungen kam es immer wieder auch zu Kritik am Regisseur aufgrund der nationalistischen und xenophoben Stoßrichtung seiner Filme⁹. Zugespitzt ausgedrückt bewegt sich die Rezeption der Filme also im Spannungsfeld zwischen Lobpreisung (als neue russische Filmkunst) und Verdammung (als problematische Propaganda), was die Notwendigkeit einer Analyse dieser umstrittenen Filme unterstreicht.

Um die gesellschaftliche Relevanz Balabanows und seiner Filme einschätzen und damit auch den Erkenntniswert bezüglich des kulturellen Wissens in Russland festmachen zu können, muss zunächst eine kurze Beschreibung der postsowjetischen, russischen Filmindustrie erfolgen: In den 1990er Jahren sank die Zahl der in Russland jährlich produzierten Spielfilme von 300 (1990) auf ungefähr 40 (1997 bis 2000).¹⁰ In dieser von Hollywood beherrschten Filmlandschaft stach Aleksei Balabanow (neben Nikita Mikhalkov) aufgrund seines ungewöhnlichen kommerziellen Erfolgs heraus.¹¹ Seine Filme stellen also eine Ausnahmeerscheinung dar, indem sie einen großen Teil der wenigen erfolgreichen russischen Produktionen ausmachen. Hinzu kommt, dass Balabanows Werke dem Genre des Gangsterfilms in Russland Vorschub leisteten und zahlreiche ähnliche Produktionen in den Folgejahren inspirierten¹², er selbst somit auch die Filmlandschaft insgesamt beeinflusste.¹³ Sein Zielpublikum ist zudem die junge Generation, was auch daran erkennbar wird, dass er das Internet für Marketingzwecke einsetzt.¹⁴ Aufgrund dieser Popularität kann davon ausgegangen werden, dass die Filme in Ästhetik, Inhalt und Ideologie einen gewissen Konsens der postsowjetischen russischen Gesellschaft abbilden, der wiederum Rückschlüsse auf das Denksystem¹⁵ dieser Zeit und Gesellschaft zulässt.

Da eine Analyse sämtlicher Filme Balabanows den Rahmen der Untersuchung sprengen würde und einer intensiven Beschäftigung mit Einzeltexten abträglich wäre, beschränkt sich die Arbeit auf fünf beispielhafte Texte. Bei diesen handelt es sich um: *Brother 1* (1997) [Брат], *Brother 2* (2000) [Брат 2], *War* (2002) [Война], *Cargo 200* (2007) [Груз 200] und *Morphine* (2008) [Морфий]. Die Auswahl der Filme erfolgte zum einen nach dem Kriterium der Relevanz, also des (Publikums-)Erfolgs, der vor allem für *Brother 1* und *2* ausschlaggebend war, andererseits wurde die Selektion auch anhand von inhaltlichen Bedingungen getroffen, da im

⁷ Vgl. Hashamova 2007, S.297; Beumers beschreibt den Werdegang Balabanows als Übergang vom Auteur-Film hin zum Massenkino (vgl. Beumers 2003, S.444). Im Zuge dieser Arbeit werden die frühen Filme ausgespart und stattdessen eine Fokussierung auf die Produktionen mit breiter Publikumswirkung vorgenommen.

⁸ Vgl. Condee 2009, S.221.

⁹ Vgl. Strukov 2016, S. 77.

¹⁰ Vgl. Larsen 2003, S.491.

¹¹ Vgl. Ebd., S.492.

¹² Vgl. White 2016, S. 82.

¹³ Dieser Ansicht ist auch Strukov (ebd. 2016, S. 77).

¹⁴ Vgl. Beumers 2003, S.453.

¹⁵ Der Begriff des Denksystems umfasst die in einer Gesellschaft für wahr und gültig gehaltenen Vorstellungen (vgl. Krahl 2024, S. 79).

Zuge der Arbeit gerade diejenigen Filme herangezogen werden, die sich intensiv/explicit mit der russischen Vergangenheit und Gegenwart beschäftigen.

Im direkten Anschluss an diese thematische Einführung erfolgt die Beschreibung der methodischen Basis, vornehmlich des strukturalistischen Ansatzes nach Jurij M. Lotman. Der weitere Aufbau der Arbeit orientiert sich an der zeitlichen Situierung der jeweiligen filmischen Diegese (also keine Chronologie im Sinne der Textproduktion) und gliedert sich in drei semantische Teilbereiche, die jeweils anhand einer Fokussierung auf ein oder zwei Texte erschlossen werden:

Der erste Abschnitt beschäftigt sich mit der Darstellung der UdSSR, wofür die Filme *Morphine* und *Cargo 200* herangezogen werden. Durch Ersteren können die Semantiken der kommunistischen Revolution (1917) erschlossen werden, Letzterer bietet Einblick in die Aufarbeitung der Spätphase des Regimes (1984). Hierdurch kann untersucht werden, wie die Texte zentrale Ereignisse und Systeme der russischen Geschichte retrospektiv aufgreifen und bewerten. Im Zuge des zweiten analytischen Segments, das die Struktur und Ideologie der Filme *Brother 1* und *2* beleuchtet, geht es anschließend insbesondere um das Konzept von Heimat innerhalb der Texte (1996 und 2000). Welche Semantik wird dem Eigenen zugewiesen, welche Eigenschaften erhält das Fremde und kann eine Dynamik im Verhältnis dieser Größen festgestellt werden. Im dritten Teilbereich erfolgt eine Fokussierung auf die Semantik des Krieges. Der Film *War* dient dabei nicht nur als Spiegel der Rezeption des Zweiten Tschetschenienkrieges, sondern anhand des Textes kann ebenfalls die Relevanz des Krieges für die Gesamtgesellschaft herausgearbeitet werden. Im Zentrum steht die Frage, welche Bedeutung und Aufgabe dem Krieg laut der Filme zugestanden wird. Im anschließenden Kapitel werden die Ergebnisse der vorangegangenen Analysen miteinander in Verbindung gesetzt, sodass sich textübergreifende Ideologeme bezüglich Gesellschaft, historischer Entwicklung und Abgrenzung zum Fremden feststellen lassen, wodurch abschließend Schlüsse auf das russische Selbstbild sowie die russische Perspektive auf den Westen ermöglicht werden.

1.2 Das methodische Fundament

Der Untersuchung liegt ein semiotischer Ansatz nach Jurij M. Lotman zugrunde. Die folgenden Ausführungen beziehen sich auf die Darstellung dieser Methodik in *Einführung in die Literaturwissenschaft*.¹⁶

Bei der Analyse jedes Textes können zwei Ebenen unterschieden werden: Die Oberflächen- und die Tiefenstruktur. Erstere wird als *Discours* bezeichnet und umfasst die Abfolge der Zeichen in ihrer konkreten sprachlichen Verfasstheit. Letztere wird als *Histoire* betitelt und umgreift das abstrakte Bedeutungsgeflecht des Textes. Diese Ebenen bedingen sich wechselseitig, sodass eine gemeinsame Untersuchung das Erschließen grundsätzlicher Textbotschaften ermöglicht.

Weiterhin werden Texte als sekundäre, semiotische, modellbildende Systeme betrachtet. Jeder Text entwirft laut Lotman einen eigenen Entwurf einer Welt, der

¹⁶ Vgl. Krahl 2015.

an die Realität angelehnt sein kann, diese jedoch niemals originalgetreu abbildet. Innerhalb dieses Weltentwurfs können mindestens zwei semantische Räume ausgemacht werden, die sich in Opposition zueinander befinden, es handelt sich dabei um das semantische Feld. Semantisch bedeutet hierbei, dass der Begriff nicht topographisch aufzufassen ist, sondern der abstrakte Raum sich durch bestimmte Merkmale definiert, wobei der Gegenraum durch oppositionelle Merkmale gekennzeichnet ist. Aufgrund ihrer Semantiken sind Figuren – bei diesen handelt es sich nicht um psychologische Charaktere, sondern um Merkmalsbündel – an einen der Räume gebunden. Von großer Relevanz ist die Grenze zwischen den semantischen Räumen, denn diese gilt als prinzipiell unüberschreitbar. Eine Handlung kann folgendermaßen modelliert werden: Sobald sich eine Figur über eine Grenze bewegt, gerät die dargestellte Welt in Unordnung, ein sujethafter Zustand tritt ein. Dieses Überschreiten der Grenze wird als Ereignis bezeichnet. Im Zuge der daraus resultierenden Narration wird dieser ereignishaft wieder in einen sujetlosen Zustand überführt. Die Analyse des semantischen Felds sowie des Zustandekommens bzw. der Tilgung einer Ordnungsstörung ermöglicht Rückschlüsse auf die tieferliegenden Normvorstellungen innerhalb des Textes. Durch diese strukturalistische Herangehensweise ist es also möglich, die Tiefenstruktur eines Textes zu beschreiben und aufzudecken, wodurch sich wiederum die Werte und Normen der Textwelt erschließen lassen.

Um eine angemessene Beschreibung der filmischen Mittel zu gewährleisten, wird auf den Band *Filmsemiotik – Eine Einführung in die Analyse audiovisueller Formate* zurückgegriffen.¹⁷

¹⁷ Vgl. Gräf et al. 2017.

2. Die (vor)sowjetische Vergangenheit

2.1 Die kommunistische Revolution in *Morphine* (2008)

Um ein besseres Verständnis der nachfolgenden Analyse zu ermöglichen, wird an dieser Stelle die Handlung des Films kursorisch rekapituliert.

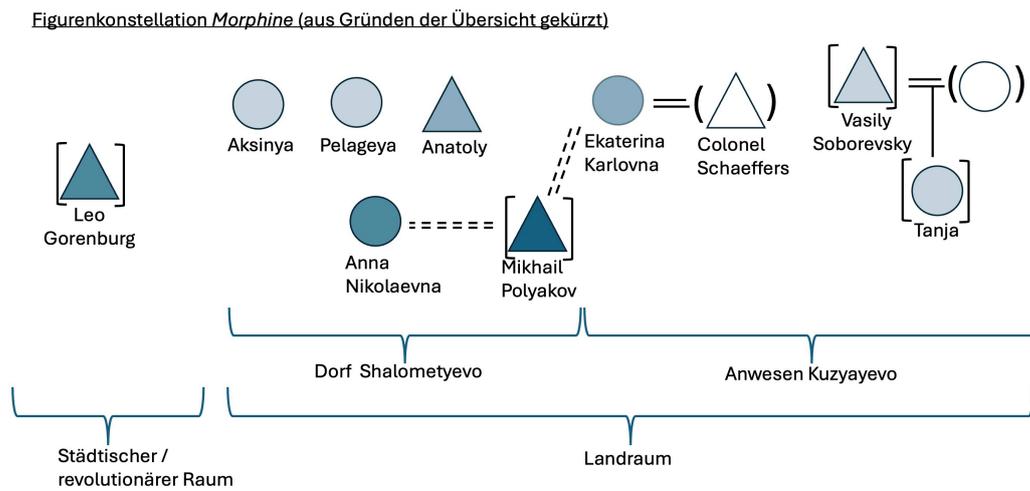


Abb. 1: Figurenkonstellation *Morphine* (2008)

In *Morphine* werden das Jahr 1917 und damit indirekt die Geschehnisse und Folgen der Revolution aus der Perspektive eines russischen Landarztes beleuchtet. Die Handlung setzt im Spätherbst 1917 mit der Ankunft des Protagonisten, Mikhail Polyakov, in dem bäuerlichen Dorf Shalometyevo ein.

In einzelnen, durch Texteinblendungen voneinander getrennten Segmenten wird seine Tätigkeit als Arzt beleuchtet, wobei der Text auch chirurgische Eingriffe wie eine Amputation oder eine Tracheotomie graphisch vorführt. Er beginnt außerdem eine Liebesbeziehung mit einer der Krankenschwestern, Anna Nikolaevna, sowie eine (rein sexuelle) Affäre mit der wohlhabenden Witwe Ekaterina. Der Protagonist entwickelt allerdings eine Morphin-Abhängigkeit, die seine medizinische Tätigkeit zunehmend hemmt. Sie verschärft sich aufgrund der kriegsbedingten Knappheit des Schmerzmittels, bis er sich schließlich in einer kleinen Stadt in eine Entzugsanstalt begeben muss. Dort kommt es zum Konflikt mit den Bolschewisten, die von Sankt Petersburg aus auch den Rest des Landes in Besitz nehmen (und dadurch die Städte und Dörfer in Aufruhr versetzen), sodass er aus der Anstalt flieht, eine letzte Dosis Morphin beschafft und sich schließlich lachend während einer Filmvorführung in einem Kino erschießt.¹⁸

¹⁸ Vgl. Balabanow 2008, *Morphine* (im Folgenden abgekürzt durch MO).

Die Geschichte des Films basiert auf den autobiographischen Geschichten sowie dem Roman *Morphine* (1926) des russischen Schriftstellers Mikhail Bulgakov (1891-1940), wobei hier kein Vergleich mit der literarischen Vorlage angestrebt wird.

2.1.1 Die topographische Opposition: Rückwärtsgewandtes Land gegen revolutionäre Stadt

Der Text eröffnet eine örtliche Opposition zwischen dem Land- und dem Stadt- raum, die sich auch durch unterschiedliche Semantiken äußert. Das ländliche Dorf wird dabei vornehmlich durch Rückständigkeit charakterisiert. Bereits bei der ersten Inspektion der verfügbaren Medikamente fällt auf, dass zwar chemische Mittel wie Anyprin, Insipin und Morphin vorhanden sind, Blutegel allerdings noch immer zum Repertoire der hiesigen Behandlungsmethoden zählen (vgl. MO, 00:07:21). Weiterhin klärt der ansässige Sanitäter, der als Gehilfe Mikhails fungiert, den Neuan- kömmling darüber auf, dass viele Frauen bei der Geburt noch zu ‚alten Frauen‘ gehen, deren ‚Behandlung‘ häufig zu Notfällen führt (vgl. MO, 00:08:06). Im wei- teren Verlauf der Handlung expliziert der Text diese Feststellung, als eine Frau zu Mikhail kommt, deren Baby falsch liegt, weshalb die Geburt kompliziert verläuft. Der Arzt muss feststellen, dass eine solche alte Frau Zucker auf die Geschlechts- teile der Gebärenden streute, um das Kind herauszulocken (vgl. MO, 00:23:37). Es handelt sich also auch um Aberglauben, der zu einer fortschrittlichen medizini- schen Behandlung in Opposition steht. Dass die Rückwärtsgewandtheit ebenfalls mit dem Tod korreliert ist, zeigt die Episode, in der eine Amputation vorgenom- men wird: Die Tochter eines reichen Bauern zerquetschte ihr Bein bei der Arbeit mit einer Maschine und während der Protagonist eine Amputation durchführen möchte, um so möglicherweise ihr Leben zu retten, argumentiert sein Gehilfe Ana- toly dafür, sie gar nicht erst zu behandeln, um zu verhindern, dass sie auf dem Operationstisch stirbt, wodurch Mikhail den Zorn der Bevölkerung auf sich ziehen würde (vgl. MO, 00:31:15; 00:33:08). Auch die lebensnotwenige Operation eines kleinen Mädchens findet beinahe nicht statt, weil die Großmutter ihr Einverständ- nis verweigert (vgl. MO, 01:11:52).¹⁹ Aufgrund der mangelnden Aufklärung fehlt den Dorfbewohner*innen also das Verständnis für die chirurgische Lage und bei einem Versagen der Ärzte, müssen diese sich dem Vorwurf ausgesetzt sehen, ihre Patient*innen mutwillig ermordet zu haben. Geistig befindet sich die russische Landbevölkerung im Jahr 1917 laut der Textordnung also noch in einer mittelal- terlichen, voraufgeklärten Verfassung, was die moderne Behandlung nicht nur hemmt, sondern sogar vollkommen unterbinden kann.

Diese Rückständigkeit führt jedoch nicht nur zu Verletzten und Toten in der Ge- genwart, sondern schließt auch eine potenzielle Verbesserung der Zustände aus. Weil das medizinische Personal stets einen durch Aberglauben evozierten Aufruhr

¹⁹ Der Protagonist kann sich zwar durchsetzen und so das Leben des Mädchens retten, aber die Grundhaltung der Menschen im Landraum bleibt dennoch unverändert. Eine genauere Betrachtung der Möglichkeiten und Grenzen eines positiven Wandels findet in 2.1.3 statt.

der Dorfbewohner*innen befürchten muss, können sie die Leichname nicht untersuchen und deshalb die Todesursachen nicht herausfinden (vgl. MO, 00:13:50). Der Landraum ist also nicht nur durch den Zustand der Vergangenheit geprägt, sondern verhindert dadurch bedingt gleichzeitig ein Fortschreiten in die Zukunft, wodurch sich auch die Semantik des Stillstands ergibt.

Weiterhin zeichnet sich der Raum des Landes durch Mangel aus: Sowohl an Personal – die Dorfbewohner*innen mussten über ein halbes Jahr auf einen neuen Arzt warten (vgl. MO, 00:04:03) – als auch an Behandlungsmöglichkeiten – Leo, ein anderer Arzt, klagt über zu wenige Betten und er wie auch Mikhail müssen Knappheit von Morphin hinnehmen (vgl. MO, 01:06:22). Auch die Bildebene wird vom Text inkorporiert, um bereits zu Beginn den Mangel auch visuell zu inszenieren: Auf seinem Weg ins Dorf fährt der Protagonist mit einer Kutsche durch die unbebaute Landschaft, wobei die zahlreichen Panoramaaufnahmen der Steppe die Abgelegenheit signalisieren und die zivilisationsferne Lage des Dorfes betonen.

Hinzu kommt, dass lediglich Gräber eine Abwechslung in der Landschaft schaffen, die Verbindung zum Tod und zum Alten wird auf diese Weise von Anfang an transportiert. So wie ein (direkter) Anschluss an die Stadt fehlt, mangelt es auch an deren (materiellen wie ideellen) Gütern. Selbst wenn die Bevölkerung aufgeschlossener wäre, vereiteln also die materiellen Gegebenheiten eine adäquate Behandlung.

Auffällig ist ebenfalls das präsentierte Gesellschaftsbild, wobei dieses von der Differenz zwischen Adel sowie den höheren Klassen und der verarmten bäuerlichen Bevölkerung geprägt ist. Die reiche Ekaterina begibt sich gut gelaunt zu Mikhail und flirtet während der gynäkologischen Behandlung mit ihm, was in einer sexuellen Beziehung der beiden mündet (vgl. MO 00:28:12; 00:29:12). Fraglich ist dabei, ob der Besuch beim Arzt für sie medizinischen oder unterhaltenden Zwecken dient. Der Text führt auf zweierlei Ebenen den Gegensatz zur arbeitenden Bevölkerung aus: Einerseits kontrastieren Schreie im Hintergrund die laszive gynäkologische Untersuchung, wodurch das Leiden der ärmlichen Patienten auditiv dem Vergnügen der Oberschicht entgegengesetzt wird. Weiterhin kommt im Verlauf des Films eine alte Frau aufgrund ihres verfaulenden Arms zu Mikhail und als dieser verärgert zu erfahren verlangt, weshalb sie sich erst so spät an ihn wendet, beklagt sie, dass sie zuvor noch arbeiten musste (vgl. MO, 01:02:10). Die reiche Bevölkerung besucht den Arzt also zum Vergnügen, die armen Bauern können nicht einmal in Notfällen die Zeit entbehren. Die Ursachen von Verletzungen unterstützen diese Deutung: Bei den Bauern kommt es zu Arbeitsunfällen (vgl. MO, 00:30:43) oder sie erliegen Krankheiten (vgl. MO, 00:12:38), beim Adel hingegen wird das Schicksal einer Braut behandelt, die aufgrund des unvorsichtigen Verhaltens ihres Bräutigams während einer Kutschfahrt tödlich verletzt wird (vgl. MO, 00:39:00).²⁰ Der Adel ist also durch Vergnügen, leichtsinnigen Zeitvertreib und Fahrlässigkeit gekennzeichnet, die Bauern durch Arbeit und Not. Dennoch

²⁰ Zwar stirbt die Adelsfamilie später aufgrund eines Feuers und der falschen Medikamente, doch diese schweren Verletzungen zählen nicht zum Landraum, sondern sind durch die Revolution und die städtischen Einflüsse herbeigeführt. Eine ausführliche Behandlung dieser Vorfälle erfolgt in 2.1.3.

gehören beide zum ländlichen Raum, der sich durch genau diese soziale Hierarchie und Ungerechtigkeit auszeichnet. Auch dieses Merkmal kann im Kontext der russischen Revolution als Zeichen für die Vergangenheit betrachtet werden.

Insgesamt lässt sich also festgehalten, dass im Raum des Landes ein rückständiger, defizitärer und von sozialer Ungerechtigkeit geprägter Zustand vorherrscht, der letzten Endes zum Tod führt.

Für den Raum der revolutionären Stadt erfolgt die Semantisierung vor allem indirekt, da Uglich, die kleine Stadt, in der sich die psychiatrische Anstalt befindet, lediglich in den letzten 20 Minuten des Textes gezeigt wird und Moskau sowie Sankt Petersburg nur in der Figurenrede erwähnt werden. Im Vergleich zum Landraum herrschen in der städtischen Umgebung revolutionäre Zustände, so erzählt Anatoly von der neuen Revolution in Sankt Petersburg (gemeint ist die Oktoberrevolution) (vgl. MO, 00:18:32) und auch die Adligen besprechen das Ereignis (vgl. MO, 00:45:50). Der Stadtraum ist also geprägt von Umbruch.

Weiterhin breitet der Raum sich von den städtischen Zentren expansiv aus, was daran erkennbar wird, dass selbst das Anwesen der Adligen nahe dem Dorf gegen Textende von Revolutionären angezündet wird (vgl. MO, 01:18:52). Die Bolschewisten nehmen außerdem Uglich in Besitz, das ein Arzt bei Mikhails Ankunft als ruhig und provinziell beschreibt (vgl. MO, 01:35:11). Es ist also absehbar, dass die Revolution sich den rückständigen Landraum aneignet und transformiert.

Es gilt nun zu eruieren, ob dieser Systemwechsel von der Textordnung als Fortschritt oder Verfall bewertet wird. Dafür kann das Verhalten der bolschewistischen Soldaten in Uglich herangezogen werden: Diese stoppen ohne Grund einen Schlitten, ziehen den Besitzer herunter und treten ihn (vgl. MO, 01:35:11). Als Reaktion auf die Beleidigung, die Mikhail aus dem Fenster der psychiatrischen Anstalt ruft, dringen die Bolschewisten auch in diese ein und verursachen Chaos (vgl. MO, 01:36:05). Weiterhin führt Anna aus, dass sich niemand mehr um den Verbleib von Landbesitzern kümmert und deshalb auch das Herbeiführen von deren Tod ungeahndet bleibt (vgl. MO, 01:24:27). Hinzu kommt, dass die Rotarmisten willkürlich nach Papieren fragen, Passanten verhaften und sich selbst bereichern (vgl. MO, 01:39:00). Statt einer Auflösung der sozialen Ungerechtigkeit, kommt es also lediglich zu einem Austausch der Herrscherinstanz.

Der bolschewistischen Machtübernahme fallen einerseits die Grundbesitzer zum Opfer (vgl. MO, 01:27:24), andererseits wird auch Leo, die einzige figurale Repräsentation der Kommunisten, durch den Protagonisten erschossen (vgl. MO, 01:40:00). Von einem Studienfreund des Protagonisten wird ebenfalls berichtet, er sei nach Moskau gegangen und dort gestorben (vgl. MO, 00:40:35), wodurch sich für den semantischen Raum der städtischen Revolution (unabhängig von der politischen Gesinnung) ebenfalls das Merkmal Tod ergibt.

Sowohl der traditionsbehaftete Raum – die Vergangenheit – als auch der revolutionäre Raum – die Zukunft – ist dadurch als todbringend semantisiert. Die Grenzverschiebung zwischen Stadt und Land, zwischen Zarenreich und Bolschewismus vollzieht sich also vornehmlich auf der topographischen Ebene, wobei zentrale Merkmale (Ungerechtigkeit, Mangel und Tod) persistieren. Es kann daraus abgeleitet werden, dass die Textordnung die bolschewistische Revolution und

den Umsturz des Zarenreiches nicht als signifikanten Wendepunkt der russischen Geschichte wertet, sondern vielmehr das Bild eines Kontinuums zeichnet. Zwar wird eine defizitäre Vergangenheit von einem neuartigen System abgelöst, doch diese Zukunft ist mit den gleichen Mängeln behaftet wie die Zeit davor. Für die von diesem Film konstruierte Historiographie lässt sich damit festhalten, dass die bolschewistische Revolution abgewertet und lediglich als Fortführung eines defizitären Systems semantisiert wird, der Kommunismus also nicht als Lösung, sondern als ebenso todbringend wie das Zarenreich gilt. Wenn eine Veränderung stattfindet, dann in Form einer Forcierung der negativen Elemente. Stillstand wird zwar von Dynamik abgelöst, aber es kommt nicht zum Wechsel der damit verbundenen Semantiken.

Eine positive Bezugsgröße wird lediglich einmal in der Figurenrede angedeutet, als Anatoly bei der Ankunft Mikhails erzählt, dass die Praxis in einer nicht konkretisierten Vergangenheit finanzielle Unterstützung von den ansässigen Adeligen erhielt. Da diese Unterstützung zum Zeitpunkt der Diegese jedoch bereits nicht mehr stattfindet, bleibt das positive Element der adeligen Vorherrschaft vage und die unvorteilhaften Aspekte dominieren die Darstellung. Auch durch den Einbezug dieser Konzeption kann von der textinternen Konstruktion einer Verfallsgeschichte ausgegangen werden: Tod ist omnipräsent, dementsprechend bergen weder Stillstand noch Dynamik lebenserhaltende Potentiale.

2.1.2 Realität und Rausch: Die Grenzüberschreitungen des Protagonisten

Die Opposition auf zeitlicher und politischer Ebene wird von einer Grenzziehung zwischen Realität und Rausch überlagert²¹, wobei der Protagonist diese Grenze überschreitet und somit Handlung erzeugt. Der Raum der Realität entspricht den gegebenen Zuständen im Dorf sowie der Stadt und wird dementsprechend durch die Merkmale Mangel, Ungerechtigkeit und Tod sowie Hoffnungslosigkeit – eine Besserung der Zustände ist laut der Textordnung nicht möglich – charakterisiert. Unter das Paradigma Rausch fällt nicht nur der Konsum von Morphin, obwohl der Drogenrausch die stärkste Ausprägung der Realitätsflucht darstellt, sondern auch Musik und Film, also Medien insgesamt, sowie in latenter Form Sexualität.

Zunächst befindet sich Mikhail noch im Raum der Realität, doch bereits nach dem Versterben seines ersten Patienten überschreitet er die Grenze hin zum Rausch, weil er den Kranken von Mund zu Mund beatmete und deshalb gegen Diphtherie geimpft werden muss (vgl. MO, 00:14:37). Daraufhin kann er nachts nicht schlafen und bittet die Krankenschwester Anna um eine Dosis Morphin. Als Grund dafür nennt er eine allergische Reaktion auf das Serum (vgl. MO, 00:17:30), wobei der Text offenlässt, ob diese medizinische Begründung tatsächlich zutrifft. Wichtig hierbei ist, dass die negative Beschaffenheit der Realität die Grenzüber-

²¹ Strukov argumentiert auch anhand der stereotypen Darstellung der prä-sowjetischen russischen Ober- und Unterschicht (dekadente Verschwendung gegen abergläubische Ärmlichkeit), dass Bababanow nicht das Ziel verfolgt, Geschichte darzustellen, sondern stattdessen ein abstraktes Umfeld für eigene Untersuchungen schaffen möchte (vgl. Strukov 2016, S.80).

schreitung katalysiert, denn es geht einerseits um die Linderung physischen Leidens, andererseits wird vom Text deutlich vorgeführt, wie sehr der Todesfall Mikhail belastet, vornehmlich aufgrund des Verbots, die Leiche zu untersuchen und die wahre Todesursache herauszufinden (vgl. MO, 00:13:50). Da ihm eine Verbesserung der Zustände in der Realität nicht möglich ist und ihm die Konfrontation mit diesen (physische) Schmerzen verursacht, lässt er sich durch das Morphin betäuben. Dass es darum geht, die defizitäre Realität zu verdrängen, zeigt sich auch deutlich an der auditiven Ebene des Textes. So sind vor der zweiten Injektion, die Mikhail sich selbst in seinem Zimmer spritzt, im Hintergrund Schreie zu hören, sobald er sich die Droge verabreicht, verstummen die Schreie (vgl. MO, 00:26:33). Weitere Rauschmittel, die der Protagonist konsumiert, sind Zigaretten (vgl. MO, 00:21:00) und in der Entzugsanstalt auch Alkohol (vgl. MO, 01:32:00).

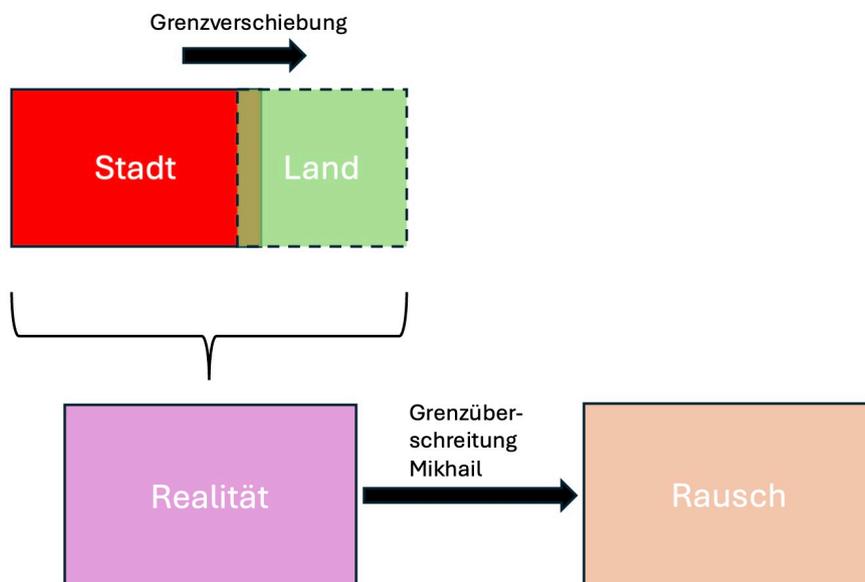


Abb. 2: Handlungsmodell *Morphine* (2008)

Schon allein aufgrund dieser ‚Überlagerungsfunktion‘ passt Musikgenuss ebenfalls in das Paradigma Rausch. Von Textbeginn an wird sie außer- und innerdiegetisch prominent in Szene gesetzt, da Mikhail in seinem Privatzimmer, welches er von seinem Vorgänger übernimmt, ein Grammophon vorfindet und häufig Schallplatten abspielt (vgl. MO, 00:09:55). Deutlich wird die Korrelation von Rausch und Musik durch die an zwei Textstellen wiederholte syntagmatische Reihung des Konsums: Mikhail spielt zunächst Musik ab und übertönt damit initial die sich in den Hintergrundgeräuschen artikulierende Realität, findet dann jedoch trotzdem keine Ruhe und bittet um eine Injektion (vgl. MO, 00:15:51; 00:37:46). Damit erfüllt die Musik die gleiche Funktion wie das Morphin, sie wirkt nur weniger stark als die Droge. Ähnlich verhält es sich mit dem Medium Film, welches erst am Textende in Erscheinung tritt, deshalb allerdings eine exponierte Position einnimmt: In der letzten Sequenz des Films kommen beinahe alle Rauschmittel zusammen,

da in einem Kino ein Stummfilm abgespielt wird, während ein Klavierspieler die komödiantische Handlung musikalisch untermalt und Mikhail sich zusätzlich eine letzte Dosis Morphin verabreicht (vgl. MO, 01:42:25). Das Ganze wird von dem Chaos außerhalb des Kinos kontrastiert, wo die Rotarmisten noch immer eine brutale Willkürherrschaft ausüben. Auch hieran zeigt sich deutlich die Flucht vor der Realität, die beim Konsum von Rauschmitteln stattfindet.²²

Ebenfalls erkennbar an der letzten Szene im Kino ist die Gleichgültigkeit gegenüber den realen Gegebenheiten während eines Rauschzustands: Mikhails Sitznachbar im Kino wirft dem Arzt, nachdem dieser sich erschoss, nur einen beiläufigen Blick zu, bevor er sich wieder der Leinwand widmet und weiter lacht. Auch Mikhail verliert im Verlauf der Handlung durch die Sucht sukzessive die Empathie für seine Mitmenschen. Auf der Suche nach Anna, die ihm eine zweite Injektion verabreichen soll, ignoriert Mikhail Anatoly und dessen Versuche ihn über den Zustand der Patienten aufzuklären (vgl. MO, 00:36:08); gleich darauf beachtet er eine alte Frau nicht, die ihn bittet, zuhause sterben zu dürfen (vgl. MO, 00:37:20). Darüber hinaus beginnt er, heimlich Morphin mit anderen Medikamenten zu vertauschen, um so unbemerkt seinen Konsum steigern zu können (vgl. MO, 01:01:11). Dieses Vorgehen mündet letzten Endes im Tod des ansässigen Landbesitzers und seiner Tochter, weil diese, nachdem sie aufgrund schwerer Brandwunden in die Praxis gebracht wurden, nicht Morphin, sondern ein anderes Medikament erhalten, woran sie sterben (vgl. MO, 01:23:24). Der Drogenkonsum und die daraus resultierende Gleichgültigkeit führt also insgesamt zu einer Verschlechterung der realen Zustände. Strukov spricht gerade in Bezug auf den Mord an Gorenburg von einer doppelten Krise des Protagonisten, weil er nicht nur als Mensch, sondern auch als Arzt versagt.²³

Doch die Gleichgültigkeit erstreckt sich nicht nur auf Mitmenschen, sondern auch auf politische Vorgänge, was daran deutlich wird, dass der Protagonist keinerlei Interesse an der Revolution erkennen lässt (vgl. MO, 00:18:32). Als er gefragt wird, welche Klasse er unterstützt, erwidert er, dass er nur zwischen der Klasse der Gesunden und der Kranken unterscheidet und bittet die Tochter des Adligen zu singen (vgl. MO, 00:54:57). Das Verlangen nach Morphin überlagert auch sexuelles Interesse (vgl. MO, 01:19:10) und bestimmt deshalb das Verhältnis zu Anna, zu der Mikhail zwar eine erotische Beziehung aufrechterhält, sie jedoch vor allem aufgrund der Verbindung zum Morphin – sie spritzt es ihm – anziehend findet (vgl. MO, 01:09:07).

Das Aufgehen im Raum des Rausches ist demnach gekennzeichnet von der Flucht vor der defizitären Realität, hilft jedoch nicht bei deren Überwindung,

²² Dass Balabanow dadurch eine Kritik an den Medien und insbesondere am Kino übt, mutet zunächst komisch an, jedoch müssen hier auch die Inhalte seines Films im Vergleich zu der innerdiegetischen Filmvorführung betrachtet werden: Strukov hält fest, dass der Film gerade die blutigen Operationsszenen explizit bildlich darstellt und dadurch ein ‚realer‘ Schmerz bei den Rezipierenden ausgelöst werden soll (vgl. Strukov 2016, S.83). Die auffällig drastische Darstellung von Gewalt lässt sich aber auch dahingehend deuten, dass hier eine Distinktion zu den auf Vergnügen ausgerichteten Komödien des innerdiegetischen Kinos geschaffen wird. Nicht Film an sich ist das Problem, sondern die eskapistisch wirkenden Filme.

²³ Vgl. Strukov 2016, S. 86.

sondern verschlechtert diese sogar zunehmend. Es entsteht daraus eine Abwärts-spirale, da die sich stetig verschlechternden realen Gegebenheiten eine zunehmend stärkere Betäubung erfordern. Dies zeigt sich an der Erhöhung der Dosis (vgl. MO, 01:23:51) und der fortlaufend unvorsichtigeren Verabreichung (vgl. MO, 00:26:33, 00:54:14). Um den als positiv empfundenen Rauschzustand beizubehalten, macht sich der Protagonist immer abhängiger von der Droge, die jedoch aufgrund des Mangels im Raum der Realität kontinuierlich knapper wird (vgl. MO, 01:05:45, 01:05:59). Eine Aufrechterhaltung des eskapistischen Verhaltens ist somit nicht möglich und Mikhail überschreitet im Verlauf der Handlung immer wieder die Grenze zur Realität. Auf einer raumtopologischen Ebene bildet der Text also den Versuch des Protagonisten ab, aus seinem Ursprungsraum (der Realität) zu entkommen und ein erfüllteres Dasein (im Raum des Rausches) zu führen, was jedoch nicht möglich ist, da letzterer Raum lediglich temporär und zunehmend schwerer zugänglich ist. Dennoch lässt sich über die Handlung hinweg die Verstärkung des Rauschzustandes feststellen. Nach seiner Flucht aus der Anstalt²⁴ konsumiert Mikhail an drei Orten Morphin: Zuerst an einem Grab (vgl. MO, 01:37:43), dann in einer Kirche (vgl. MO, 01:41:05) und zuletzt im Kino (vgl. MO, 01:42:58). Das Grab kann einerseits als eine visuelle Vorausdeutung seines baldigen Schicksals gelesen werden oder aber im Sinne des Paradigmas der Verdrängung auch als eine Überlagerung der Vergangenheit durch den Drogenkonsum. Auf dem Friedhof, wo normalerweise der Toten gedacht wird, versetzt er sich lediglich in einen Rauschzustand. Ähnlich verhält es sich in der Kirche, die er ebenfalls nicht aus religiösen Gründen aufsucht, sondern um sich erneut Morphin zu verabreichen. Zuletzt löst er sich also nicht nur von politischen, sozialen und sexuellen Aspekten des Lebens, sondern verliert auch die Bindung zur Vergangenheit und zur Kirche. Er geht also immer weiter im Raum des Rausches auf. Im Kino verfolgt er kurz das Geschehen auf der Leinwand, nutzt also den Ort der Unterhaltung tatsächlich im angedachten Sinne und schaut auch weiter auf die Leinwand, während er sich das Morphin spritzt. Hier gibt er sich der Kombination aus Kino, Musik und Drogen hin (von der Revolution, die sich auf den Straßen vor dem Kino abspielt, bekommt er nichts mehr mit) und erreicht damit den Extremraum des Rausches. An dieser Stelle lacht er zum ersten Mal laut, erlangt dadurch also auch einen Höhepunkt an positiven Emotionen, die nur im Raum des Rausches möglich sind. Daraufhin folgt jedoch sofort der Selbstmord. Es lässt sich daraus schließen, dass ein Aufgehen in diesem Raum mit dem biologischen Tod verbunden ist und es gilt festzuhalten, dass der Raum des Rausches, genau wie die Realität, keinen positiven Ausweg bietet, sondern zuletzt in den Tod führt. Der Tod bestimmt jeden Raum des Textes und wird so zur Konstante.

Die Struktur des Films legt außerdem eine Korrelation von Revolution und Rausch nahe: So wie der Protagonist auf einer personalen Ebene den Drogen verfällt, so verfällt auf einer gesellschaftlichen Ebene die Bevölkerung dem Treiben

²⁴ Diese Flucht sowie die Beschaffung des Morphins gelingen Mikhail nur aufgrund des Aufruhrs durch die Rotarmisten, die er provozierte (vgl. MO, 01:36:05). Daran ist nochmals die zerstörerische Wirkung der Drogenabhängigkeit erkennbar – seine Gier nach Morphin verstärkt das Treiben der Bolschewisten.

der Bolschewisten. Beides hat seinen Ursprung in der Unzufriedenheit mit der defizitären Realität, führt jedoch keine Besserung herbei und löst die alte (zwar negative, aber immerhin vorhandene) Ordnung auf, weshalb es zum Chaos kommt. Indem auf diese Weise eine Äquivalenz zwischen dem revolutionären Streben und Konsum von Rauschmitteln hergestellt wird, erfolgt eine zusätzliche Abwertung ersterer.

Eine weitere (nicht konträre, sondern komplementäre) Deutung des Rauschmittelkonsums präsentiert Strukov: Er konstatiert, dass der Drogenrausch als Symbol fungiert, um die Undurchdringlichkeit der Geschichte zu symbolisieren. So wie auch der Protagonist nicht über Politik spricht und keine der Figuren den Krieg mit Deutschland überhaupt erwähnt, nutzt auch der Film das historische Setting lediglich zur Konstruktion einer eigenen Ideologie.²⁵

2.1.3 Defizitäre Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft

Was kann aus dieser Analyse nun in Bezug auf die Werte und Normen des Textes sowie seines Geschichtsbildes festgehalten werden? Zunächst wird eine Kontinuität zwischen Zarenreich und Revolution konstruiert, da sich beide durch Mangel, Ungerechtigkeit und das Ausbleiben einer Verbesserung der sozialen Zustände auszeichnen. Demnach lassen sich die zwei Systeme unter dem Überbegriff der Realität subsumieren. Der Übergang von der Stadt auf das Land und umgekehrt nimmt somit nur den Status einer topographischen Grenzüberschreitung ein und mit der anfänglichen Ankunft im Dorf befindet sich der Protagonist noch im Raum der Realität. Diesem kann er jedoch aufgrund seines Musikkonsums und der Gleichgültigkeit gegenüber politischen Umwälzungen nicht vollständig zugeordnet werden. Das stoische Ertragen der realen Zustände ist ihm nicht möglich, er kann diese jedoch aufgrund des Aberglaubens der Dorfbewohner auch nicht zum Positiven wenden.²⁶ Zu einer topologischen Grenzüberschreitung kommt es dann im Zuge des Drogenkonsums, da dieser nicht nur die physischen, sondern auch die psychischen Beschwerden mindert. Diese Entlastung wird nicht visuell, sondern mit Hilfe der auditiven Ebene vorgeführt (die Schreie im Hintergrund verstummen), die Rezipierenden erhalten kaum Einblick in den positiveren Zustand, der somit vorwiegend als Gegenraum zur Realität, als Realitätsflucht semantisiert wird. Eine Problematisierung erfolgt dadurch, dass dieser Raum nur temporär Bestand hat und der Zugang zunehmend erschwert wird, was auch daran liegt, dass der Protagonist durch seinen Konsum die Realität defizitärer macht (er beachtet die Patienten kaum noch) und unabsichtlich der Revolution Vorschub leistet (aufgrund der Entwendung des Morphins erliegen die Adligen nach dem Feuer ihren Verbrennungen). Er verliert zunehmend das Interesse an sämtlichen Facetten der Realität, geht also immer mehr im Raum des Rausches auf, bis er schließlich

²⁵ Vgl. Strukov 2016, S.80.

²⁶ Zwar gelingen ihm im Laufe der Handlungen einige erfolgreiche Operationen, aber sein erster Patient stirbt und das Leid um ihn herum verringert sich nur unmerklich.

dessen Extremraum erreicht, die Merkmale annimmt und stirbt, also vollständig aus der Realität getilgt wird.

Der Text konstruiert damit ein Bild der Gesellschaft, bei dem sich erfülltes und biologisches Leben ausschließen. Wer also weiterleben möchte, muss den Anspruch auf Freude und Rausch aufgeben und stattdessen stoisch die Realität mit sämtlichen Mängeln ertragen können. Dies liegt auch daran, dass eine Verbesserung der Zustände als unmöglich gesetzt wird: Mikhail scheitert und verzweifelt an seinem Anspruch als Arzt, die Menschen zu retten, was ihn letzten Endes in den Raum des Rausches führt. Auch auf der übergeordneten politischen Ebene stellt sich mit den Revolutionären keine Besserung ein. Durch das Hinnehmen der Gegebenheiten werden diese zumindest nicht schlechter gemacht, der Versuch einer Veränderung (durch die Revolution) oder eines Eskapismus (durch die Drogen) vergrößert lediglich das Leid der Menschen. Somit wird ex negativo Passivität als geeignete Strategie propagiert, um mit einer unbefriedigenden Gegenwart umzugehen. Leid und Entbehrung zeichnen sämtliche Zeitebenen, Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, dementsprechend bleibt den Menschen nichts anderes übrig, als sich damit zu arrangieren, sich ruhig zu verhalten und die Lasten der Mitmenschen nicht durch egoistische Glückserfüllung zu mehren.

2.2 Die UdSSR als Unrechtsstaat in *Cargo 200* (2007)

Cargo 200 beleuchtet das Jahr 1984, also die Endzeit der Sowjetunion, wobei ein Kriminalfall im Zentrum der Handlung steht. Der Film zeigt die Schattenseiten der sowjetischen Gesellschaft durch explizite Bilder und drastische Inhalte auf. Nachdem *Morphine* die Anfänge der UdSSR präsentierte, kann durch diesen Film die Wahrnehmung des Endes erarbeitet werden.

Die Handlung verfolgt zahlreiche Figuren und setzt nur in geringem Maße einen Fokus. Während der ersten Hälfte wird eine Nacht behandelt: Zunächst lernen die Rezipierenden die Brüder Artyom und Mikhail kennen, von denen ersterer Professor an einer Universität, letzterer Colonel beim Militär ist. Artyom besucht den Bruder auf seinem Weg von Sankt Petersburg, wo er ‚wissenschaftlichen Atheismus‘ unterrichtet, hin zur Mutter in Leninsk. Die zwei unterhalten sich über ihre Kinder, wobei der Professor beklagt, dass sich sein Sohn nur für Rockmusik interessiert und nicht ausreichend Zeit für sein Studium aufwendet. Der Colonel beschreibt daraufhin den Freund seiner Tochter, der nicht studiert, aber durch Arbeit im Norden mehr Geld verdient als die Angehörigen des Militärs. Bei der anschließenden Fahrt zur Mutter bleibt Artyoms Auto auf einer verlassenen Straße liegen und er sucht auf einem entlegenen Hof Hilfe. Dort trifft er Alexei, einen ehemaligen Häftling, der sein Geld nun durch das Brennen von Schnaps verdient und gemeinsam mit seiner Frau Antonia sowie Sunka, einem vietnamesischen Arbeiter, auf dem bescheidenen Gehöft lebt. Während der Vietnameser das Auto repariert, nötigt Alexei Artyom zu einer Diskussion über Atheismus und Marxismus. Da er zum Trinken gedrängt wird, befindet sich der Professor, als sein Auto repariert worden ist, im betrunkenen Zustand, weshalb er nicht zur Mutter, sondern zurück

zum Bruder fährt, wo er übernachten kann. Am gleichen Abend besucht Valera, der Freund von Mikhails Tochter, einen Club, wo er mit Angelika anbändelt. Die beiden ziehen sich in sein Auto zurück und nachdem sie sich romantisch nähergekommen sind, möchte sie zurück nach Hause, er hingegen besteht darauf, zuvor noch Alkohol zu kaufen. Kurz nachdem Artyom aufgebrochen ist, kommen sie bei Alexei an. Valera betrinkt sich hemmungslos, weshalb er schließlich bewusstlos umkippt und Angelika nun den Bewohnern des Hofes ausgesetzt ist. An dieser Stelle tritt auch Captain Zhurov auf, ein Polizeibeamter und alter Bekannter Alexeis, der sich ohne erkennbaren Grund auf dem Gehöft aufhält. Antonia möchte Angelika vor Alexei, der eindeutiges sexuelles Interesse an der jungen Frau zeigt, schützen, weshalb sie jene in einen kleinen Schuppen sperrt. Da Zhurov dies allerdings mitbekommt, befiehlt er dem Vietnamesen Sunka den Schuppen aufzusperren, erschießt diesen und vergewaltigt die junge Frau, die er am Morgen in seine Wohnung entführt.

Figurenkonstellation *Cargo 200* (aus Gründen der Übersicht gekürzt)

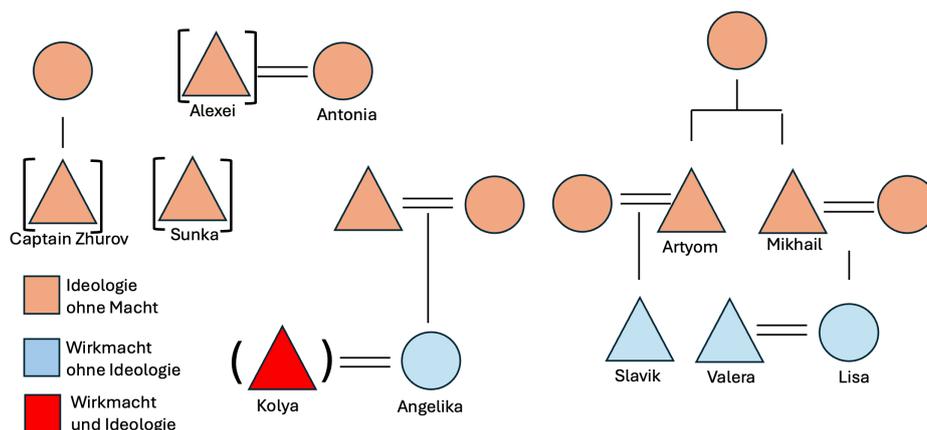


Abb. 3: Figurenkonstellation *Cargo 200* (2007)

Daraufhin beginnt die zweite Filmhälfte, in der vorwiegend die Tortur Angelikas gezeigt wird. Sie weist immer wieder darauf hin, dass ihr Verlobter Kolya in Afghanistan kämpft und er sie nach seiner Rückkehr retten wird, doch es stellt sich heraus, dass der Verlobte in Afghanistan starb. Aufgrund seiner Stellung als Polizeihauptmann ist Zhurov für das Begräbnis der Leiche zuständig. Er nutzt dies, um die Leiche des Verlobten auf das Bett, an dem Angelika angekettet ist, zu platzieren und ihr damit überdeutlich zu zeigen, dass ihr Verlobter sie nicht mehr retten kann. Für den Mord an Sunka wird Alexei verantwortlich gemacht, zum Tode verurteilt und hingerichtet. Antonia, welche die wahren Zusammenhänge kennt, rächt ihren Mann, indem sie in Zhurovs Wohnung eindringt und ihn erschießt. Dabei unterlässt sie es jedoch, die angekettete Angelika zu befreien und verlässt das Appartement wieder. Währenddessen lässt sich Artyom, der zuvor ein überzeugter Atheist war, taufen. Der Film endet mit dem Treffen von Valera (dieser

kümmerte sich nicht um das Verschwinden von Angelika) und dem Sohn Artyoms, die gemeinsam Geschäftspläne schmieden.²⁷

2.2.1 Gesellschaftlicher Wandel: Alter und Jugend im Konflikt

Der Text präsentiert einen Querschnitt durch die sowjetische Gesellschaft, indem von den hochstehenden Parteimitgliedern bis hin zu den einfachen Bauern verschiedenste Lebenssituationen vorgeführt werden.²⁸ Er beginnt mit einer Texteinblendung, die verkündet, die Handlung bilde wahre Geschehnisse ab (vgl. C200, 00:00:27). Da es sich bei den dargestellten Figuren jedoch um fiktive Charaktere handelt und auch sonstiger Bezug zu einem Verbrechen dieser Art in der Realität nicht festmachbar ist²⁹, liegt die Annahme nahe, dass Authentizität nicht in Bezug auf den Kriminalfall, sondern in Bezug auf die Zustände angekündigt wird. Der Film verweist also auf die realen Gegebenheiten der späten UdSSR (aus der Perspektive der späten 2000er Jahre). Die zentrale Grenzziehung erfolgt dabei zwischen Jugend und Alter, da sich die jüngeren Figuren in ihren Merkmalen grundlegend von allen Älteren unterscheiden. Anhand einer Betrachtung letzterer offenbart sich das vermittelte Bild der Sowjetunion und ihres Zustandes 1984, die Analyse ersterer zeigt auf, wohin sich das System laut der Textordnung entwickeln wird.

Die ältere Generation: Ideologie ohne Wirkung

Der Raum der wirkungslosen Ideologie wird vor allem durch Artyom und Alexei³⁰ vertreten, die sich auch durch ihr fortgeschrittenes Alter auszeichnen. Die relevante paradigmatische Gemeinsamkeit zwischen diesen Figuren ist die feste ideologische Bindung.

Artyom und Alexei vertreten zwar grundlegend oppositionelle Ideologien (sowjetischer Atheismus gegen Christentum), in ihrer ideologischen Gebundenheit jedoch werden sie als äquivalent gesetzt. In besonderer Weise verdeutlicht dies die Szene, in der sie ihre Grundsatzdebatte über die Existenz von Gott und Moral führen, denn obwohl sie diametrale Weltauffassungen vertreten, setzt der Text die zentrale Grenze nicht zwischen den Diskutierenden, sondern zwischen diesen und der Jugend. Dies geschieht durch das filmische Mittel der Parallelmontage, bei der die Darstellung der Diskussion stetig von Szenen im Club durchbrochen wird, in dem Valera und Angelika feiern (vgl. C200, 00:20:07). Während die Jugend also bei so lauter Musik tanzt, dass eine Unterhaltung kaum möglich erscheint, sitzt die

²⁷ Vgl. Balabanow 2007, *Cargo 200* (im Folgenden abgekürzt mit C200).

²⁸ Anemone sieht darin eine Parallele zur russischen Literatur des 19. Jahrhunderts, insbesondere Dostojewski, da dieser in seinen Romanen (v.a. *Verbrechen und Strafe*, *Die Dämonen* und *Die Brüder Karamasow*) ebenfalls anhand der Geschichte eines Verbrechens die Krisenhaftigkeit der Gesellschaft insgesamt aufzeigt (vgl. Anemone 2019, S.86).

²⁹ Vgl. Ebd., S. 75.

³⁰ Auch Mikhail und Antonia können dem Raum aufgrund ihres Alters zugerechnet werden, jedoch spielen sie im Verlauf der Handlung eine geringere Rolle, weshalb sie hier nur punktuell behandelt werden.

ältere Generation auf dem abgelegenen Land zusammen und diskutiert über ideologische Grundsatzfragen. Nicht *welche* Auffassung vertreten wird, sondern *dass* überhaupt eine ideelle Grundlage vorhanden ist, setzt der Text als relevant.

Alexei selbst verweist außerdem auf die Gemeinsamkeit zwischen Christentum und Kommunismus, da er argumentiert, Gott werde durch die Partei oder Lenin vertauscht (vgl. C200, 00:19:20). Er fügt gleich darauf an, dass ohne Gott alles erlaubt sei, durch den Kommunismus also auch Millionen Menschen sterben dürften. Im Gegensatz dazu sieht er sich in einer moralischen Rolle: In seiner Jugendzeit tötete er versehentlich jemanden und gestand die Tat freiwillig, weshalb er 10 Jahre im Gefängnis verbrachte (vgl. C200, 00:19:38). Er träumt von einer gesellschaftlichen Utopie, angelehnt an die Stadt der Sonne (vgl. C200, 00:21:48), die er auf seinem Hof zu errichten plant. In der Realität allerdings führt der Film vor, wie er seiner Frau und dem Angestellten Sunka gegenüber herrisch auftritt (vgl. C200, 00:13:00) und Angelika vergewaltigen möchte, eine Tat, die er ebenfalls durch seine Utopie und den Verweis darauf, dass es darin keine Ehefrauen geben werde, zu rechtfertigen versucht (vgl. C200, 00:28:50). In seinem Verhalten wird er seinen moralischen Standards also nicht gerecht bzw. nutzt er diese, um grenzüberschreitendes Verhalten zu legitimieren. Damit nivelliert der Text auch die moralischen Unterschiede zwischen dem kommunistischen System und der christlich angelehnten Utopie: In beiden Fällen können die positiven Theorien nicht die negative Lebensrealität verändern. Zwar glaubt Alexei das Problem bestünde im Wechsel der Norminstanz weg von Gott und hin zur Partei, doch der Text zeigt durch seine Semantisierung, dass lediglich ein moralisch korrumpierbares System durch ein anderes vertauscht wurde. Unabhängig davon ob christlich oder kommunistisch legitimiert, Abweichungen von einer ideologisch postulierten Moral finden stets statt. Diese Gleichsetzung von Christentum und Kommunismus, die einer Parallelisierung von Zarenreich und UdSSR gleichkommt, ähnelt somit der historiographischen Struktur von *Morphine*, da auch in diesem Film die Unterschiede der Systeme zugunsten der Postulation eines persistenten negativen Zustands aufgehoben werden.

Weiterhin bekennt Alexei sich am Ende des Textes zum Mord an Sunka, obwohl er damit nichts zu tun hat. Ausschlaggebend dafür ist seine Vergangenheit mit Zhurov, durch welche er dem Polizisten noch einen Gefallen schuldet, den er durch das Hinnehmen der falschen Beschuldigung begleicht (vgl. C200, 01:05:20). Dass dadurch auch Angelikas Rettung unwahrscheinlicher wird, spielt für ihn keine Rolle. Die Gelegenheit, das System in Form des korrupten Polizisten zu demontieren, nimmt Alexei somit nicht wahr. Sein Tod verdeutlicht, wie wenig wirkmächtig er insgesamt ist, denn auch wenn er den Kommunismus verabscheut und sich als moralisch überlegen betrachtet, fügt er sich am Ende dem defizitären System. Da er selbst sein Pflichtbewusstsein und seine Ehrlichkeit betont (vgl. C200, 00:19:38), kann sogar davon ausgegangen werden, dass es seine eigenen moralischen Standards sind, die dem System (verkörpert von Zhurov) Vorschub leisten.

Ähnlich ergeht es Artyom, der sich an das System des Kommunismus bindet (vgl. C200, 00:13:40) und als Universitätsprofessor direkt in den Staat eingebunden ist. Dennoch sagt er aus Angst um seine Stellung nicht gegen Zhurov aus,

wodurch er Alexei das Leben hätte retten können (vgl. C200, 01:05:52). Dieses moralische Versagen belastet ihn allerdings derart, dass er einen ideologischen Wechsel vollzieht und sich taufen lassen möchte (vgl. C200, 01:20:56). Anhand von Alexeis Geschichte wird jedoch vorgeführt, dass auch die Annahme des christlichen Glaubens ohne Wirkung bleibt, zumal die Möglichkeit zu handeln bereits verstrichen ist. Statt im Sinne der Gerechtigkeit zu wirken, nimmt Artyom die Korruption des Systems hin und erleichtert sein Gewissen im Nachhinein schlichtweg durch einen neuen ideologischen Grundsatz. Dass er der Vergangenheit zugeordnet werden kann, offenbart sich auch durch das Lied, das er stets beim Fahren hört: *Im Land der Magnolien* [В краю магнолий] von *Ariel*, in dem es um einen nostalgischen Blick auf die Kindheit geht.³¹

Innerhalb des Systems, so die Textaussage, ist eine positive Veränderung durch ideelle Motivation nicht möglich, da diese stets dem aktiven Handeln entgegensteht. Dies zeigt sich bereits zu Beginn des Films, wenn Artyom meint, er habe immer getan, was er tun sollte, doch damit fühlt er sich in der Gegenwart nutzlos (vgl. C200, 00:02:15). Beide Figuren verkörpern somit einen Teil der älteren Generation, der zwar nicht (mehr) mit dem System konform ist, aber in der Realität nichts ausrichten kann, sondern lediglich redet.

Ähnlich verfährt der Text mit Colonel Mikhail, wobei dabei mehr mit der Mise-en-scene gearbeitet wird: Im Büro des Militärs befinden sich eine große Zeichnung sowie eine Büste von Lenin (vgl. C200, 00:53:33). Auch hier scheint eine ideologische Bindung zumindest auf Ebene der Bildraumgestaltung präsent, wodurch sie wörtlich den Hintergrund seines Handelns darstellt. Gleichzeitig konstatiert er bereits zu Beginn des Films, dass die Zustände seit Andropows Tod chaotisch sind (vgl. C200, 00:02:30). Später ist er außerdem zu beschäftigt, um Kolyas Begräbnis zu organisieren, weshalb die Leiche an Zhurov weitergegeben wird, der diese Gelegenheit direkt nutzt, um Ankelika weiter zu verstören und ihr die Ausweglosigkeit ihrer Situation – die Leiche ihres Verlobten, auf dessen Rettung sie sich verließ, wird zu ihr auf das Bett gelegt – vorzuführen. Wieder ist es die (erzwungene) Passivität ideologisch aufgeladener Figuren, die zu einer Stärkung des korrupten Systems führt.

Dass die Elterngeneration ihre Wirkmächtigkeit verliert, hängt auch damit zusammen, dass sie ihre Werte nicht an die junge Generation weitergeben konnte. Eine mögliche Erklärung dafür ist, dass sie die jungen Männer vor dem Kriegsdienst bewahrte, was im Kontext der Filme Balabanows stets kritisch beleuchtet wird (siehe für eine ausführliche Analyse der Semantik des Krieges 4.2).

Die jüngere Generation: Geld ohne Werte

Oppositionell zum Raum der älteren, durch Ideologie motivierten, aber in der Realität ohnmächtigen Generation konstruiert der Text den Raum der Jugend. Die beiden zentralen Vertreter sind Valera und Slava (der Sohn Artyoms). Vornehmlich

³¹Anemone deutet den Einsatz der Lieder als Kontrastmittel zum realen Geschehen: Statt einer positiven nostalgischen Erfahrung kommt es zur alpträumhaften Szene auf dem Hof. Für eine Ausdeutung weiterer innerdiegetischer Lieder siehe Anemone 2019, S. 82f.

zeichnen sich die beiden dadurch aus, dass sie nicht studieren wollen (vgl. C200, 00:01:45), sondern stattdessen lediglich nach Rausch streben. Dabei geht es einerseits um Musik und Alkohol, andererseits um Geld. Valera verdient mit seiner Arbeit im Norden mehr Geld als der Colonel und kann sich deshalb auch ein Auto leisten (vgl. C200, 00:03:30). Von Slava zeigt der Text weniger, doch auf einem Foto ist er in Jeans gekleidet und sein Vater beschwert sich darüber, dass der junge Mann lieber Rockmusik hört als zu lernen (vgl. C200, 00:02:10). Durch die Kleidung und das Musikgenre werden die beiden einerseits latent an den Westen angelagert³², andererseits ist gerade das T-Shirt Valeras interessant, denn dieses ist mit der Abkürzung ‚СССР‘ bedruckt (vgl. C200, 00:02:51). Das Shirt kann hierbei als Metapher für die Sowjetunion gedeutet werden (als *Tertium Comparationis* fungiert die gemeinsame Benennung), wodurch die Veräußerlichung, die Materialisierung signalisiert wird: Statt Werte und Ideale zu verinnerlichen, werden sie lediglich zu einer modischen Entscheidung. Noch dazu kann das T-Shirt jederzeit abgelegt werden, so wie auch die Bindung zum Staat nur noch lose besteht.

Obwohl die sowjetische Gesellschaft deutlich als negativ gekennzeichnet wird und auch die ideologisch aufgeladenen Figuren keine Lösung präsentieren, stellen die jungen Männer keine positive Alternative dar: Valera beobachtet am Morgen wie Zhurov mit der angeketteten Angelika wegfährt, unternimmt jedoch nichts, um sie zu retten (vgl. C200, 00:39:50). Der Film führt auch nicht vor, dass er von den Geschehnissen belastet wird oder mit Schuldgefühlen zu kämpfen hat, sodass ihm eine vollkommene Gleichgültigkeit zugewiesen wird. Die Jugend verhält sich demnach genauso passiv wie die ältere Generation, tut dies jedoch aus Trägheit und Absenz einer Moral, sodass nicht einmal ein Bereuen einsetzt. Noch dazu wird er andauernd beim Alkoholkonsum gezeigt (vgl. C200, 00:07:04, 00:10:36, 00:21:10, 00:26:58) und betrügt seine Freundin mit Angelika. Insgesamt ergibt sich also das Bild einer vergnügungssüchtigen und egozentrischen Figur, die in keiner Weise für Andere oder ein Ideal einsteht, sondern lediglich auf den eigenen finanziellen Gewinn abzielt.³³

Valera ist jedoch nicht der Einzige, der seine Freundin betrügt, auch Angelika ist zu dem Zeitpunkt, an dem sie sich mit Valera einlässt, bereits verlobt. Ihr Verlobter, Kolya Gorbunov, befindet sich zu Beginn der Diegese als Soldat in Afghanistan. Auf das Feiern mit Valera folgt die Entführung durch Zhurov, was die Annahme nahelegt, dass es sich um eine Sanktion für ihr Verhalten handelt. Dass sie sich mit dem geldgierigen Partygänger einlässt, statt dem Soldaten treu zu bleiben, führt schon auf Ebene der Handlung zu der Begegnung mit Zhurov. Kolya tritt zwar nur noch indirekt als Leiche auf, aber dass er als Soldat kämpfte, weist ihn als patriotisch (zumindest patriotischer als Valera oder Slava) aus und auch der

³² Der Text thematisiert den Westen jedoch kaum, zugunsten einer eindringlicheren Beleuchtung der UdSSR. Trotzdem können Jeans und Rockmusik aufgrund des extradiegetischen Wissens insbesondere mit Amerika in Verbindung gebracht werden. Auch wenn der Text nur eine schwach ausgeprägte Anti-Amerika Stoßrichtung aufweist, werden dennoch Semantiken wie Genußsucht und Materialismus sowie der Verlust von Werten an den Westen angelagert.

³³ Dass sich die beiden während eines Konzerts kennenlernen, deutet Safariants als Zeichen dafür, dass selbst die Musik keinen ideologischen Einfluss mehr auf die junge Generation hat (vgl. Safariants 2018, S. 103).

Colonel betont, dass der junge Mann für sein Heimatland starb (vgl. C200, 00:52:28). Der Text zeigt durch die Geschichte Angelikas also auf, was passiert, wenn die heimatverbundenen Werte und Normen (verkörpert von Kolya) zugunsten einer neuen, mit Geld und Vergnügungssucht korrelierten Norm (verkörpert von Valera) aufgegeben werden. Damit kommt es zu einer Aufwertung Ersterer und Abwertung Letzterer.

Hieran ist interessant, dass Kolya eine junge Figur mit entgegengesetzten Merkmalen (Patriotismus, Pflichtbewusstsein gegenüber der Heimat, Disziplin) zu Valera oder Slava darstellen könnte, dieser allerdings bereits vor dem Einsatz der Diegese stirbt und nur noch als Toter in seine Heimat transportiert wird.³⁴ Der Transport der toten Soldaten wird als ‚Cargo 200‘ bezeichnet (vgl. C200, 00:04:20) und da das Codewort auch den Titel des Films stellt, kann diesem auch innerhalb der Histoire eine Bedeutung beigemessen werden. Der tote Soldat fungiert nun mehr als Leerstelle, denn als handelnder Charakter. Er, der Angelikas Retter sein und für sein Heimatland eintreten könnte, füllt diese Position nicht mehr aus, weil er bereits verstorben ist. Damit bleiben lediglich Figuren wie Valera oder Slava, die jegliche ideelle Bindung zugunsten finanziellen Gewinns aufgaben und weder Angelika helfen, noch das System stabilisieren wollen. Daneben stehen gealterte Figuren wie Mikhail, Artyom oder Alexei, die zwar eine wertebasierte Ideologie vertreten, dabei aber am Gesamtsystem nichts mehr ändern können. Der Übergang von Alt zu Jung drückt sich auch darin aus, dass der Film mit einem Gespräch zwischen Mikhail und Artyom beginnt, in dem sich die Brüder über ihre Unsicherheiten bezüglich der Zukunft aussprechen, (vgl. C200, 00:01:29) und mit der Konversation zwischen Slava und Valera endet, in der sie selbstbewusst ihre zukünftigen geschäftlichen Pläne ausfeilen (vgl. C200, 01:22:43). Bei diesem Wechsel zwischen passiver, ideologisch gefestigter Generation und aktiver, materiell ausgerichteter Generation fehlt also eine Variante, bei der sowohl Moral als auch Tatkraft vorhanden sind. Die Frachtbezeichnung Cargo 200 wird damit zum Symbol einer verlorenen Generation oder genauer ausgedrückt dem verlorenen Teil der jungen Generation. Diese, so lässt sich durch Kolyas Tod schließen, stirbt während ihres Einsatzes für das Heimatland und hinterlässt eine Leerstelle in der Gesellschaft, in der Korruption gedeihen kann. Die Darstellung dieses gesellschaftlichen Verfalls soll im Folgenden genauer untersucht werden.

2.2.2 Korruption in der UdSSR

Die Darstellung der Korruption innerhalb der spätsowjetischen Gesellschaft kann vornehmlich anhand von Zhurov untersucht werden.³⁵ Als Polizeihauptmann wäre es eigentlich seine Aufgabe, Normen und Werte zu verteidigen oder wenigstens

³⁴ Das Bild seiner Leiche in Angelikas Bett, so Anemone, stellt außerdem den Kontrast zwischen der bestmöglichen und schlimmstmöglichen Variante der UdSSR dar (vgl. Anemone 2019, S. 80).

³⁵ Es kann auch argumentiert werden, dass es sich bei diesem weniger um einen Menschen, sondern mehr die Verkörperung einer Kraft handelt (vgl. Condee 2009, S.219), er also als Repräsentant eines übergeordneten Systems gilt.

das Gesetz durchzusetzen, doch er verhält sich genau entgegengesetzt solcher Erwartungen: Er entführt und vergewaltigt Angelika, nutzt seine amtliche Stellung aus, um Gefangene für seine Pläne zu missbrauchen und belügt selbst einen hohen Militär ohne Hemmungen (vgl. C200 01:12:35). Im Verlauf der Handlung stellt sich heraus, dass er nicht mutwillig böse, sondern geisteskrank ist, da er in seiner Tortur Angelikas tatsächlich den Versuch sieht, ihre Gunst zu gewinnen (vgl. C200, 00:57:50). Er leidet demnach nicht nur an einer Absenz jeglicher Moral und Gerechtigkeit, sondern auch an schwerem Realitätsverlust, einer Unfähigkeit, die Dinge so zu sehen, wie sie sind. Es ist bezeichnend, dass der Vertreter des Systems im Film nicht vornehmlich als böse, sondern als wahnsinnig dargestellt wird, da hierdurch sämtliche Figuren als Opfer des Systems und hilflos semantisiert werden. Wie schon in *Morphine* ist es außerdem wieder der egoistische Wunsch einer Figur nach persönlicher Glückserfüllung, durch welchen die Defizite der Realität evoziert werden. Obwohl er eine hohe Position innehat und ohne Reglementierung handeln kann, erreicht er sein Ziel (die Liebe Angelikas) nicht. Aus diesem Unvermögen und seinem Tod am Ende der Handlung, kann das bevorstehende Ende des Systems abgeleitet werden. Die ausbleibende Rettung Angelikas zeigt allerdings auch, dass eine Überwindung der Korruption, eine Besserung der Zustände, nicht abzusehen ist.

Einen wichtigen Faktor stellt außerdem Zhurovs Mutter dar. Diese befindet sich ebenfalls in seiner Wohnung, erfasst allerdings die Verbrechen ihres Sohnes aufgrund ihrer degenerierten Psyche nicht und sieht den ganzen Tag fern. Anemone interpretiert, dass die Mutter aufgrund des Konsums von Alkohol und Fernsehen den Verstand verlor³⁶, wodurch erneut das Thema des Rausches aufgegriffen und die Form des medialen Eskapismus abgewertet wird. Wie in *Morphine* erzeugt der Konsum von Medien einen Realitätsverlust, der sich in der Verständnislosigkeit und Gleichgültigkeit gegenüber dem Leiden Anderer manifestiert.

Es offenbart sich durch die Figuren des Films ein desaströses Bild der sowjetischen Gesellschaft: Die Justiz ist nicht nur korrumpiert, sondern nicht mehr in der Lage, die Realität zu erkennen, die junge Generation vertritt keinerlei Werte mehr, weshalb sie nicht gegen diese Auswüchse antritt, während die ältere Generation zwar Notiz von der Ungerechtigkeit nimmt, dieser allerdings machtlos gegenübersteht. Aufgrund dieser Konstellation ist auch mit dem Tod Zhurovs kein positives Ende gegeben. Das alte System wird zwar überwunden, doch es folgt keine neue moralische Ordnung, sondern lediglich der Übergang in ein materialistisches und Menschen gegenüber gleichgültiges System.

2.3 Die Genese der UdSSR: Keine Aussicht auf Besserung

Obwohl *Morphine* und *Cargo 200* sich in Handlung und Genre stark unterscheiden, erscheint ein Vergleich in Bezug auf ihre Darstellung sinnvoll, zumal sie im Abstand von nur einem Jahr erschienen (2007 und 2008) und den Westen (anders als die anderen hier untersuchten Texte) lediglich latent thematisieren.

³⁶ Vgl. Anemone 2019, S. 80.

Beide Filme nivellieren Unterschiede zwischen der UdSSR und dem Vorgängersystem, wodurch die Möglichkeit einer Zustandsverbesserung ausgeschlossen wird. Es ergibt sich eine Historiographie der Kontinuität, statt der Brüche: Nicht die politischen Veränderungen sind relevant, sondern die stets gleichbleibende defizitäre Disposition der negativen Zustände³⁷: Mangel³⁸ und Korruption sowie Ungerechtigkeit. Das Leben, so die Texte, bleibt unabhängig vom Herrschaftssystem von Entbehrung und Last bestimmt. Implizit propagieren die Filme damit die Aufgabe politischen Engagements, also einen Rückzug ins Private, denn eine positive Veränderung zu erzeugen wird als unmöglich gesetzt. Dem Handeln Einzelner wird dadurch ebenfalls keine Wirkmacht zugestanden, sie können die Situation höchstens verschlimmern, sei es durch persönlichen Ehrgeiz oder die falschen bzw. keine Werte. Gefordert wird das starre Ertragen dieser defizitären Zustände, wobei egoistische Ansprüche auf Glück und Erfüllung abgelegt werden müssen. Insgesamt wird das Bild einer korrupten Gesellschaft gezeichnet, in der Ungerechtigkeit und Unterdrückung vorherrschen, innerhalb derer das politische System nur eine marginale Rolle spielt. Die UdSSR, so lässt sich festhalten, wird in diesen Filmen einer Kritik unterzogen, es erfolgt keinesfalls eine Glorifizierung der Bolschewiki als Freiheitskämpfer, sondern die Korrelation des sowjetischen Systems als desaströs, und zwar von dessen Beginn an bis in die Spätphase. Auch das Zarenreich erfährt keine positive Aufarbeitung, stattdessen verzichten die Filme vollkommen auf eine Aufwertung der Vergangenheit.

Es erfolgt in beiden Filmen außerdem die Beschäftigung mit der Opposition zwischen Aktivität und Passivität. In *Morphine* anhand der Drogensucht des Protagonisten, durch welche die gegebenen Umstände sich weiter verschlechtern, in *Cargo 200* durch die ideologischen Konzepte der älteren Generation, die in der Realität nichts mehr ausrichten können. Für einzelne Personen ist es nicht möglich, eine positive Wandlung insgesamt herbeizuführen, was jedoch auch nicht bedeutet, dass ihr Handeln der eigenen Glückserfüllung gelten darf.

Zuletzt fällt auf, dass Selbstsucht zwar stets als Quelle von Leid hervortritt, *Cargo 200* dabei allerdings stärker den Materialismus (der jungen Generation) anprangert, während sich *Morphine* in dieser Hinsicht auf eine indirekte Kritik an den Privilegien des Adels beschränkt. Dies mag zum Teil der diegetischen raumzeitlichen Verortung geschuldet sein, ist jedoch trotzdem auffällig, da die im Folgenden behandelten Filme den Materialismus als Quelle des ideellen Verfalls markieren und diesen als zentrales gesellschaftliches Problem inszenieren. Dieses Problem

³⁷ Als der russische Präsident Boris Jelzin (1991-1999) 1998 die Überreste der letzten Romanovs in der Peter-und-Paul-Festung begraben ließ, betonte er die bedeutende Rolle der Zarenfamilie für die Geschichte Russlands und es kam 2000 sogar zur Heiligsprechung Nikolaus II. und seiner Familie (vgl. Scherrer 2009, S. 33). Es zeigt sich daran der Versuch der Anknüpfung an eine als positiv inszenierte Vergangenheit. Der Film greift das Konzept der Kontinuität auf, wandelt allerdings die Semantik in eine Negative. Es zeigt sich, wie die politische Betrachtung des Ablaufs von Geschichte übernommen, die spezielle Semantisierung jedoch abgeändert wird.

³⁸ In *Morphine* wird dies anhand der Absenz einer ausreichenden medizinischen Versorgung durch geschultes Personal, räumlicher Ausstattung und Medikamenten gezeigt, in *Cargo 200* unterhalten sich Artyom und Mikhail ebenfalls über Lebensmittelknappheit (vgl. C200, 00:06:00); auch fehlen dem Colonel die Angestellten, um die Soldaten angemessen begraben zu lassen.

besteht laut der Semantik der Texte jedoch noch nicht im Zarenreich/ den Anfängen der UdSSR, sondern scheint sich erst im Zuge derer historischer Entwicklung als destruktive Kraft in der Gesellschaft auszubreiten. Durch den stärkeren Einfluss des Westens (symbolisiert durch die Jeans der jungen Generation) manifestiert sich die Selbstsucht nun explizit in dem Streben nach materiellem Gewinn. Die Gesellschaft war demnach zwar niemals fehlerfrei (oder gerecht), durch den steigenden Kontakt mit dem Westen mehrt sich der Egoismus jedoch und schlägt sich in einem wertelosen Gewinnstreben nieder.

3. Die postsowjetische Gesellschaft in *Brother 1* und *2*

Seinen Durchbruch erreichte Balabanow durch den Film *Brother 1*, der im Jahr 1997 seine Premiere feierte. Der Film erfreute sich immenser Popularität und gilt bis heute als Klassiker des russischen Kinos. *Brother 2* ist ebenso bekannt und kanonisiert, weshalb gerade die *Brother*-Filme einen hohen Stellenwert bei einer Analyse des russischen Gesellschafts- und Vergangenheitsbildes einnehmen. Es kann argumentiert werden, dass diese Gangsterfilme eine spezifische Erscheinung und Reaktion auf die 1990er Jahre in Russland sind, weil in diesen turbulenten Zeiten Verbrechen und Korruption auch durch das Kino aufgegriffen wurden.³⁹ Dadurch können sie als Stimmungsbild, aber auch als Repräsentation der Probleme sowie der Werte und Normen im postsowjetischen Russland gelten.

Im Folgenden werden die Texte deshalb zunächst einzeln mit Fokus auf die Heimatkonzeption analysiert, woraufhin sich ein Vergleich der Filme anschließt, durch welchen die Veränderung im Selbst- und Fremdbild deutlich gemacht werden soll.

3.1 Der heimatlose Held: *Brother 1* (1997)

Brother 1 beginnt mit dem Auftritt des Protagonisten Danila Bagrov, der in die Dreharbeiten eines Musikvideos hineinläuft und deshalb in eine Schlägerei mit dem Sicherheitsdienst verwickelt wird. Auf der Polizeiwache offenbart er, gerade erst aus dem Militär entlassen worden und noch arbeitslos zu sein. Die Beamten drohen ihm eine Haftstrafe an, sollte er nicht innerhalb einer Woche einen Beruf ergriffen haben. Die enttäuschte Mutter schickt ihn deshalb nach Sankt Petersburg zu seinem Bruder Viktor, von dem sie glaubt, er hätte eine erfolgreiche Karriere. Tatsächlich ist der ältere Bruder jedoch als Auftragsmörder tätig und verwickelt gleich nach dessen Ankunft auch Danila in seine kriminellen Machenschaften, indem er den ehemaligen Soldaten mit dem Mord an einem tschetschenischen Gangster betraut. Während Danila sich ohne Probleme um den Mord kümmert, kristallisiert sich heraus, dass Roundhead (ein russischer Gangster und der Auftraggeber Viktors) plant, Viktor ermorden zu lassen, weil dieser zunehmend mehr Bezahlung verlangt. Nebenbei beginnt Danila eine Affäre mit Sveta, deren Mann sich aufgrund seines Berufs als Lastwagenfahrer über lange Zeit hinweg außerhalb der Stadt aufhält. Gleichzeitig nähert sich der Protagonist Kat an, einer obdachlosen Drogenabhängigen, die ihm stets mithilfe der nötigen Bezahlung Rauschmittel zu besorgen. Die beiden Handlungsstränge laufen ineinander, als Viktor von Roundhead unter Druck gesetzt wird und Danila verrät, sodass sich der Gangster auf die Suche nach ihm machen kann. Roundhead dringt in Svetas Wohnung ein und lässt sie schlagen und vergewaltigen, in der Hoffnung, dass sie Danilas Aufenthalt verrät (sie weiß jedoch nicht, wo sich der Protagonist aufhält, weil dieser eine Mission für Viktor durchführt). Nachdem Danila sieht, was Sveta

³⁹ Vgl. White 2016, S. 83; in seinem Aufsatz geht er außerdem auf die politischen wie sozialen Umstände nach dem Auflösen der UdSSR ein, die von Verbrechen auf der Straße sowie in der Regierung geprägt waren.

angetan wurde, übt er Rache an Roundhead und seiner Gang, wobei er Viktor, der ihn hinterging, mit der Begründung verschont, sie seien Brüder. Am Ende kann er Sveta jedoch nicht zurückgewinnen, da sie sich für ihren gewalttätigen Ehemann und gegen ihn entscheidet. Genauso wenig bleibt er bei Kat, stattdessen verlässt er Sankt Petersburg und bricht in Richtung Moskau auf.⁴⁰

Figurenkonstellation *Brother 1* (aus Gründen der Übersicht gekürzt)

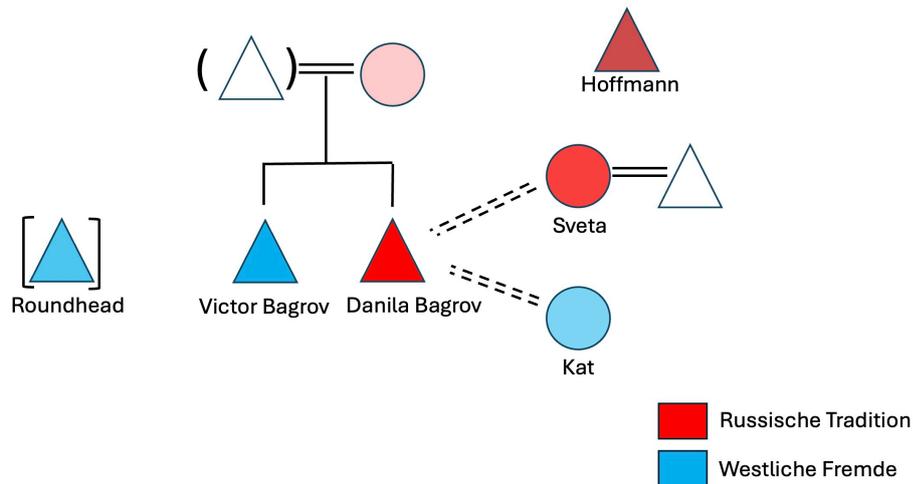


Abb. 4: Figurenkonstellation *Brother 1* (1997)

3.1.1 Zwischen korrumpierter Tradition und defizitärer Moderne

Brother 1 verfolgt weniger eine stringente Handlung, sondern konzentriert sich eher auf die verschiedenen Erlebnisse und Eindrücke Danilas. Gerade am Anfang betonen die langen schwarzen Überblendungen den episodenhaften Charakter des Textes (vgl. B1, 00:04:25) und auch die an das Genre des Musikvideos angelegten Montagen, in denen Danila auf seinem Weg durch die Stadt gezeigt wird, während extradiegetische Musik erklingt, signalisieren den Fokus auf die Reise des Protagonisten.

Zunächst ist es lohnend, diese auf einer topographischen Ebene zu betrachten: Danila kommt zuerst bei seiner Mutter in einer kleineren Stadt an, wobei dieser Raum deutlich mit Vergangenheit korreliert wird. Nicht nur bewohnen diesen Figuren aus der Vorgängergeneration (Danilas Mutter sowie die Schulkameraden seines Vaters), noch dazu ist Danilas Mutter damit beschäftigt, sich ein Fotoalbum anzusehen und sich nostalgisch nach dem alten Familienglück zu sehnen (vgl. B1, 00:05:25). Auch wenn dieser topographische Raum lediglich kurz vorgeführt wird, kann ihm also das Merkmal der Vergangenheit zugeordnet werden, was auch in Anbetracht von Danilas Bewegungsrichtung Sinn macht, da der Text hier einsetzt. Es ist Danila allerdings nicht möglich, dort zu verweilen, weil seine Mutter ihn

⁴⁰ Vgl. Balabanow 1997, *Brother 1* (im Folgenden abgekürzt als B1).

wegschickt und die Polizei ihm droht. Die Vergangenheit, so lässt sich daraus schließen, kommt als dauerhafter Aufenthaltsort für den jungen Protagonisten nicht in Frage.

Er macht sich nach Sankt Petersburg auf, wo der Rest des Textes verortet ist. Der Großteil der Handlung konzentriert sich auf diese Stadt, wobei zumindest im Zuge der Figurenrede auch Moskau Erwähnung findet. Viktor bespricht sich mit Roundhead und Letzterer erklärt, dass man Moskau gesehen haben müsse (vgl. B1, 00:06:20) und später wiederholt Viktor dieses Anliegen vor Danila mit der Begründung, in Moskau fände man Macht (vgl. B1, 00:17:25). Hinzu kommt, dass auch Danilas Aufenthalt nicht von Dauer ist, sondern er am Ende der Handlung in Richtung Moskau aufbricht. Als eigentliches Ziel seiner Bewegung wird damit Moskau markiert. Sankt Petersburg erhält die Semantik einer Durchgangsstation, wo ein Übergang stattfinden kann. Die Stadt wird zum heterogenen Raum, in dem verschiedene Semantiken aufeinandertreffen, die im Folgenden genauer ausdifferenziert werden.⁴¹

In Sankt Petersburg herrscht eine Mischung zwischen Tradition und Moderne vor, die durch die Bewohnergruppen repräsentiert wird. Am deutlichsten sticht der Kontrast zwischen den möglichen Partnerinnen Danilas hervor, also Sveta und Kat. Diese charakterisieren jeweils Tradition und Moderne, sodass die Wahl für eine der Beiden auch eine Entscheidung zwischen Vergangenheit und Zukunft mit sich bringt.

Sveta ist verheiratet, geht einer Arbeit nach und besitzt eine Wohnung. Damit sind ihr mehrere Elemente zugewiesen, die das traditionelle Bild von häuslichem Glück ausmachen. Gleichzeitig wird vorgeführt, wie ihr Mann sie schlägt (vgl. B1, 00:37:00, 01:24:30) und sie ihn betrügt – nicht nur mit Danila, sondern mit noch mindestens einem weiteren Mann (vgl. B1, 00:51:40). Dargestellt ist also eine korumpierte (Familien-)Tradition, bei der alle Bestandteile für ein intaktes Familienleben oberflächlich noch vorhanden sind, die Figuren durch ihr Verhalten diese allerdings ins Negative ziehen. Eine ähnliche Semantik kann auch für Danilas Herkunftsraum veranschlagt werden, denn sein Vater musste wegen Diebstahls ins Gefängnis (vgl. B1, 00:04:15), wodurch ebenfalls eine traditionelle Familienstruktur aufgebrochen wurde. Aussagekräftig ist in dieser Hinsicht auch die Bildebene, denn die Stadt selbst repräsentiert den Verfall der Tradition: Als Danila das Gebäude, in dem Viktor wohnt, betritt, wird das Treppenhaus von hohen Säulen geschmückt, wobei im Vordergrund deutlich die abblätternde Fassade zu erkennen ist. Die in den Hintergrund gerückte, prächtige Tradition (repräsentiert durch die Säulen) wird also kontrastiert vom Verfall der Gegenwart.⁴²

Kat hingegen wird von Beginn an mit einer nach Westen ausgerichteten Moderne korreliert. Bei ihrer ersten Begegnung mit Danila hilft sie einem englischen Touristenpaar einen Club zu finden (vgl. B1, 00:15:33), wobei sie sich bemüht, englisch zu sprechen (Danila hingegen versteht nur Russisch). Sie ist also auf

⁴¹ Für eine genauere Betrachtung der Stadt siehe 3.1.4.

⁴² Eine vollständige Absenz der Geschichte, wie Larsen *Brother 1* attestiert (vgl. Larsen 2003, S.505), scheint sich somit nicht zu bestätigen, wobei die Anzeichen der Vergangenheit in den Hintergrund gerückt werden. Damit ist die Geschichte nicht abwesend, sondern lediglich unerreichbar.

Kommunikation mit den internationalen Besuchern aus, während Danila diesen eher ablehnend und verständnislos gegenübersteht. Genauso verhält es sich mit der Musik. Die russische Musik Danilas wird durch Kat abgewertet (vgl. B1, 00:16:18), stattdessen präferiert sie englischen und französischen Techno, den wiederum Danila verabscheut (vgl. B1, 00:54:00). In der letzten Einstellung wird sie außerdem in einem McDonalds, also einer typisch amerikanischen Fastfood-Kette gezeigt (vgl. B1, 01:30:04) und damit auch räumlich an den Westen gebunden. Außerdem besitzt sie weder einen festen Wohnsitz noch einen Arbeitsplatz oder einen festen Partner, wodurch sie eine zu Sveta oppositionelle Lebensweise pflegt. Der Kontrast zwischen beiden Frauen wird zudem auf der Bildebene transportiert, als sie bei einem Konzert von Nautilus Pompilius aufeinandertreffen. Schon die Anordnung der Figuren verrät deren Semantik: Danila steht zwischen den zwei Frauen, so wie er zwischen den durch sie verkörperten Wertesystemen steht. Sveta befindet sich außerdem in der linken Bildhälfte, Kat in der Rechten, sodass sich bei einem Vorgehen in Leserichtung auch der Übergang von Sveta (Tradition) in Richtung Kat (Moderne) beobachten lässt. Hinzu kommt die visuelle Gestaltung der Figuren, denn während Sveta durch ihren neonfarbenen Pullover und die gelockten Haare die Ästhetik der 80er Jahre bedient, führt Kat in ihrer schlichten schwarzen Kleidung und dem Neonhalsband den Stil der 90er Jahre vor. Selbst die Spitznamen der Frauen sind aussagekräftig, denn während es sich bei *Sveta* um die typisch-russische Abkürzung des Namens Svetlana handelt, ist *Kat* keine tradierte Abkürzung und weicht damit vom traditionellen Muster ab. Kostüme, Mise-en-Scene sowie sprachliche Ebene wirken also zusammen, um die beiden Frauen in eine deutliche Opposition von (russischer) Tradition und (westlicher) Moderne zu stellen.

Die Moderne wird dabei nicht nur von der Absenz traditioneller Ordnungsmuster (Familie, Arbeit, Wohnsitz) charakterisiert, sondern zudem mit Drogen und Materialismus korreliert. Die gesamte Beziehung zwischen Kat und Danila baut darauf auf, dass sie ihm anbietet Drogen zu beschaffen, wenn er ihr das nötige Geld bringt (vgl. B1, 00:16:18; 00:53:00). Sie zielt also auf einen betäubenden Rauschzustand ab, was ebenfalls durch ihren Musikkonsum belegt wird, da sie auf die Frage Danilas hin, was der Text (in englischer Sprache) bedeute, erwidert, das sei doch egal (vgl. B1, 00:54:00). Die semantische Ebene ist ihr somit gleichgültig, von Relevanz ist lediglich die Lautstärke des Instrumentals.⁴³ Darüber hinaus können das Konzert von Nautilus (Danilas Lieblingsband) und der von Kat organisierte Clubbesuch einem Vergleich in Hinblick auf die Musikdarstellung unterzogen werden: Bei dem Auftritt von Nautilus wird der Frontmann, Wjatscheslaw Gennadjewitsch Butussow, mit seiner Gitarre gezeigt und fokussiert (vgl. B1, 00:44:58),

⁴³ Die Belanglosigkeit des Inhalts ist nicht nur durch die innerdiegetischen Rezipierenden wie Kat gegeben, sondern bestimmt auch die extradiegetische Rezeption, da der (englische) Text des Techno-Songs repetitiv und stumpf im Hintergrund untergeht. Es handelt sich um den Song *Max Don't Have Sex With Your Ex* von *E-Rotic* und obwohl dieser durch die zahlreichen Wiederholungen und den mangelnden Tiefgang vornehmlich dazu dient, die Oberflächlichkeit des modernen Raumes zu belegen, verweist er durch seine Semantik zusätzlich auf den Aspekt der Moderne, immerhin geht es darum, nicht erneut mit der Exfreundin zu schlafen, die Vergangenheit also hinter sich zu lassen.

beim Techno-Club hingegen wird auf eine Darstellung der Band verzichtet, stattdessen sind lediglich die Tänzer zu sehen (vgl. B1, 00:53:14). Auch hieran verdeutlicht sich die Veräußerlichung, die mit der Moderne einhergeht. Gefühl und Tiefgründigkeit gehen zugunsten von Materialismus und Oberflächlichkeit verloren, wodurch sich auch die Moderne als defizitär ausweist.

Zum Raum der Moderne kann außerdem Viktor gezählt werden, denn in seinem ersten Gespräch mit Danila korrigiert er seinen jüngeren Bruder hinsichtlich der Bezeichnung für die Stadt: Sie heiße nicht mehr Leningrad, sondern Sankt Petersburg (vgl. B1, 00:17:25). Hieran zeigt sich erstens die Abwendung von der (sowjetischen) Vergangenheit und zweitens die Hinwendung zum Westen.⁴⁴ Auch für ihn ist Geld die treibende Kraft. Er wird in seiner ersten Szene alkoholtrinkend vorgeführt (vgl. B1, 00:06:20) und verhandelt als Auftragsmörder zudem über eine bessere Bezahlung (vgl. B1, 00:06:30). Als er Danila trifft, ist es ihm aufgrund seiner Arbeit nicht möglich, Zeit mit dem kleinen Bruder zu verbringen, sodass er ihm lediglich Geld reicht und ihn wieder wegschickt (vgl. B1, 00:18:10). Anhand dieser Szene lässt sich außerdem ableiten, dass das Streben nach finanziellem Gewinn mit dem Verlust der familiären Gemeinschaft korreliert wird. Es dauert nicht lange, bis Viktor Danila für seine eigenen Zwecke ausnutzt und den Auftragsmord an seinen Bruder delegiert (vgl. B1, 00:20:40), wobei er ihm dabei vorenthält, dass es sich um den Auftrag eines Gangsters handelt. Ähnlich verhält es sich zu einem späteren Zeitpunkt der Diegese, an dem Viktor noch einmal Danila einen Auftrag erledigen lässt (vgl. B1, 00:56:41). Zuletzt verrät er Danila auch an Roundhead (vgl. B1, 00:44:06, 01:15:38), was Korruption und das endgültige Zerreißen familiärer Bande signalisiert.⁴⁵ Roundhead verkörpert als Antagonist ebenfalls die Merkmale des modernen Raums: Er sehnt sich nach Moskau, will Viktor töten lassen, weil dieser mittlerweile zu hohe Preise verlangt (vgl. B1, 00:07:45), und möchte Danila hinterrücks ermorden lassen. Zusätzlich spricht er beinahe ausschließlich in Sprichworten (vgl. B1, 01:12:52), wodurch seine Rede in den ernstesten Situationen meist unangemessen erscheint und häufig die latente Inhaltsleere seiner Aussagen offenbart wird.

In der Diegese von *Brother 1* stehen sich also eine korrumpierte Tradition und eine defizitäre Moderne gegenüber. Erste wird vornehmlich durch Sveta verkörpert, die zwar einen Ehemann, eine Arbeit und eine Wohnung besitzt, von ihrem Ehemann aber geschlagen wird und diesen betrügt. Durch ihre visuelle Aufbereitung wird sie an die 1980er Jahre angelagert und symbolisiert damit die Vergangenheit. Vor allem durch die Semantisierung der Moderne als westlich dominiert, kann ex negativo erschlossen werden, dass es sich um einen russischen Raum

⁴⁴ Zwar lässt sich argumentieren, dass Sankt Petersburg der ursprünglichen Benennung entspricht, also einen Rückgriff auf die noch weiter zurückliegende Vergangenheit darstellt, doch dann greift die Semantik Peters I, der bekannt dafür ist, Russland zum Westen hin geöffnet zu haben (vgl. Winkler 2024, S. 23; Winkler geht auch darauf ein, dass diese Deutung in wissenschaftlichen Kreisen als umstritten gilt, dennoch wird er damit in Verbindung gebracht).

⁴⁵ Carleton beschreibt in seinem Aufsatz ausführlich, dass der Zusammenhalt von bzw. der Konflikt unter Brüdern in Russland historisch wie kulturell stets eine wichtige Frage darstellte (vgl. Carleton 2011, S. 618), sodass Balabanow mit *Brother* auf gesellschaftlich relevante und lange tradierte Themenbereiche zurückgreift, diese aber im Kontext der Moderne neu semantisiert.

handelt. Die Vergangenheit, das wird auch anhand von Danilas Familie vorgeführt, macht also nur oberflächlich einen intakten Eindruck, ist dabei allerdings bereits soweit korrumpiert, dass sie keinen positiven Bezugsort mehr bietet. Im Raum der Moderne treten die defizitären Elemente offen zutage: Die Figuren dieses Raumes sind angetrieben von Materialismus und dem Wunsch nach einem Rauschzustand. Familiäre oder romantische Bindungen können nicht bestehen, da es hier nicht zu tiefgründigen Verbindungen kommt, sondern die Figuren sich gegenseitig ausnutzen und für den eigenen Vorteil manipulieren. Durch Kats Auftreten und Musikgeschmack wird zudem eine Bindung an den Westen deutlich, die sich auch durch die Blickrichtung nach Moskau offenbart.

Der Film führt damit, obwohl eine Konzentration auf das Eigene (also Russland) vorherrscht, dennoch eine Kritik am Westen vor, indem dieser an die Moderne angelagert wird, welche wiederum mit Rauschmittelkonsum, Verrat und Oberflächlichkeit korreliert wird.

In Sankt Petersburg als heterogener Raum vermischen sich demnach Eigen (russisch) und Fremd (westlich) sowie die damit einhergehende Tradition und Moderne. Damit wird die russische Nationalität mit der Vergangenheit korreliert, die Moderne hingegen mit dem Westen in Verbindung gebracht. Laut dem Text zerfällt also eine russische Tradition, während die Moderne gemeinsam mit den westlichen Semantiken in den eigenen Raum eindringt. Interessant ist dabei, dass weder Vergangenheit noch Gegenwart oder Zukunft mit positiven Merkmalen belegt werden, sondern sämtliche Zustände als defizitär präsentiert werden. Der Text führt somit einen beinahe gänzlich negativen Weltentwurf vor, innerhalb dessen sich der Protagonist zurechtfinden muss, was im Folgenden genauer erläutert werden soll.

3.1.2 Scheiternde Integration – Danilas Raumbewegung

Danila taucht in der ersten Szene unvermittelt aus einer Böschung auf (vgl. B1, 00:01:31) und stolpert auf das Set eines Musikvideo-Drehs (vgl. B1, 00:01:31). Kurz darauf klärt sich auf, dass er zuvor seinen Militärdienst absolvierte und sich nun wieder in die Gesellschaft integrieren muss. Anhand von ihm wird eine junge Generation vorgeführt, die sich mit den veränderten Umständen abfinden und einen Platz in der gesellschaftlichen Ordnung finden muss. Man kann davon ausgehen, dass er aus dem Raum der Vergangenheit stammt, da er auch dessen Merkmale verkörpert: Geld interessiert ihn nur wenig, stattdessen teilt er bereitwillig sein Brot mit Obdachlosen (vgl. B1, 00:13:19). Hinzu kommt, dass er seinem Bruder bedingungslos hilft und dadurch noch stärker den Wert des Zusammenhalts vertritt. Zu Beginn seines Aufenthalts in Sankt Petersburg kommt es mehrfach zu Situationen, in denen russische Bürger von Gangstern bedroht werden und Danila helfend eingreift (vgl. B1, 00:11:11, 00:13:30). Hilfsbereitschaft und Gemeinsinn sind demnach wichtige Merkmale von ihm, wobei sie sich lediglich auf eine innerrussische Gemeinschaft erstrecken: Dem Touristen-Pärchen, das ihn auf englisch anspricht, gibt er keinerlei Auskunft (vgl. B1, 00:15:33). Einerseits liegt das

daran, dass er die englische Sprache nicht versteht, andererseits unternimmt er auch keinerlei Bemühungen (wie es Kat tut) eine Verständigung herzustellen. Im Techno-Club, den er mit Kat besucht, formuliert er seine Abneigung gegenüber dem Westen dann expliziter, wenn er zuerst die Musik abwertet und dann androht, Amerika ‚fertigmachen‘ zu wollen (vgl. B1, 00:54: 50). Da er jedoch auf russisch spricht, versteht ihn der französische Besitzer nicht, sodass hier ebenso die Unmöglichkeit einer Verständigung zwischen Ost und West angedeutet wird (wie dies auch in *War* der Fall sein wird, siehe hierfür 4.1.2). Als Kat ihn darauf hinweist, dass es sich um einen Franzosen, nicht um einen Amerikaner handelt, erwidert Danila, dass das für ihn keinen Unterschied mache (vgl. B1, 00:55:25). Aus der Sicht des Protagonisten erfolgt also eine Homogenisierung des Westens, wobei die einzelnen Nationalitäten ihrer Individualität beraubt werden, um so deutlicher als gemeinsames Feindbild ‚Westen‘ zu fungieren. Insgesamt vertritt Danila damit oppositionelle Ansichten zu denen der Figuren im Raum der Moderne und kann dem Raum der russischen Tradition zugeordnet werden.

Wie oben bereits angedeutet, ist es ihm aber nicht möglich, weiter in seinem Heimatdorf (dem topographischen Ort der Vergangenheit) zu verbleiben, stattdessen schickt ihn seine Mutter zum Bruder nach Sankt Petersburg (vgl. B1, 00:05:25). Er kann also aus extrinsischen Gründen nicht weiter in der Vergangenheit verharren, was ihn nicht daran hindert, sich immer weiter nach dieser zu sehnen: Schon bei seiner Ankunft in Sankt Petersburg erfolgt eine Montage bei der deutlich wird, dass er immer wieder in Richtung alter Wahrzeichen blickt. Gleichzeitig befinden sich stets Zäune oder Absperrungen davor, sodass sich sein Ziel, die traditionelle Vergangenheit, niemals in Reichweite befindet und es bei dem sehnsuchtsvollen Blick bleibt. Die Vergangenheit, so der Text, ist eine unerreichbare Größe, die angesichts des modernen Fortschritts nicht mehr zugänglich ist.

Anhand der Frauenfiguren ist es ebenfalls möglich, Danilas Vergangenheitsbezug aufzuschlüsseln. Er verliebt sich in Sveta und möchte sie vor ihrem Ehemann schützen, was diese allerdings ablehnt (vgl. B1, 00:42:50). In seiner Beziehung zu ihr spiegelt sich der Wunsch, zurück zur Tradition zu gelangen, wobei dieser Versuch schon von Beginn an zum Scheitern verurteilt ist, weil Sveta sich bereits in einer Beziehung befindet. Als er von einem weiteren Liebhaber Svetas erfährt, wendet Danila sich Kat zu (vgl. B1, 00:51:40). Dies lässt sich deuten als eine Hinwendung zur Moderne nach einer enttäuschenden Erfahrung mit der Vergangenheit. Insgesamt bleibt er aber bis zum Schluss mit beiden Frauen in Verbindung, sodass keine finale Entscheidung gefällt wird. Bei einer genaueren Betrachtung wird allerdings deutlich, dass er, obwohl er die korrekten Werte verinnerlicht hat, die Vergangenheit nicht erreichen, bewahren oder sogar aufrechterhalten kann. Aufgrund ihrer Beziehung zu Danila gerät Sveta in den Fokus von Roundhead und seiner Gang, die schließlich in ihre Wohnung eindringen und sie vergewaltigen (vgl. B1, 01:13:10). Das Terrain der Tradition kann also auf einer räumlichen Ebene nicht geschützt werden und ist für Figuren der Moderne zugänglich. Es drückt sich dadurch auch die nicht aufzuhaltende Entwicklung in Richtung Zukunft aus, die allerdings nicht durch positive Figuren vertreten wird. Zuletzt, als Danila versucht Sveta zu retten, indem er ihren Mann anschießt, schickt sie ihn wütend weg,

kümmert sich um den Verletzten und offenbart ihm schreiend, dass sie ihn nicht liebt (vgl. B1, 01:26:03). Genau wie am Anfang, wird Danila nun von einer weiteren Frauenfigur aus einem Raum der defizitären Tradition fortgeschickt, wobei gerade das repetitive Element eindringlich das Scheitern einer Integration demonstriert.⁴⁶

Dieses Misslingen kann auch auf Danilas verklärte Sicht auf die Vergangenheit zurückgeführt werden. Sein Versuch, Sveta von ihrem Ehemann zu befreien, zeigt deutlich, dass die Tradition in einer positiven Ausprägung nicht (mehr) existiert und auch nicht in dieser Art abgeändert werden kann. Da Danila allerdings auch die Moderne ablehnt – von Kat trennt er sich am Ende (wobei hier klar die Initiative von ihm ausgeht, er sich also bewusst von der Moderne abwendet) (vgl. B1, 01:31:15) – zeigt ihn der Text zwischen den Räumen am Ende des gescheiterten Integrationsprozesses. Es ist ihm nicht erlaubt, in der Tradition zu verweilen, einem westlichen Raum verweigert wiederum er sich, sodass ihm am Ende kein Raum zugewiesen werden kann. Dass er zuletzt nach Moskau aufbricht, legt zwar nahe, dass er sich dem Raum der Moderne annähert, aber letzten Endes lässt der Film offen, was dort geschehen wird. Hierdurch stellt der Film auch zeitgenössische Diskurse und Problematiken bezüglich der russischen Identitätsfindung dar, denn nach der staatlich gelenkten Geschichtsschreibung und Gesellschaftskonstruktion der UdSSR befand sich die Öffentlichkeit nach deren Auflösung in einem Schockzustand. Dabei brachen alte Muster der Identitätsstiftung (wie das System des Kommunismus) zusammen, die westlichen Versprechen wie Freiheit und Demokratie schienen sich allerdings ebenso wenig implementieren zu lassen.⁴⁷ Demnach wird anhand von Danilas Geschichte das Verlorenheitsgefühl der russischen Gesellschaft der 90er Jahre insgesamt vorgeführt.

Es kommt damit zu einem Weltentwurf, in dem eine positiv-semantisierte Topographie gänzlich absent ist. Genauso wenig führt der Text einen semantischen Zufluchtsraum für Danila vor. Die Vergangenheit wird abgewertet und als unwiederbringlich sowie korrumpiert dargestellt, die Zukunft erhält eine noch negativere Semantik, weil der Zusammenhalt und andere Werte wie familiäres Bewusstsein verloren geht. Indem sich die Moderne immer mehr topographische Fläche aneignet (vgl. Roundhead, der in Svetas Wohnung einbricht), schwindet auch deren moralischer Geltungsbereich (dieser wird durch Danila explizit mit der russischen Nationalität in Verbindung gebracht).

Die Welt befindet sich laut der Textordnung im Wandel, gerade Sankt Petersburg wird zum Ausdruck dieses Prozesses, da die Stadt zum heterogenen Mischraum wird. Dieser Wandel bedingt allerdings, dass eine junge idealistische (also national und gemeinschaftlich geprägte) Generation (repräsentiert durch Danila) keinen Platz mehr in der Gesellschaft findet. Obwohl er über die gesamte Handlung hinweg Menschen hilft und den anderen Figuren auch an Kraft überlegen ist, kann er an keinem Ort verweilen und endet als Figur ohne Bindung. Damit vertritt

⁴⁶ Larsen hält fest, dass es sich bei Danila somit nicht um den Nachfolger einer heroischen russischen Tradition handeln kann (vgl. Larsen 2003, S. 5007), was in Bezug auf den ersten Teil der *Brother* Filme sicherlich zutrifft.

⁴⁷ Vgl. Schwartz 2009, S. 220.

der Text eine pessimistische und nihilistische Ideologie: Die Welt verändert sich, die negative Moderne eignet sich immer mehr Fläche an, doch auch die Vergangenheit ist defizitär und kann nicht gerettet werden. Der Westen ist negativ und abzulehnen, aber auch die eigene russische Tradition spendet keinen Trost, sondern zeichnet sich durch Korruption aus. Danila wird damit zum Ausdruck einer jungen verlorenen Generation in den 90er Jahren in Russland, die an ihrer russischen Identität festhalten will, dabei allerdings stets von den westlichen Einflüssen auf die schiefe Bahn geführt wird. Die Sehnsucht nach Tradition bleibt unerfüllt und die Tatsache, dass auch die Idee einer positiven Vergangenheit lediglich eine Illusion darstellt, dominiert die Textordnung.

Dies kann darüber hinaus als Kritik an der russischen Identitätsbildung im Laufe der 1990er Jahre gedeutet werden, da es hierbei häufig zu einem Rückgriff auf die imperialistische bzw. sozialistische Vergangenheit des Landes kam, um diese für den Prozess zu funktionalisieren.⁴⁸ Danilas Scheitern auf persönlicher Ebene demonstriert die Sinnlosigkeit eines solchen Strebens.

3.1.3 Musik und Ideologie

Wie auch in *Morphine* und *Cargo 200* funktionalisiert der Text die auditive Ebene und weist der Musik mehrere zentrale Aufgaben zu: Sie dient erstens zur Markierung von Eigen und Fremd, von Tradition und Moderne und differenziert die Merkmale von Ost und West weiter aus (vgl. 3.1.1). Zweitens fungiert sie als Ausdruck von Danilas Streben nach der russischen Tradition⁴⁹: Während seines ersten Auftritts stört er den Dreh des Musikvideos zu dem Lied *Wings* von Nautilus Pompilus aus dem Jahr 1996. Daraufhin begibt er sich auf die Suche nach der CD, wobei er einmal (aufgrund seines ramponierten Aussehens) von der Verkäuferin aus dem Geschäft geworfen wird (vgl. B1, 00:04:35) und mehrmals feststellen muss, dass alle CDs des Albums bereits ausverkauft sind (vgl. B1, 00:09:44, 00:19:05, 00:38:54). In dieser Parallelstruktur artikuliert sich also erneut die Unerreichbarkeit seines Ziels: So wie er keine Kopie von *Wings* erhalten kann, kann er auch nicht einen positiven Endzustand erreichen. Im Lied selbst⁵⁰ wird der Verlust von Flügeln betrauert, also auch das Abhandensein eines als positiv gesetzten

⁴⁸ Vgl. Scherrer 2009, S. 31.

⁴⁹ Auch Safariants stellt fest, dass Danila die Musik der Vorgängertradition präferiert, was dieses Verlangen als Neigung zur Vergangenheit ausweist (vgl. Safariants 2018, S. 102).

⁵⁰ Der Songtext lautet folgendermaßen: You are taking off your evening dress/ Facing towards the wall/ I see freshly-made scars/ On your back, which is smooth as velvet/ I want to cry out from pain/ Or to forget myself in a dream/ Tell me, where are your wings -/ The ones that I liked so much/ Where are your wings,/ The ones that I liked so much?/ Before, we used to have time -/ Now we have things to do:/ Proving that the strong eat the weak/ Proving that charcoal is white/ We have all lost something/ In this mindless war/ By the way, where are your wings/ The ones that I liked so much?/ Where are your wings,/ The ones that I liked so much?/ I'm not asking how much money you've got/ I'm not asking - how many husbands you have/ I just see that you fear open windows/ And being on upper floors/ And if tomorrow, the fire starts/ And the building is engulfed in flames/ We'll die without those wings/ The ones that I liked so much/ Where are your wings,/ The ones that I liked so much?

Vergangenheitszustandes beklagt. Obwohl er andauernd Musik hört, sagt Danila von sich selbst, er hätte kein musikalisches Talent und kein gutes Gehör, weshalb es ihm nicht möglich ist, selbst Musik zu produzieren: Auch hieran zeigt sich die Ausweglosigkeit seiner Situation: So wie er keine Musik schaffen kann, kann er sich und seinen Werten auch keinen Raum bereiten.⁵¹ Drittens avanciert sie zum Symbol von Danilas Stärke, da er Musik hört, während er Waffen für seinen Auftrag und später für seine Rache bastelt (vgl. B1, 00:26:22, 01:17:50). Auch hier signalisiert die Wiederholung, dass ein Zusammenhang zwischen der Musik und den Waffen besteht: Mit der Macht des Glaubens an eine russische Tradition und den verinnerlichten korrekten Werten, gelingt es Danila sich gegen seine Feinde zu behaupten. Darüber hinaus rettet ihm der Disc-Player das Leben, als er angeschossen und die Kugel vom technischen Gerät abgefangen wird (vgl. B1, 01:14:00). Eine gewisse Wirkmacht wird der Ideologie also zugeschrieben, jedoch bezieht sich diese lediglich auf Danila selbst, denn Sveta kann er letzten Endes nicht bewahren. Angedeutet wird das, wenn er versucht ihr zu erklären, wie der Disc-Player funktioniert und sie ihm nicht zuhört (vgl. B1, 00:42:00). Es handelt sich also noch um eine Größe, die nicht weitergegeben werden kann (das ändert sich im zweiten Teil). Viertens eröffnet der Text durch die Musik als Träger die Opposition zwischen Militär und Künstlertum: Danila kommt aus dem militärischen Bereich und stört sofort die Kunstproduktion (vgl. B1, 00:01:31) ohne das zu beabsichtigen. Er gehört offensichtlich nicht zu dieser Sphäre und sein Eindringen führt zur gewalttätigen Auseinandersetzung zu Beginn der Handlung. Im Verlauf des Films macht er sein Interesse am Musikalischen deutlich, besucht sogar mit Sveta ein Konzert, wobei er die Gewalt niemals hinter sich lassen kann und in die kriminellen Tätigkeiten seines Bruders verwickelt wird. Besonders deutlich wird das, wenn er mit zwei anderen Gangstern einen Auftragsmord ausführen soll und sie in der Wohnung der Zielperson auf diese warten. Zufällig klopft ein Unbeteiligter an der Tür (er will die Feier im Obergeschoss besuchen und irrt sich im Stockwerk), der von den Dreien gefangen genommen wird. Im Gespräch mit Danila stellt sich heraus, dass es sich um einen Regisseur von Musikvideos handelt (vgl. B1, 01:01:30), weshalb der Protagonist ihm verspricht, sein Leben zu verschonen. Es offenbart sich die Affinität Danilas gegenüber den künstlerisch Schaffenden und gleichzeitig die Differenz zwischen dieser und seiner eigenen Welt. Um diesem Gegensatz auch auf der räumlichen Ebene Ausdruck zu verleihen, besucht Danila später auch die Feier im oberen Stockwerk, bei der er abseits der Gruppe stehen bleibt und sehnsuchtsvoll auf die musizierenden Gäste blickt (vgl. B1, 01:05:25). Er kann sich nicht in die Gruppe integrieren und muss nach kurzem Aufenthalt auch wieder zurück zu seinem eigentlichen Auftrag. Ein harter Schnitt weg von dem fröhlichen Zusammenkommen hin zu den beiden anderen Gangstern, die gerade die Zielperson ermorden, unterstreicht die Grenze zwischen diesen Welten (vgl. B1, 01:06:18).

⁵¹ Durch eine Beobachtung von Strukov lässt sich auch eine interessante Parallele zu *Morphine* ziehen, denn dieser stellt fest, dass die Lieder, die Mikhail stets anhört, aufgrund des Sängers, Aleksandr Vertinskii (1889-1957) als Symbol der Dekadenz des Zarenreiches gelten können (vgl. Strukov 2016, S. 80f.). Demnach werden Danila und Mikhail dahingehend parallelisiert, dass beide sich nach einer Vergangenheit sehnen und dieses Verlangen durch ihren Musikkonsum ausgedrückt wird.

Die gesamte Episode kann als *Mise-en-abyme* gedeutet werden: Danila befindet sich in der Sphäre der Gewalt und der Korruption, vertritt aber innerlich die korrekten Werte und versucht in einen Raum der Musik und der ‚Normalität‘ einzutreten, doch dort kann keine Integration stattfinden und auch diese Ausflucht ist lediglich temporär. Wenn er wieder in den Raum der Gewalt zurückkehrt, kann er dort zwar dominieren (er tötet die beiden Gangster ohne Probleme) und handelt auch im Sinne des körperlichen Wohls des Regisseurs, jedoch verstört er seinen ‚Schützling‘ dabei immens.⁵²

3.1.4 Die räumliche Relevanz der Stadt Sankt Petersburg

Der Handlungsort von *Brother 1* ist abgesehen von der kurzen Anfangssequenz stets Sankt Petersburg und anders als in *Morphine* oder *Cargo 200* wird damit eine einzelne Stadt zum Schauplatz und Repräsentationsort der heterogenen Ordnung. Über die semiotische Bedeutsamkeit von (Groß-)Städten in Texten schreibt Lotman:

Die Stadt als komplexer semiotischer Mechanismus und Generator von Kultur kann ihre entsprechende Funktion nur erfüllen, weil Sie ein Schmelztiegel von unterschiedlich aufgebauten, heterogenen Texten und Codes ist, die verschiedenen Sprachen und Ebenen angehören⁵³

Um den Wandel, der sich in den 1990er Jahren innerhalb der russischen Gesellschaft vollzog, räumlich auszudrücken, ist eine Stadt also aufgrund ihrer Vielschichtigkeit und Heterogenität prädestiniert. Durch die visuelle Inszenierung (verfallene Häuser vor den alten prachtvollen Bauten; russische Konzerte im Kontrast zu westlichen Clubs) offenbart sich die Dualität des postsowjetischen Russlands, welches sich zwischen Ost und West, zwischen Vergangenheit und Gegenwart befindet.

Lotman schreibt weiterhin: „Die Stadt ist ein Mechanismus, der andauernd seine eigene Vergangenheit gebiert und sie quasi synchron neben die Gegenwart stellt.“⁵⁴ Auch diese Dimension wird in *Brother 1* bespielt, da die Verhandlung zwischen Gegenwart und Vergangenheit prominent über die räumliche Inszenierung ausgetragen wird. Dass die Stadt von zentraler Relevanz ist, artikuliert der Text auf mehreren Ebenen: Zunächst sind hierbei die zahlreichen Einstellungen mit Gebäuden und Straßen zu nennen sowie die Montagen, die mit Musik unterlegt sind,

⁵² Larsen bezeichnet Danila als die Konstruktion eines idealen Fans, der wenig anspruchsvoll, bewundernd, loyal und beschützend auftritt (vgl. Larsen 2003, S. 508), aber allein die Tatsache, dass Danila zumindest äußerlich zu den Gangstern gehört, die den Regisseur überhaupt erst in seine missliche Lage versetzen und den Künstler danach noch für das Begräbnis der Leichen einspannen (vgl. B1, 01:08:44), signalisiert die toxische Wirkung Danilas auf diesen Bereich der Gesellschaft. Genau wie bei Sveta möchte er das Richtige, kann es aufgrund seiner Verwobenheit mit dem Raum der Gewalt jedoch nicht ausführen.

⁵³ Lotman 2010, S. 276.

⁵⁴ Ebd., S. 276.

während Danila durch die Stadt geht (vgl. B1, 00:08:08). Die Stadt ist bei Balabanow ein Ort der Kontemplation, die von ihrem eigenen Soundtrack begleitet wird.⁵⁵ Dieses Markenzeichen des Regisseurs beginnt bei *Happy Days* und wird auch in *Brother 1* sowie *Cargo 200* weitergeführt. Schon auf der Discoursebene wird dem Handlungsort durch derartige Einstellungen Bedeutung zugeschrieben. Im Verlauf der Figurenrede wird die Stadt als Raum ebenfalls zum Gesprächsgegenstand. Hoffmann, ein deutscher Obdachloser, dem Danila auf seinem ersten Streifzug durch Sankt Peterburg begegnet, klärt den Neuankömmling darüber auf, dass die Stadt eine Kraft sei, die Individuen anziehe, sodass nur der Starke wieder entkommen könne (vgl. B1, S. 00:12:03). Am Ende stellt Danila Hoffmann nochmals zur Rede und fragt, wie die Stadt eine Kraft sein könne, wenn alle ihre Bewohner schwach seien. Ihm wird entgegnet: „The city is a dark force. The strong come here and become weak.“ (B1, 01:28:14). Hieran lässt sich zunächst festmachen, dass eine Verbindung zwischen Raum und Bewohner aufgebaut wird, wobei ein asymmetrisches Verhältnis vorherrscht: Je größer und mächtiger die Stadt, desto schwächer die Bewohner. Damit bestätigt sich Codees Feststellung, dass die Stadt bei Balabanow nicht als Zeichen für den menschlichen Fortschritt, sondern im Gegenteil als Symbol der menschlichen Triebe, vor allem des Todestriebes fungiert.⁵⁶ Da die Stadt zudem westlich oder zumindest westlich beeinflusst ist, lässt sich außerdem festhalten, dass auch auf dieser Ebene eine Abwertung des amerikanischen Einflusses stattfindet.

Hier zeigen sich die düsteren Aussichten der russischen Figuren: Gerade weil die Bewohner nicht über ihren Raum triumphieren können (wie Danila, der eigentlich keine moralischen/ ideologischen Fehler aufweist), ist die Aneignung des Raums durch die westlichen Figuren (vgl. Roundhead, der in Svetas Wohnung eindringt) umso dramatischer. Dass der Westen sich örtlich immer stärker ausbreitet, mündet auch in einem ideologisch-moralischen Verlust der russischen Heimat.⁵⁷

Neben diesem engen Figuren-Raum-Konnex und der Bedeutsamkeit des städtischen Umfelds allgemein ist es auf einer kulturellen Ebene ebenso relevant, dass Sankt Petersburg als Handlungsort gewählt wurde, da diese Stadt eine wichtige Rolle in der Topographie Russlands einnimmt: Lotman konstatiert, dass in Sankt Petersburg stets das Verhältnis zwischen Eigen und Fremd ausgehandelt wurde, da die Stadt einerseits die Vertretung für das gesamte Land darstellen sollte, andererseits als Anti-Moskau und russisches Amsterdam das Potenzial einer Antithese zu Russland hatte.⁵⁸ Das bedeutet, dass Balabanow hier auf die traditionell-zeichenhafte Funktionalisierung der Stadt zurückgreifen kann, um die eigene Botschaft noch deutlicher zu transportieren. Dass es sich bei Sankt Petersburg um einen Übergangsraum handelt, können Rezipierende demnach bereits aufgrund des kulturellen Wissens ahnen.

⁵⁵ Vgl. Condee 2009, S. 225.

⁵⁶ Vgl. Ebd., S. 223.

⁵⁷ In der Fortsetzung, *Brother 2*, wird sich zeigen, dass sich diese Semantik im Laufe der Zeit zugunsten einer stärkeren ideologischen Wirksamkeit wandelte.

⁵⁸ Vgl. Lotman 2010, S. 288.

Eine weitere Bedeutungsebene liefert Day, die in ihrem Aufsatz drei Filme (*Happy Days*, *Brother 1*, *Of freaks and men*) von Balabanow untersucht und dabei genauer auf die Zugehörigkeit dieser Filme zu den Petersburg-Texten eingeht. Dabei zieht sie immer wieder Vergleiche zwischen *Brother 1* und *Verbrechen und Strafe* von Fjodor Dostojewski, wobei sie zu dem Schluss kommt, dass Danila sogar noch weiter als Raskolnikov geht, weil er seine Verbrechen nicht nur moralisch, sondern auch ästhetisch (durch den Einsatz von Musik) rechtfertigt.⁵⁹ Es können also auch literarische Vergleichslinien gezogen werden, die auf die Bedeutsamkeit der russischen Tradition verweisen. Durch den Einsatz des Handlungsschauplatzes Sankt Petersburg bindet sich der Text demnach an die russische literarische Tradition, wohingegen er sich vom Westen distanziert. Sankt Petersburg repräsentiert laut Day außerdem einen ‚Strange Place‘, innerhalb dessen die Unterscheidung zwischen Traum und Realität verschwimmt und der sowohl emotional als auch psychologisch desorientierend wirkt⁶⁰, was auch auf Danila zutrifft, da er sich als Grenzgänger innerhalb Sankt Petersburgs einem Raum zugehörig fühlt, der nicht (mehr) existent ist.

Der Handlungsort des Textes ist also auf mehreren Ebenen bedeutungstragend: Als Raum repräsentiert er die topographische Rückbindung der Figuren an einen Ort, von dem ihre Merkmale/ ihre Gesinnung abhängig sind. Der Figuren-Raum-Konnex amplifiziert damit die Gefahr, die von der westlich-imperialistischen Aneignung des Ostens ausgeht, da ohne den geeigneten Raum auch die passenden Merkmale nicht aufrechterhalten werden können. Als Stadt trägt er zur textuellen Konstruktion eines heterogenen Umfelds bei, mithilfe dessen der gesellschaftliche Wandel Russlands adressiert werden kann. Als Sankt Petersburg verweist er auf das zentrale Thema der Zerrissenheit zwischen Ost und West und schafft zudem eine Verbindung des Films mit der russischen Tradition, wodurch sich der Text vom Westen distanziert und damit der Einordnung als westlich-beeinflusst vorbeugt. Es lässt sich also festhalten, dass in *Brother 1* der Schauplatz der Handlung von großer Bedeutung ist und Topographie insgesamt als relevant für Werte und Normen eingestuft wird, was sich in der Fortsetzung, *Brother 2*, nicht fortführen wird.

3.2 Die nationalistische Steigerung: *Brother 2* (2000)

Brother 1 war so erfolgreich, dass drei Jahre später, also im Jahr 2000, eine Fortsetzung dazu erschien.⁶¹ Diese spielt ein Jahr später und fokussiert wieder Danila als Protagonisten, der sich, genau wie am Ende des ersten Teils angedeutet, in Moskau aufhält. Dort werden er und zwei befreundete ehemalige Soldaten (Kostya und Ilya), mit denen er gemeinsam in Tschetschenien diente, aufgrund

⁵⁹ Vgl. Day 2005, S. 618.

⁶⁰ Vgl. Ebd., S. 613.

⁶¹ Teilweise wird auch argumentiert, dass *Brother 2* als Reaktion auf das Verlangen des Publikums produziert wurde und damit weniger einen direkten Anschluss an den ersten Teil bietet als mehr eine nationalistische Übersteigerung dessen (vgl. White 2016, 97). Im Folgenden wird sich zeigen, dass es tatsächlich zu einer Verschärfung der nationalistischen Semantiken kam.

einer nachträglichen Ehrung in eine Talkshow eingeladen. Das Wiedersehen der Freunde wird von den Problemen Kostyas getrübt. Dessen Bruder kam als Hockeyspieler nach Chicago, wo er sich an einen amerikanischen Geschäftsmann wandte, um sich von der ukrainischen Mafia zu befreien, die beständig Geld von ihm forderte. Die Ukrainer konnte er so zwar abschütteln, aber nun nutzt ihn der Amerikaner durch Knebelverträge aus und beraubt ihn seines Einkommens. Kostya fühlt sich als älterer Bruder verantwortlich und nutzt seine Stellung bei einer Bank, um dies mit dem Direktor der Bank, Valentin, zu besprechen. Dieser hat wiederum Kontakt zu Mennis, dem amerikanischen Geschäftsmann. Weil Valentin und Mennis jedoch einen gemeinsamen Deal aushandeln und Kostyas Beschwerde diesen gefährden könnte, lässt Valentin den ehemaligen Soldaten ermorden. Daher ist es an Danila und Ilya Rache für ihren Freund zu üben und die Angelegenheiten des Hockeyspielers zu regeln. Mithilfe seines Bruders Viktor, der von der Mutter wieder in die Stadt geschickt wird, gelingt es Danila, Valentin zu überwältigen und Informationen über Mennis zu erlangen. In einem nächsten Schritt fliegen der Protagonist und sein Bruder nach Amerika, um dort mit dem Geschäftsmann abzurechnen. Während Viktor den Plan jedoch schnell aus den Augen verliert und sich einem Gangsterleben hingibt, findet Danila Mennis und überrumpelt ihn. Er kann sich das Geld des Amerikaners verschaffen und versichert Dimitry, dem Bruder Kostyas, dass Mennis ihn von nun an fair behandeln würde. Im Zuge seines Amerikaufenthalts befreit er außerdem eine russische Prostituierte aus den Fängen ihres Zuhälters und fliegt in der letzten Szene des Films gemeinsam mit ihr zurück nach Russland.⁶²

Figurenkonstellation *Brother 2* (aus Gründen der Übersicht gekürzt)

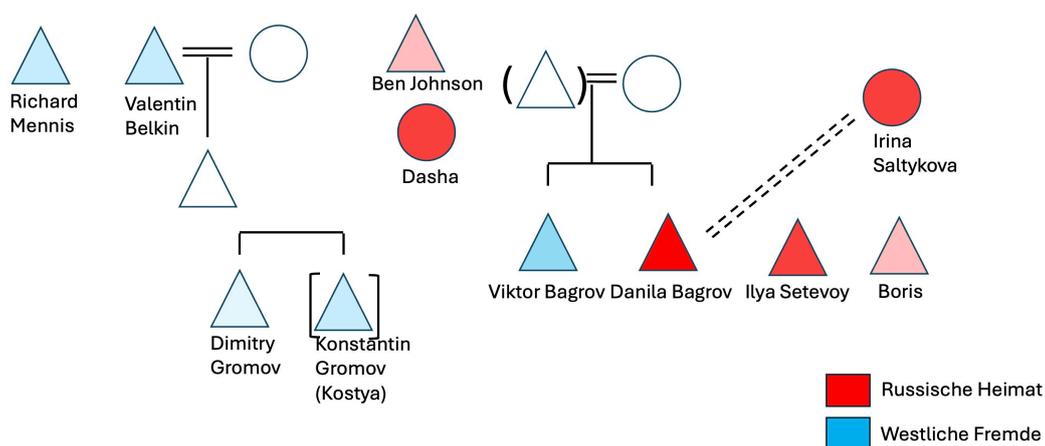


Abb. 5: Figurenkonstellation *Brother 2* (2000)

Schon vor der Analyse lässt sich festhalten, dass *Brother 2* zwar teilweise das Figureninventar des ersten Teils übernimmt und auch Themen wie Handlungsabläufe spiegelt, sich dabei allerdings mehr als Actionfilm präsentiert (vgl. z.B. die

⁶² Vgl. Balabanow 2000, *Brother 2* (im Folgenden abgekürzt mit B2).

Verfolgungsjagd und den daran anschließenden Schusswechsel (vgl. B2, 00:50:00)), klarere Semantisierungen aufweist und die ambivalente wie triste Atmosphäre des ersten Teils zugunsten einer stärker an Hollywood angelehnten Ästhetik aufgibt.

3.2.1 Russische Heimat und amerikanische Fremde

Bei der Grundopposition des Textes handelt es sich um diejenige zwischen russischer Heimat und amerikanischer Fremde. Deutlich erkennbar ist dies auch daran, dass nun nicht nur Russland Handlungsort ist, sondern auch Amerika vorgeführt wird und amerikanische Figuren eine zentrale Rolle innerhalb der Handlung spielen.

Die Semantik Russlands

Russland wird zentral durch den Protagonisten Danila verkörpert, aber die damit verbundenen Merkmale transportieren vornehmlich auch Ilya und Boris. Letzterer ist der Chauffeur von Irina Saltykowa, eine reale russische Popsängerin, die im Film als sie selbst auftritt und eine Beziehung mit Danila beginnt.

Der zentrale Wert des Raums ist Zusammenhalt, sowohl auf Ebene der Familie als auch unter Kameraden. Die Relevanz der familiären Gebundenheit wird vornehmlich durch Danila vermittelt, der seinen Bruder euphorisch begrüßt⁶³ (vgl. B2, 00:30:20) und diesen auch nicht anzweifelt, obwohl er mehrmals von ihm versetzt wird (vgl. B2, 01:40:30). Außerdem verschont Danila Valentins Leben, was er selbst damit begründet, dass der Sohn des Bankiers nicht ohne Vater aufwachsen soll (vgl. B2, 00:27:25). Der Erhalt der Familie stellt also eine Priorität für den Protagonisten dar, wodurch diese an sich als wertvoll ausgewiesen wird. Zusammenhalt demonstriert der Text aber auch an der Freundesgruppe der ehemaligen Soldaten, indem sich Danila und Ilya sofort für Kostya verantwortlich fühlen (vgl. B2, 00:08:00) und selbst nach seinem Tod nicht nur Rache für ihn üben, sondern sich auch um dessen Bruder kümmern. Als Begründung für diesen Zusammenhalt kann vor allem die gemeinsame militärische Vergangenheit gelten, da diese von Anfang an in Szene gesetzt wird (vgl. B2, 00:05:15) und eine andere Verbindung ausbleibt. Auch Danila und Boris, zwischen denen am Anfang kein freundschaftliches Verhältnis vorherrscht, konsolidieren ihre Verbundenheit mit einem Gespräch über ihre Kriegserfahrungen (vgl. B2, 00:43:11). Die unmittelbare Wirkung dieser Verbindung wird den Rezipierenden in einer anschließenden Sequenz bewiesen, in der Boris für Danila einige Gangster anlügt und den Protagonisten dadurch schützt, ihn sogar warnt (vgl. B2, 00:44:48). Dadurch wird zusätzlich demonstriert, dass es keiner gemeinsamen Zeit im Krieg bedarf, um Zusammenhalt zu evozieren, es genügt, wenn beide Parteien überhaupt Erlebnisse im aktiven Militärdienst

⁶³ In Hinblick auf das Ende des ersten Teils ist dies besonders auffällig, immerhin verrät Viktor seinen Bruder im Zuge der Handlung (vgl. 3.1).

gemacht haben. Krieg, so die Textordnung, stellt also das Bindemittel dar, um den zentralen Wert der Gemeinschaft aufrechtzuerhalten.

Auf einer zeitlichen Ebene ist Russland außerdem mit der Vergangenheit korreliert. Deutlich erkennbar macht dies Ilya und seine Berufswahl, da er im Leninmuseum in Moskau arbeitet und dabei nicht nur archivarische Tätigkeiten, sondern auch den nächtlichen Sicherheitsdienst übernimmt (vgl. B2, 00:06:18). Ilya als positive Figur bewahrt und schützt somit die Vergangenheit. Nach Kostyas Tod wird das Museum sogar zur Operationsbasis für Danila und Ilya, weshalb dieses als Extremraum gelten kann. Auch die Waffen, die sie sich zur Durchführung ihres Plans zulegen, stammen teilweise noch aus dem zweiten Weltkrieg und werden als „Echos des Zweiten Weltkrieges“ (B2, 00:28:55) bezeichnet. Der Bezug zur Vergangenheit ist damit nicht nur auf einer interpersonellen Ebene notwendig – der Kriegsdienst als gemeinsame Vergangenheit – sondern auch in einem konkret-materiellen Sinne – die Waffen als Überbleibsel der Vergangenheit. Vergangenheit wird damit stets zu einer militärischen Vergangenheit, denn eine kulturelle Seite wird lediglich auf der Bildebene aniziert, wenn bei Viktors Ankunft in Moskau die Architektur im Fokus steht (vgl. B2, 00:29:07).

Damit einher geht zudem die Bindung an das Konzept Heimat. Da dieses jedoch in 3.3 gesondert betrachtet wird, soll hier der kurze Hinweis genügen, dass die Figuren dieses Raumes an die ‚russische Heimat‘ gebunden sind, von der feststeht, dass sie sich durch die gemeinsamen Werte Familie, Zusammenhalt und Vergangenheit bzw. Tradition konstituiert.

Zuletzt gilt es noch festzuhalten, dass dieser Raum eindeutig überlegen ist. Im Verlauf der Handlung gelingt es Danila mit Leichtigkeit zuerst Valentin zu überwinden, amerikanische Gangster zu besiegen und dann sogar in das Büro von Mennis einzudringen und den amerikanischen Geschäftsmann zur Herausgabe des Geldes zu zwingen. Zu keinem Moment befindet er sich dabei in ernsthafter Gefahr oder wird verletzt (wie es noch im ersten Teil der Fall ist). Sowohl in Moskau als auch in Chicago kann sich der Protagonist problemlos durchsetzen und seine überlegene Stärke unter Beweis stellen.⁶⁴

Die russische Identität zeichnet sich also durch eine hohe Bewertung von Familie, Freunden und Zusammenhalt insgesamt aus, wobei die Vergangenheit und im Speziellen Krieg eine sinnstiftende Funktion hierfür erfüllen. Der Text setzt dieses Wertemuster als wirksamer und kraftspendender als das amerikanische/ westliche Modell, das im Folgenden behandelt wird.

Die Semantik Amerikas

Der amerikanische Raum der Fremde wird vornehmlich durch Mennis, Valentin und Viktor verkörpert. Zwar handelt es sich bei den zwei letztgenannten um

⁶⁴ Codee deutet die ortsunabhängige Dominanz Danilas als eine Gleichsetzung von Chicago und Moskau und verweist darüber hinaus auch auf das omnipräsente Verbrechen (vgl. Condee 2009, S.223). Tatsächlich fällt auf, dass sich die Städte hauptsächlich deshalb unterscheiden, weil die eine in Russland und die andere in Nordamerika verortet ist: Die Topographie verliert damit zugunsten einer ideologisch aufgeladenen Nationalität an Bedeutung.

Russen, jedoch nehmen sie im Laufe der Handlung die Merkmale Amerikas an und verlieren damit ihre Zugehörigkeit zum russischen Raum. Dies überträgt sich auch auf die Ebene der Topographie, denn obwohl Moskau architektonisch noch an die Vergangenheit anknüpft, findet in der Hauptstadt ein Wandel in Richtung des amerikanischen (Werte-)Systems statt. Das stets präsente Thema der Zerrissenheit Russlands, wird also auch in *Brother 2* aufgegriffen und anhand der Hauptstadt verhandelt.

Von zentraler Bedeutung in diesem Raum ist das Geld: Valentin, der allein durch seinen Beruf als Bankier mit Geld korreliert wird, lässt sich auf ein gemeinsames Vorhaben mit Mennis ein, um bei der Errichtung von Spielhallen auf dem Gebiet der indigenen Bevölkerung Amerikas möglichst hohe Gewinne zu erzielen. Um dieses Geschäft nicht zu gefährden, lässt er seinen Angestellten Kostya ermorden, was vorführt, dass die Figuren dieses Raumes nicht zwischenmenschlich kooperieren, sondern lediglich auf die größtmögliche finanzielle Bereicherung aus sind. Selbiges gilt für Viktor, der bei seiner Ankunft in Amerika die Unterstützung seines Bruders vergisst und sich stattdessen ein Leben als Gangster aufbaut (vgl. B2, 01:18:35). Laut der Textordnung liegt der Ursprung des gemeinschaftlichen Zerfalls also in der Gewinnsucht, die wiederum mit Amerika korreliert wird. Durch Geschäftsmänner wie Valentin, die aktiv den Kontakt zu Amerikanern und amerikanischem Handel suchen, wird die russische Gesellschaft gefährdet. Auf einen breiteren gesellschaftlichen Kontext übertragen, lässt sich daraus ableiten, dass durch den Kontakt mit dem Westen (insbesondere Nordamerika) und dem auf Gewinn ausgerichteten kapitalistischen System russische Grundwerte wie der zwischenmenschliche Zusammenhalt verloren gehen, die eigentlich überlegen sind. Geld ist in diesem Raum außerdem mit Macht verbunden. Dies wird wörtlich von Viktor formuliert, der bekundet, es gefalle ihm in Amerika, weil sich dort die Macht in Form des Geldes befände (vgl. B2, 01:42:10). Bestätigt wird dies durch Mennis Position als wohlhabender Geschäftsmann, in der er sogar die Wahl beeinflussen und Politiker ‚kaufen‘ kann (vgl. B2, 00:36:30). In Bezug auf den topographischen und politischen Raum USA ist es also zutreffend, dass Geld gleich Macht bedeutet.⁶⁵

Deutlich wird dadurch auch die in diesem Raum vorherrschende Korruption: Nicht nur die Wahlen werden laut des Textes manipuliert, in Moskau kontrolliert Valentin mithilfe der ukrainischen Mafia auch die Polizei (vgl. B2, 00:39:30) und gelangt mühelos an personenbezogene Daten (vgl. B2, 00:42:11). Von Amerika werden vorwiegend Gangs und Prostituierte gezeigt (vgl. z.B. B2, 01:22:24) und selbst der positiv semantisierte Truckfahrer empfindet die Gewalt, die der Zuhälter gegenüber einer Prostituierten anwendet, als normal (vgl. B2, 01:14:40). Gewalt, so die Textordnung, bestimmt in Amerika den Alltag der Menschen.

Valentin, Viktor und Mennis begehen im Laufe der Handlung außerdem allesamt Verrat. Mennis, an den Dimitry sich wendet, um vor der ukrainischen Mafia geschützt zu werden, nutzte die Naivität des Hockeyspielers aus, um ihm durch

⁶⁵ Dass Danila ohne Probleme über sämtliche Personen aus diesem Raum triumphiert, verdeutlicht, dass Geld nur innerhalb des negativen Raums eine Quelle für Macht ist und im Vergleich mit den russischen Werten unterliegt.

vertragliche Vereinbarungen sämtliches Geld zu entziehen (vgl. B2, 00:08:14). Valentin verrät nicht nur seinen Angestellten Kostya, sondern auch seinen Partner Mennis, den er vor Danila fälschlicherweise für den Mord an Kostya verantwortlich macht (vgl. B2, 00:36:00). Der Verrat erstreckt sich also nicht nur auf Gegner, sondern betrifft auch Verbündete, sodass die Unterlegenheit dieses semantischen Raumes durch dessen inhärente Merkmale herbeigeführt wird. Zuletzt lässt auch Viktor, der versprach Danila zu unterstützen, seinen Bruder letzten Endes im Stich (vgl. B2, 01:32:20).

In Amerika ist ebenso eine Oberflächlichkeit präsent, die auf mehreren Ebenen transportiert wird. Zunächst erfüllt auch hier, wie in anderen Filmen Balabanows, die sprachliche Ebene eine zeichenhafte Funktion, denn als sich Danila bei Dasha, der russischen Prostituierten, die er in Chicago trifft, erkundigt, was ‚How are you?‘ bedeutet und sie ihn darüber aufklärt, fragt der Russe verwundert, ob die Amerikaner sich tatsächlich für das Befinden des Gegenübers interessieren und sie verneint dies (vgl. B2, 01:40:00). Die Frage nach dem Zustand ist eine bloße Floskel, die Worte sind bedeutungslos und reflektieren so sprachlich, wie im Raum der amerikanischen Fremde miteinander umgegangen wird: Ein Interesse am Anderen erfolgt lediglich formell, nicht tiefgehend. Genauso verhält es sich bei der Begegnung von Viktor und einem Polizisten: Der Russe wird darauf hingewiesen, dass es nicht erlaubt ist, in der Öffentlichkeit Alkohol zu konsumieren und als dieser argumentiert, es würden zahlreiche Leute öffentlich trinken, erläutert der Polizist, dass diese ihre Flaschen in Papiertüten stecken, was ausreicht, um den Akt zu legalisieren (vgl. B2, 01:09:02). Auch hier geht es also um den bloßen Schein, nicht um die dahinterstehende Wahrheit. Solange die äußere Fassade aufrechterhalten wird, ist den Formalien genüge getan. Ähnlich lässt es sich deuten, dass Dasha den Namen Marilyn annahm, als sie nach Amerika kam (vgl. B2, 01:15:10). Um sich zu integrieren, musste sie also namentlich westlicher werden, wieder genügt der Schein. Auch in folgendem Beispiel offenbart sich auch der Zusammenhang zwischen der Scheinhaftigkeit der amerikanischen Welt und der Relevanz des Geldes: Dadurch, dass Danila und Dasha sich schick anziehen und mit einem vermeintlichen Chauffeur (es handelt sich um den Truckfahrer, mit dem Danila sich anfreundete) am Flughafen ankommen, gelingt es Ihnen, das letzte Flugzeug nach Moskau zu erwischen, da dessen Abflug für sie verzögert wird (vgl. B2, 01:57:40). Wer also vermögend wirkt und aussieht, genießt Privilegien in Amerika, da es nur auf diese Äußerlichkeit ankommt und niemand den äußeren Schein hinterfragt.

In Opposition zum traditionsbehafteten russischen Raum wird hier von moderner Technik Gebrauch gemacht. Räumlich kommuniziert der Text das durch Mennis Büro, das modern und schlicht eingerichtet ist, mit Sicht auf die angrenzenden Hochhäuser, wodurch Moskau mit seinen gealterten Gebäuden kontrastiert wird (vgl. B2, 01:00:38). Aber auch in Moskau herrscht bereits der technische Fortschritt vor, da immer wieder Fernseher eingeblendet werden (vgl. B2, 00:29:25) und neben den traditionellen Bauten auch neuere Bauwerke wie das Fernsehstudio zu Beginn des Textes vorgeführt werden. Auch hierdurch konzipiert der Text Russland in einem Übergangstatus. Zwar stehen die Bauten aus vergangenen Jahrhunderten noch und stellen einen Bezug zur Tradition her, doch kommt es

gleichzeitig zu einer technischen Modernisierung. Diese räumliche Transformation wird auf Ebene der Figuren gespiegelt und ausdifferenziert, denn mit der Technisierung geht auch eine neue Art der Medialität und Kommunikation einher: Valentin weist Mennis darauf hin, dass sie nun problemlos über das Internet kommunizieren und ihre Geschäfte abschließen könnten (vgl. B2, 00:15:00). Der Fortschritt ermöglicht in *Brother 2* eine einfachere Kommunikation zwischen Ost und West, was in Anbetracht der moralischen Korruption von Valentin und Mennis jedoch als negativ dargestellt wird. Statt russische Werte zu ‚exportieren‘ oder diese zumindest beizubehalten, kommt es zu einer Veränderung innerhalb der russischen Gesellschaft, indem eine Aneignung westlicher (insbesondere amerikanischer) Verhaltensweisen und Wertvorstellungen stattfindet. Diese lassen sich als geldgierig, verräterisch, korrupt und oberflächlich charakterisieren. Allein durch die Struktur und Semantik der dargestellten Welt kommt es also zu einer starken Abwertung der westlichen Gesellschaft und Aufwertung der russischen Identität, doch anhand der im Folgenden untersuchten Grenzüberschreitung lässt sich diese ideologische Grenze noch weiter differenzieren.

Grenzüberschreitungen

Grenzüberschreitungen lassen sich insgesamt in zwei Kategorien untergliedern: Entweder gehen Figuren des russischen Heimatraums in der amerikanischen Fremde topologisch auf oder sie besuchen diesen lediglich topographisch, bleiben topologisch jedoch fest in ihren Ausgangsraum verankert.

Ersteres lässt sich besonders deutlich an Viktor zeigen: Dieser fliegt nach Amerika und besucht sofort eine Touristenattraktion über die Geschichte amerikanischer Gangster (vgl. B2, 01:18:35). Man sieht ihn daraufhin in einem Club mit zwei Frauen (vgl. B2, 01:32:20) statt seinem Bruder zu helfen, was als Annäherung an den amerikanischen Raum gedeutet werden kann. Als Zeichen für sein fortschreitendes Aufgehen im Gegenraum fungiert im Folgenden seine Kleidung, die der eines Gangsters aus den 30er Jahren nachempfunden ist (vgl. B2, 01:40:48) und gipfelt in seinem Verhalten, als er Danila vollkommen im Stich lässt. Mit Viktor führt der Text also eine Figur vor, die räumlich und ideologisch im fremden Raum aufgeht, doch diese Grenzüberschreitung wird deutlich als negativ markiert, da er am Ende von der Polizei festgenommen wird (vgl. B2, 01:55:39). Dass er dabei noch schreit, er wolle in Amerika leben, zeigt die Absurdität des Wunsches, da er vermutlich ins Gefängnis kommt⁶⁶ (er tötet einige Angehörige der ukrainischen Mafia; eine genauere Ausdeutung des textinternen Verhältnisses von Russland und der

⁶⁶ Condee argumentiert, dass sich anhand von Viktors Schicksal die Widersprüchlichkeit in Danilas Handeln aufzeigen lässt, da er zuvor noch zu Dasha sagt, Russen würden sich im Krieg nicht im Stich lassen (vgl. Condee 2009, S.233). Dass er nun bei der Verhaftung seines Bruders tatenlos bleibt, scheint auf den ersten Blick tatsächlich nicht mit dieser Aussage kompatibel. Geht man jedoch davon aus, dass Viktor die Bindung zu seiner Heimat aufgab und semantisch wie topographisch in Amerika aufgeht, gehört er nicht mehr zu den Russen, die von Danila nicht im Stich gelassen werden. Damit wird die Szene zum eindeutigen Signal für Viktors Abwendung von der Heimat und belegt zudem die Tatsache, dass Heimat im zweiten Teil zu einem metaphorischen Konzept avanciert, das nicht mehr an eine konkrete Räumlichkeit gebunden ist.

Ukraine erfolgt in 3.2.2). Eine weitere Figur, die in die USA immigriert, ist Dimitry, der Bruder Kostyas: Der Hockey-Spieler reagiert zuerst nicht auf Danilas Anrufe und selbst als sie sich treffen, unterbricht er das Hockey-Training dafür nicht, obwohl Danila Dimitrys Bruder rächen und ihm das Geld beschaffen will (vgl. B2, 01:29:22). Auch am Textende interessiert sich Dimitry lediglich für seine finanzielle Situation und man sieht ihn weder Danila gegenüber Dankbarkeit ausdrücken noch um seinen Bruder trauern, sodass auch hier der Verlust russischer Werte vorliegt. Sanktioniert wird der Hockey-Spieler zwar nicht, doch mit dem Tod seines Bruders zeigt sich deutlich die toxische Wirkung, die der Kontakt mit den Amerikanern herbeiführt. Insgesamt führt der Text kein positives Beispiel für einen Raumwechsel vom russischen hin zum westlichen Raum vor, weshalb den Rezipierenden deutlich vermittelt wird, dass das Verlassen des Heimatraumes zugunsten einer fremden Mentalität nicht lohnenswert ist, auch wenn damit finanzieller Gewinn einhergeht.

Danila hingegen überschreitet zwar eine topographische Grenze, jedoch keine topologische. Anders als im ersten Teil ist der Protagonist nicht mehr zerrissen und macht keine Fehler. Bereits zu Beginn des Textes betritt er das Set einer Fernsehserie, wo ein Schauspieler gerade darüber spricht, ein Pilger in der Welt zu sein, aber eine russische Seele zu besitzen (vgl. B2, 00:00:48). Dieser Einstieg manifestiert von Beginn an Danilas Verbundenheit mit der russischen Heimat und markiert seine Reise nach Amerika als bloße räumliche Veränderung, die keinen Einfluss auf seine innere Beschaffenheit ausübt. Dass er sich vor seinem Flug CDs mit russischer Musik kauft (vgl. B2, 00:56:56) und diese dann kontinuierlich in Amerika hört, unterstreicht die Statik seiner ideologischen Ausrichtung, wobei immer wieder auch extradiegetisch russische Musik verwendet wird, um den Rezipierenden zu signalisieren, dass der Protagonist sich örtlich zwar in Amerika befindet, semantisch jedoch in Russland verbleibt (für eine genauere Untersuchung zum Einsatz von Musik siehe das anschließende Kapitel über die Heimatkonzeption). Dass während der Schlussequenz das Lied ‚Goodbye America‘ abgespielt wird und dieses mit den Zeilen ‚Goodbye America, where I have never been‘ einsetzt, kann ebenfalls auf den Zustand des Protagonisten projiziert und somit auf einer metaphorischen Ebene gedeutet werden (denn im tatsächlichen Sinne befand Danila sich offensichtlich in Amerika).

In Abgrenzung zum ersten Teil, in dem Danila weder Kat noch Sveta retten kann, gelingt es ihm im Verlauf dieser Handlung Dasha davon überzeugen, mit ihm nach Russland zurückzukehren.⁶⁷ Die Russin kam kurz nach der Auflösung der UdSSR nach Amerika, fand dort allerdings lediglich Arbeit als Prostituierte und stieg aufgrund ihrer Drogensucht immer weiter ab (vgl. B2, 01:41:00). Damit stellt sie einerseits ein weiteres Beispiel für den toxischen Einfluss des amerikanischen Raumes auf Russen dar, führt jedoch andererseits vor, dass Rettung nicht ausgeschlossen ist. Danila überzeugt sie (u.a. indem er ihren Zuhälter und seine Gang ermordet), sich ihm anzuschließen und zurück nach Russland zu kommen, weshalb

⁶⁷ Auch Hashamova geht davon aus, dass in *Brother 1* noch eine gewisse Ambiguität in Bezug auf die Rechtschaffenheit des Protagonisten vorherrscht, die im zweiten Teil einer ideologisch gefestigteren Position weicht (vgl. Hashamova 2007, S.296).

die beiden am Ende gemeinsam im Flieger sitzen. Dasha wird vom Personal des Flughafens zuvor noch darauf hingewiesen, dass sie aufgrund des abgelaufenen Visums nicht mehr in die USA zurückkehren kann, wenn sie sich nun dafür entscheidet, nach Moskau zu fliegen (vgl. B2, 01:58:24), woraufhin sie in die Maschine steigt. Ihre Rückkehr in den Ausgangsraum ist damit sichergestellt und sie feiert diese mit Wodka im Flugzeug. Hierzu lässt sich noch festhalten, dass Danila zu Beginn des Textes erzählt, er wolle Arzt werden und Leute heilen (vgl. B2, 00:06:40). Kontrastiert wird diese Aussage dann von der ständigen Gewaltausübung seinerseits, doch in Bezug auf Dasha kann im Kontext des Films tatsächlich von einer Heilung ausgegangen werden, immerhin rettet er sie vor dem Westen und bringt sie zurück in die Heimat. Somit erfüllt Danila seine medizinische Ambition zwar nicht auf organischer, dafür allerdings auf ideologischer Ebene. Wieder wird die Priorität des Ideellen gegenüber dem Real-Räumlich-Körperlichen dargestellt.

Wichtiger als der Akt der Rückkehr in den Ausgangsraum ist die Handlung Danilas, da sich durch Dashas Rettung der Unterschied zum ersten Teil herauskristallisiert: Hashamova stellt fest, dass Danila nun nicht mehr Fragen stellt, sondern Antworten bietet.⁶⁸ Zuvor musste der Protagonist die Sinnlosigkeit seines Handelns einsehen, da er zwar selbst die richtigen Werte verinnerlichte, diese aber nicht weitergeben konnte, im zweiten Teil hingegen ist er nicht nur kämpferisch wirkmächtig, sondern es gelingt ihm, auch ideologisch bekehrend zu wirken. Angetrieben wird er dabei von seinem Konzept der Heimat, weshalb dieses im anschließenden Kapitel genauer untersucht werden soll.

3.2.2 Heimat als zentrale Kategorie in *Brother 2*

Heimat ist in *Brother 2* nicht an einen Ort gebunden bzw. nicht von der speziellen Beschaffenheit eines Ortes abhängig, vielmehr erhebt der Text Heimat zu einem sinnstiftenden und kraftspendenden Konzept, das von Personen transportiert wird. Dies lässt sich zum einen daran erkennen, dass Danila auch in Amerika keine Merkmalsveränderung durchmacht und somit seine Heimatverbundenheit nicht einbüßt. Andererseits (und in diesem Zusammenhang noch signifikanter) wird auch mit Moskau eine Stadt vorgeführt, die sich bereits in einem verwestlichten Zustand befindet. Auf örtlicher Ebene schwindet die russische Heimat also. Verantwortlich dafür ist u.a. die moderne Technik, durch welche Grenzen zwischen Ost und West einfach überbrückbar und damit durchlässig werden (vgl. Valentin und Mennis, die ihre Geschäfte über Telefon und Internet abschließen). Die zunehmende Technisierung evoziert also eine Verschmelzung von Ost und West, wobei diese sich nicht gleichmäßig vollzieht, sondern einen Verlust der russischen Normen und Werte zur Folge hat. Wieder wird also das Thema des ideologisch imperialistischen Westens bedient und die Gefährdung des Eigenen in den Vordergrund gestellt. Dass die Verbindung negative Konsequenzen mit sich bringt, ist sowohl am Schicksal der Figuren (Valentin und Mennis werden beide sanktioniert), als auch an den angestrebten Geschäften zu erkennen (Spielhallen zu errichten

⁶⁸ Vgl. Ebd., S. 299.

fördert lediglich die hedonistische Lebensart des Westens, leistet allerdings keinen produktiven Beitrag zur Verbesserung der Lage). Ein russischer Taxifahrer in Amerika geht so weit, zu konstatieren, es gäbe kein Heimatland mehr, da Gorbachov dieses an die Amerikaner verkauft hätte (vgl. B2, 01:03:30). Hierdurch drückt sich in direkter Weise die Sorge um den Erhalt Russlands in einer globalisierten Welt aus. Trotz dieser schwindenden räumlichen Trennung ist das Konzept der Heimat in *Brother 2* präsenter und wirkmächtiger als noch im ersten Teil, was daran liegt, dass Danila als Figur nun in seinen Werten gefestigt ist und als deren Träger gelten kann.

Heimat wird außerdem von Musik transportiert, wie oben anhand der extra- und intradiegetischen Musikselektion während des Amerikaaufenthalts ausgeführt wurde. Ein weiteres Medium, durch das Heimat bewahrt werden kann, ist die Lyrik: Als Danila Valentin aufsucht, um ihn für den Mord an Kostya zu sanktionieren, besucht er die Schule von Valentins Sohns, wo gerade eine Feier stattfindet und der Junge ein Gedicht rezitiert, das folgendermaßen lautet:

„I discovered a great fraternity,
And a path and a wood,
In the field every ear of corn,
The river, the sky so blue -
It's all mine, native,
It's my Homeland!
I love all on this earth!“ (B2, 00:33:53)

Im Gedicht werden die räumlichen Gegebenheiten beschrieben und die Verbindung zum Heimatland gepriesen. Wichtiger als der Inhalt des Gedichts ist jedoch seine Funktionalisierung durch den Film: Danila fühlt sich von den Versen so berührt, dass er während seiner Zeit in Amerika dieses Gedicht vor Konflikten rezitiert. Bevor es zu einem Schusswechsel mit der Gang von Dashas Zuhälter kommt, murmelt Danila die Zeilen (vgl. B2, 01:38:30) und erschießt daraufhin sämtliche Gangster. Auch vor der finalen Konfrontation mit Mennis spricht sich Danila das Gedicht vor und setzt sich danach verbal gegen den Amerikaner durch (vgl. B2, 01:50:21). Durch die Wiederholungsstruktur (Rezitation Gedicht → Sieg über Gegner) kann die Überlegenheit Danilas mit der Lyrik und ihrem Inhalt in Verbindung gebracht werden. Das Besinnen auf seine Heimat und die Verbindung zu ihr ermöglicht es ihm also, die Figuren aus dem fremden Raum zu überwinden. Damit wird die Bindung zur Heimat nicht von einem Ort abhängig gemacht, sondern von einer inneren Einstellung, transportiert über den Einsatz von Lyrik und Musik. Dieses Konzept von Heimat fungiert als Quelle seiner Kraft und hilft ihm, die nötigen Werte weiterzutragen und auch in der Fremde zu bewahren. Damit führt der Text ein gänzlich ideologisches Konzept von Heimat vor, bei dem es nur noch um das Vertreten der ‚korrekten‘ Werte geht. Dies zeigt sich auch an der Art, wie er Mennis besiegt: Nicht (nur) durch Waffengewalt, sondern in Form eines Dialogs zwingt er den Amerikaner in die Knie. Er führt auf russisch die zentralen Textbotschaften aus und formuliert diese somit nicht für Mennis (dieser versteht kein Russisch),

sondern für die Rezipierenden: Kraft hängt laut Danila nicht mit Geld zusammen, sondern er korreliert diese mit Wahrheit, sodass die Person mit dem Recht auf ihrer Seite, die Stärkere ist (vgl. B2, 01:52:57). Da er aus jeder Konfrontation als Sieger hervorgeht, keinerlei Selbstzweifel aufweist und auch von keiner anderen Figur kritisiert wird, hat Danila laut der Argumentation des Textes das Recht auf seiner Seite. Insgesamt konstruiert der Text also eine Verbindung zwischen Heimatverbundenheit, Rechtschaffenheit und Stärke, indem die beiden ersteren als Bedingung für letztere gleichgesetzt werden. Diese Korrelation wird auch nicht mehr in Frage gestellt, genauso wenig wie Danila an sich oder seiner Moral zweifelt.

Heimatverbundenheit verleiht laut der Textordnung die Stärke, die erforderlich ist, um in Konfrontationen mit dem Fremden zu dominieren. Da sich diese Heimatverbundenheit aber nicht mehr örtlich fixiert bzw. selbst mit Russland ein Raum vorliegt, an den sich die Werte des Westens anlagern, wird die ideologische Dimension umso wichtiger.

3.2.3 Umgang mit der Ukraine

Der Film thematisiert an mehreren Stellen auch die Ukraine und den Umgang mit dieser. Zunächst lässt sich festhalten, dass Kostya und Mikhail aus der Ukraine stammen. Dadurch zeichnet der Text oberflächlich ein eher negatives Bild, da gerade der jüngere Bruder als Hockey-Spieler nicht nur topographisch, sondern auch ideologisch in Amerika aufgeht und sich sowohl räumlich als auch emotional von seiner Familie distanziert. Ebenso lässt Kostya sich auf eine Arbeit in der Bank ein, ein Metier, das grundsätzlich mit dem negativen Einfluss des Westens korreliert wird. Auffällig ist hierbei, dass er im Krieg gemeinsam mit Danila und Ilya kämpfte und sie eine Gemeinschaft formten. Wieder wirkt hier der Krieg als Katalysator für eine positive Entwicklung. Durch ihn finden Ukrainer und Russen zusammen und werden sogar Freunde. Sobald sie sich jedoch wieder in der friedlichen Gesellschaft befinden, machen sich die Unterschiede bemerkbar: Kostya arbeitet in einer Bank und befindet sich somit in der westlichen Einflussosphäre, Ilya (ein Russe) hingegen nimmt eine Tätigkeit im Lenin-Museum auf und konzentriert sich somit auf die russische Vergangenheit. Im Sinne der Textordnung erfolgt auch eine Sanktion Kostyas, während Ilya (soweit es der Film vorführt) am Leben bleibt. Eine an die USA gebundene Figurengruppe sind außerdem die ukrainischen Mafiosi, die mit Valentin zusammenarbeiten, um Danila abzufangen (vgl. B2, 00:58:20). Bereits zuvor werden diese in der Figurenrede als die ursprünglichen Erpresser Michails erwähnt (vgl. B2, 00:08:14), wegen derer er sich an den Amerikaner wandte. Der Film führt Ukrainer also hauptsächlich in der Rolle von Gangstern vor, die dem Westen verfallen und sich daraufhin gegen die eigenen Landsleute stellen. Einerseits wird also ein negatives Bild der Ukraine propagiert.

Andererseits gilt es auch auf Viktors Semantisierung einzugehen, denn dieser fällt durch seine stark anti-ukrainische Haltung auf: Als er am Flughafen in Chicago zwei Ukrainer bemerkt, pöbelt er diese an und beschimpft sie als Nazi-Kollaborateure

(vgl. B2, 01:00:27). Außerdem nimmt er es mit der ukrainischen Gang auf und ermordet deren Mitglieder (vgl. B2, 01:33:38). Nun handelt es sich bei Viktor allerdings um eine abgewertete Figur, die keinesfalls die anzustrebenden Werte vertritt. Auch die Ermordung der Ukrainer sanktioniert der Text durch die Festnahme Viktors am Ende des Films, sodass seine Einstellung nicht als die vom Text propagierte gelten kann. Zwar sind Ukrainer laut der Textordnung grundsätzlich anfälliger für den westlichen Verfall, jedoch wäre es falsch, diese als Gegner zu identifizieren, denn der wahre ‚Feind‘ befindet sich in Amerika. Viktor kämpft gegen Ukrainer und wird bestraft, Danila hingegen geht gegen die Amerikaner vor und triumphiert. Ein Kampf mit den Ukrainern, so die Stoßrichtung des Textes, wäre lediglich eine symptomatische Behandlung des Grundproblems, welches der Westen und seine Ideologie darstellen. Bereits zu Beginn des Textes kann die Erzählung von Mikhails Geschichte als *Mise-en-abyme* für die Gesamtsituation der Diegese gelten (vgl. B2, 00:08:00): Der Ukrainer verlässt sein Heimatland und führt seine Karriere in den USA fort, wo er von der ukrainischen Mafia bedroht wird. Um das Problem zu lösen, wendet er sich an einen Amerikaner, der ihn zwar von den Ukrainern befreit, dafür aber sehr viel ausbeuterischer wirkt und noch dazu als stärker denn alle Gangster zusammen beschrieben wird. Nur der Russe Danila ist durch die Kraft der Heimatliebe in der Lage dazu, den Amerikaner zu bezwingen. Der Westen, so die Textaussage, ist also stärker und gefährlicher als vermeintliche Gegner innerhalb des Ostens, deshalb müssen die Bewohner des Ostens zusammenhalten und dürfen interne Streitereien (verursacht zumeist aufgrund des westlichen Einflusses) nicht eskalieren lassen, da solche Schwächen ansonsten vom Westen ausgenutzt werden, um möglichst großen Profit auf Kosten des Ostens zu erzielen. Es wird demzufolge der Abbau von Binnengrenzen gefordert, das Zusammenstehen im Angesicht eines größeren Feindes, der zunächst ideologisch zersetzend und dann finanziell ausbeuterisch vorgeht. Dies deckt sich auch mit der sozial-gesellschaftlichen Stimmung in Russland zu Beginn der 2000er, da in dieser Zeit der Traum eines imperialistischen russischen Reiches wiederbelebt wurde.⁶⁹ Gefordert wird somit ein großes ‚östliches‘ Reich unter russischer Führung, nicht die Abgrenzung/ Abstoßung der angrenzenden Nationen.

Die Orientierung am Westen führt insgesamt zum Verlust der konstitutiven Werte des Ostens und da gerade die Ukraine prädestiniert erscheint, sich an den Westen anzulagern, wird diese als Risiko für Russland semantisiert. Statt diese jedoch zu bekämpfen (wie Viktor es tut), muss laut der Textordnung eher durch den Krieg gegen einen äußeren Feind eine Gemeinschaft geschlossen werden, um sich gegen den Westen behaupten zu können.

3.2.4 *Brother 2* als nationalistische Heldenverehrung

Fasst man die oben erarbeiteten Textaussagen zusammen, ergibt sich in Bezug auf *Brother 2* folgendes Bild: In der Dichotomie zwischen Ost und West vertritt der Osten positive Werte wie Zusammenhalt, Familienverbundenheit und Traditions-

⁶⁹ Vgl. Mash 2013, S. 195.

wie Heimatbewusstsein, während der Westen mit Verrat, Korruption und Oberflächlichkeit korreliert. Durch den technischen Fortschritt werden topographische Grenzen aufgelöst, was eine Expansion des Westens bedingt und somit die Werte des Ostens gefährdet. Der technische Fortschritt wird genau wie in *Morphine* abgewertet und durch seine negativen Konsequenzen charakterisiert: Der Verlust der eigenen Ideologie. Anders als in *Morphine* konstituiert sich dieser nun nicht mehr nur durch eine eskapistische Dimension, er wird vielmehr konkret mit dem Aufgehen im Westen korreliert. Es zeigt sich also, dass hier nicht eine Verhandlung des eigenen Wandels angestrebt, sondern das Verhältnis von Eigen zu Fremd ausdifferenziert wird.

Geschäftliche Verbindungen führen zu Grenzüberschreitungen von Russen, was den Raum insgesamt gefährdet. Nicht finanzieller Erfolg darf das Ziel der Figuren sein, da dieser zwangsläufig mit dem Westen zusammenhängt und zur Korruption führt, stattdessen wird eine ideologische Sinnstiftung und Erfolgsstrategie propagiert. Ein möglicher wirtschaftlicher Aufstieg Russlands durch die Anbindung an den Westen wird damit problematisiert und als Irrweg präsentiert. Russland, so die Textordnung, soll den Kontakt zum Westen lieber abbrechen, da die materielle Bereicherung nicht den Verlust der Werte aufwiegen kann. Es wird ein Festhalten an Tradition und den eigenen Werten gefordert.

Wichtiger als alle anderen Werte ist das Konzept Heimat, das aufgrund der topologischen Verschiebungen auf eine rein ideologische, figureninterne Ebene transzendiert und somit auch in den Fremdraum gebracht werden kann, um sich dort zu behaupten. Nicht Geld, sondern Rechtschaffenheit verleihen dem Protagonisten Stärke und diese Rechtschaffenheit wird auf seine Heimatverbundenheit zurückgeführt.

Aufgrund der Gefahr, die vom Westen ausgeht, müssen außerdem inneröstliche Binnengrenzen aufgelöst werden, was durch den Kriegszustand geschehen kann. Da der Film insgesamt eher zum Actiongenre gehört und der Protagonist jeglicher Schwächen entbehrt, fungiert Danila in *Brother 2* als nationalistischer Held, der die Heimat bewahrt und das Fremde abwehrt. Er hinterfragt sein Handeln nicht mehr kritisch, wird nicht mehr verletzt und kann jede Frau haben, die er begehrt. Das Eigene wird nicht mehr angezweifelt und der negative Zustand deutlich auf den Einfluss des Fremden zurückgeführt. In seiner Rolle als Veteran setzt sich auch hier ein positives Bild des Krieges durch, der die korrekte Männlichkeit herbeiführt.⁷⁰ Dieser textuell-semantische Wandel kann als Resultat eines veränderten Selbstbildes gedeutet werden, da sich innerhalb der drei Jahre zwischen Teil eins und zwei ein stärkeres Selbstbewusstsein in Russland, ein größerer nationaler Stolz entwickelte.⁷¹

⁷⁰ Ob russischer Popstar oder amerikanische Moderatorin, Danila wird von allen Frauen begehrt, was eine ähnliche Deutung wie in *War* (siehe 4.2) zulässt: Der ideale Mann ist östlicher, idealerweise russischer Abstammung.

⁷¹ Vgl. White 2016, S. 88.

4. Zur Bedeutung des Krieges auf gesellschaftlicher und persönlicher Ebene

Krieg ist laut Carleton eine wichtige Größe in Russland, da hierdurch die Bevölkerung geeint und das Gefühl eines Triumphs vermittelt werden kann⁷², weshalb es nicht verwundert, dass er auch in den Filmen Balabanows oft im Zentrum steht. Dies lässt sich u.a. an der Selektion der Protagonisten erkennen: Bei diesen handelt es sich in vielen Fällen um Soldaten oder Veteranen (im untersuchten Korpus bei 3 von 5 Filmen).⁷³ Da Krieg allerdings auf verschiedene Arten vermittelt, semantisiert oder auch semiotisiert werden kann, erscheint es lohnend, dessen Darstellung genauer zu untersuchen. Im Folgenden dient dazu vornehmlich der Film *War*, der sich explizit mit dem Tschetschenienkrieg auseinandersetzt. Im Zentrum der Untersuchung stehen die Fragen, welche Funktionen dem Krieg zugewiesen werden, wie Soldaten sein sollten und welche Rolle der Westen dabei spielt. Ebenfalls relevant und deshalb ausführlicher behandelt, ist die Bedeutung des Krieges für die Männlichkeitskonzeption.

4.1 Der Tschetschenienkrieg und das Verhältnis von Ost und West in *War* (2002)

Der Film gliedert sich in eine Rahmen- und eine Binnenhandlung, beide fokussieren den Soldaten Ivan Yermakov. In der Rahmenerzählung befindet er sich bei der Befragung durch einen Journalisten, die Binnenhandlung bildet seinen Bericht ab. Er erzählt von seiner Zeit als Soldat im Tschetschenienkrieg, insbesondere von der Gefangenschaft bei dem tschetschenischen Anführer Aslan. Dort verbringt er mehrere Monate mit einem britischen Paar (Margaret und John), die als Schauspieler durch Georgien reisten und dabei versehentlich die Grenze nach Tschetschenien überschritten, weshalb sie dann als Geiseln gefangen genommen wurden. Schließlich werden Ivan und John freigelassen, wobei der Engländer innerhalb von zwei Monaten zwei Millionen Pfund als Lösegeld für Margaret aufreiben muss, da sie ansonsten vergewaltigt und geköpft wird. Während John sich vergeblich an verschiedene staatliche Instanzen wendet, versucht Ivan sich wieder in seine Heimat, eine Stadt in Sibirien, zu integrieren. Nach kurzer Zeit bemerkt er jedoch, dass ihm dies nicht gelingt. Daher erklärt er sich dazu bereit, John (der zumindest 600.000 Pfund ansammeln konnte) bei seiner Rückkehr zu Aslan zu unterstützen. Auf dieser Reise treffen sie außerdem auf den tschetschenischen Hirten Ruslan, den sie gefangen nehmen und zur kämpferischen Unterstützung einsetzen. Die drei kämpfen sich gemeinsam durch Tschetschenien und gelangen schließlich zum Dorf des Terroristen, wo es zu einer gewalttätigen Auseinandersetzung kommt, die Aslan nicht überlebt. Sie können Margaret und einen weiteren russischen Kriegsgefangenen, Captain Medvedev, befreien und werden letzten Endes durch russische Hubschrauber aus dem Gebiet evakuiert. Ivan wusste

⁷² Vgl. Carleton 2011, S. 617.

⁷³ Lipovetsky stellt fest, dass in den frühen 2000ern auffällig viele russische Produktionen das Militär oder uniformierte Protagonisten ins Zentrum der Handlung stellen (vgl. Lipovetsky 2004, S. 463). Balabanow steht hier also als Repräsentant eines allgemeinen Trends.

der Tschetschenen schlagen die Kriegsgefangenen⁷⁷ (vgl. WA, 00:03:54, 00:26:30), zwei russische Soldaten werden zu Beginn des Films hingerichtet, wobei einem von ihnen der Kopf abgeschnitten wird (vgl. WA, 00:04:51) und der gefangene Hirte erklärt, dass zwar nicht alle Tschetschenen Schafe hüten können, jedoch jeder von ihnen in der Lage sei zu schießen (vgl. WA, 01:37:30). Die extreme Gewalt wird bedingt durch den Zustand des Krieges, in dem sich der Osten befindet. Krieg, so die Textordnung, geht mit besonderen Bedingungen einher. Ivan erklärt John in der zweiten Filmhälfte immer wieder, was es bedeutet, im Krieg zu sein: Man müsse töten, um nicht getötet zu werden und dürfe dabei nicht zu viel nachdenken (vgl. WA, 01:18:11). Krieg sei außerdem nicht fair und von Blut wie Gewalt geprägt (vgl. WA, 01:19:50). An anderer Stelle fragt der Journalist in der Rahmenhandlung, ob Ivan von Anfang an bereit war zu töten, worauf der Veteran antwortet: „Journalist, you go off to play pool back in Moskow. What’s your goal? To pocket some balls, in order to win? Well, this is war, this is...” (WA, 01:03:00). Kriegszustand unterscheidet sich laut der Textordnung darin vom Frieden, dass töten nicht nur erlaubt, sondern notwendig ist und die Regeln des Friedenszustands im Krieg aufgehoben sind. Auffällig ist am letzten Zitat, dass der Tätigkeit im Krieg eine größere Sinnhaftigkeit als den Betätigungen im Frieden zugewiesen wird. Als Soldat zu kämpfen, wird von der Textordnung hierarchisch über der ‚Geschäftemacherei‘ und Spielerei im Frieden angesiedelt. Somit ist der Kriegszustand zwar von Gräueltaten geprägt, aber für die Agierenden dennoch sinnstiftender als die kapitalistische⁷⁸ Ordnung des Friedens.

Die Sinnhaftigkeit ist vor allem aufgrund des Konzepts der Heimat gegeben, denn die Tschetschenen, die zentralen Vertreter des östlichen Raums, kämpfen nicht für finanziellen Gewinn, sondern um ihre Heimat zu schützen. Aslan erklärt Ivan, dass er seine Vorfahren bis zu sieben Generationen zurückverfolgen kann und diese bereits gegen Russen kämpften (vgl. WA, 00:11:22). Seine Erfolge führt Aslan dann direkt auf diesen Sachverhalt zurück, wodurch die Rückbesinnung auf die Vorfahren und Traditionen zur kraftspendenden, siebringenden Quelle wird. Das Gewinnen des Krieges hängt demnach nicht von materiellen Bedingungen, sondern von ideologischer Rechtfertigung bzw. Untermauerung ab. Während Heimat zwar ebenfalls als semantisch-metaphorisches Konzept aufgebracht wird, verkörpert diese dennoch eine eher topographische Dimension, die von den rein

Stimme in Form von Aslan. Dieser beruft sich auf Tradition und Stärke, Werte, die als konstitutiv für Russland gesetzt werden. Hinzu kommt, dass nicht Aslan oder andere Tschetschenen für Ivans letztendlich Gefangenschaft verantwortlich sind, sondern der Brite John. Es ist außerdem kein Russe, der Aslan ermordet, sondern ebenfalls John. In beiden Fällen scheint die zentrale Gefahr für Figuren des Ostens also vom Westen auszugehen. Eine vollkommen negative Semantik anzunehmen, erscheint daher wenig sinnvoll. Gewalt ist innerhalb der Filme Balabanows nicht zwangsläufig abgewertet, sie muss nur für die richtigen Ziele eingesetzt werden.

⁷⁷ Die Tatsache, dass bereits die Kinder so gewalttätiges Verhalten an den Tag legen, macht deutlich, dass Gewalt ein in der Gesellschaft inhärenter Faktor ist und nicht nur einen kleinen Teil der Männer betrifft.

⁷⁸ Schon die Korrelation von Osten mit Krieg und Westen mit Frieden, legt die Vermutung nahe, dass eine nicht-kriegerische Gesellschaft von der Textordnung eher als kapitalistisch ausgewiesen wird. Gestärkt wird diese Annahme durch die Gewinnsucht der westlichen Fernsehsender, die lediglich im Austausch für Videomaterial einen Teil des Lösegelds stellen.

topologischen Kategorien des Zusammenhalts und der Familie ergänzt wird. Aslan beispielsweise möchte Captain Medvedev lieber gegen seinen Neffen austauschen, der als Kriegsgefangener nach Russland kam, als den Russen umzubringen (vgl. WA, 00:27:35), er priorisiert also die Heimkehr eines Verwandten gegenüber dem Ausschalten eines Feindes. Weiterhin kann Ivan die Hilfe eines russischen Soldaten bei der zweiten Grenzüberschreitung nach Tschetschenien erlangen, indem er mit ihm über die gemeinsame Heimat, Sibirien, spricht. Zuletzt hilft auch der Hirte Ivan bei sämtlichen Kämpfen, weil er glaubt, seine Familie befände sich in Gefahr (vgl. WA, 01:38:26). Nach ihrer erfolgreichen Mission übergibt Ivan dem Hirten einen großen Teil des Geldes, das er von John erhielt, obwohl er das nicht müsste (vgl. WA, 01:54:00) und zuletzt verteidigt lediglich Captain Medvedev den Protagonisten vor Gericht (vgl. WA, 01:55:43). Die Figuren des Ostens verhalten sich also familienbewusst und das Verhältnis untereinander ist trotz Differenzen von einer gewissen Form des Zusammenhalts geprägt. Es kann ergänzt werden, dass die Familie und der Zusammenhalt untereinander auch eine höhere Priorität als finanzieller Gewinn einnehmen. So stellt Ivan für sich selbst fest, dass er John nicht aufgrund des versprochenen Geldes unterstützt, sondern eher wegen Captain Medvedev (vgl. WA, 00:56:00) und diese Aussage wird durch die Abgabe seines Anteils an den Hirten verifiziert.⁷⁹

Zuletzt lassen sich noch Ruhe und Kompetenz anführen, zwei Merkmale, die vor allem Captain Medvedev verkörpert (vgl. WA, 01:44:11; 01:49:14), aber auch anhand von Ivan vorgeführt werden (vgl. WA, 01:12:31). Weil der Text Kompetenz jedoch vor allem in Kontrast zur Unfähigkeit der westlichen Figur John konstruiert, schließt sich hier direkt eine Analyse des topologischen Westens an.

Dieser zeichnet sich durch eine Abneigung gegenüber Gewalt aus, was Johns Reaktion auf die Brutalitäten des Krieges deutlich macht. Dass die Tschetschenen einen Kriegsgefangenen köpfen, versetzt ihn in einen traumatisierten Zustand (vgl. WA, 00:06:50), aber auch der Tod tschetschenischer Zivilisten rührt ihn zu Tränen (vgl. WA, 01:19:20). Untermauert wird diese Ablehnung auch davon, dass er beim Abfeuern einer Waffe Probleme hat (vgl. WA, 01:15:20). Damit verbindet der Text zudem das Merkmal der Unfähigkeit, denn John hat nicht nur Probleme beim Schießen, er ist bei der Befreiung seiner Verlobten vollständig auf Ivan angewiesen (vgl. WA, 00:53:40). Ohne die Hilfe des Russen würde er nicht zurück nach Tschetschenien gelangen, geschweige denn sich gegen Aslan behaupten können. Das führt der Text auch in zahlreichen Sequenzen vor: Beim Sprung von einem fahrenden Wagen gelingt Ivan eine korrekte Landung, John hingegen verletzt sich dabei (vgl. WA, 01:09:05); als sie eine Straßenblockade bauen, um so an ein Auto zu gelangen, ist Ivan vorsichtig und vollendet diese, beim Versuch des Briten bleibt nicht nur die Blockade unvollständig, John schenkt seiner Umgebung derart wenig Aufmerksamkeit, dass er entdeckt wird und von Ivan gerettet werden muss (vgl. WA,

⁷⁹ Clowes argumentiert, dass es sich bei Ivan um eine Figur ohne tiefere Werte handelt, die sich nur durch Erfahrung im Krieg auszeichnet, und er deshalb eine negative Darstellung des russischen Archetyps sei (vgl. Clowes 2011, S. 157), die obige Analyse zeigt jedoch, dass er durch seine positive Einstellung zum Krieg, seine Erfahrung sowie durch die Verbundenheit und Treue, die er Medvedev entgegenbringt, als positiv gesetzter Vertreter des östlichen Raumes gelten kann.

01:13:36). Zuletzt verschwendet er auch die limitierten Patronen, indem er ohne zu zielen schießt (vgl. WA, 01:49:28). Mit Kompetenz weist der Text damit ausschließlich praktische, militärische Fertigkeiten aus, andere Fähigkeiten sind in der Welt des Textes nicht von Relevanz, was auch daran deutlich wird, dass Ivan John sofort unterbricht, als dieser einen Text aus dem Theater rezitieren möchte (vgl. WA, 00:18:45). Nur das Vermögen im Krieg zu überleben ist eine Fähigkeit von Bedeutung.

An John wird ebenfalls die emotionale Instabilität der Männer im westlichen Raum vorgeführt, da es während des Films zu emotionalen Szenen des Briten kommt (vgl. WA, 01:19:20).

Auffällig ist außerdem der Egoismus bzw. die Egozentrik der Figuren aus dem westlichen Raum, die mit mangelndem Zusammenhalt einhergeht. Auf die Frage nach seinem Beruf beginnt John sofort mit der Rezitation des Shakespeare-Textes, was nicht nur prahlerisch, sondern auch unpassend wirkt – die Figuren befinden sich gerade am Boden eines Brunnens in Kriegsgefangenschaft (vgl. WA, 00:18:45). Nach der Freilassung gibt John sofort Interviews und beschreibt ausführlich sein Leid während der Kriegsgefangenschaft (vgl. WA, 00:31:50), er nutzt seine traumatische Erfahrung demnach aus, um die Bedeutsamkeit seiner Person zu steigern. Auch ist der Fernsehsender (Channel 4) nur bereit, das Geld für die Geiselübergabe zu stellen, wenn John das Geschehen filmt (vgl. WA, 00:41:15). Hier offenbart sich der ausbeuterische Charakter des westlichen Raums, denn ohne eine gemeinschaftliche Bindung, gibt es keine selbstlose Hilfe, stattdessen wird versucht, aus dem Leid der Schauspieler zusätzliche Unterhaltung zu generieren. Menschenleben werden im Westen also nicht aufgrund von Menschlichkeit gerettet, sondern lediglich als Investment.

Dies verweist bereits auf das nächste Merkmal, nämlich die Hypokrisie des Westens. Einerseits wird Gewaltausübung abgelehnt und verurteilt, andererseits dient genau diese zur Unterhaltung und zur eigenen Bereicherung, immerhin wird John aufgrund seiner Erfahrungen mit Ivan reich und berühmt. Somit beansprucht der Westen laut der Textordnung eine moralische Überlegenheit gegenüber dem Osten, ohne dieser gerecht zu werden. Es erfolgt keine direkte Partizipation an Gewalt und Krieg⁸⁰, jedoch sehr wohl die Ausbeutung der Betroffenen zum Zwecke der Gewinngenerierung und Unterhaltung. Diese Feststellung wird von einer linguistischen Überlegung innerhalb der Figurenrede gestützt: Ivan stellt fest, dass es sich beim englischen Verb *to shoot* um eine Homonymie handelt, da es sowohl das Abfeuern einer Waffe als auch das Drehen eines Films bedeuten kann (vgl. WA, 01:10:14). Tatsächlich zementieren weitere Einstellungen diese Parallelisierung, wenn Ivan sich mit Waffen beschäftigt und John gleichzeitig die Kamera bedient (vgl. WA, 01:11:09, 01:36:15). Die Textordnung setzt also Waffengewalt und

⁸⁰Wobei John in einem emotionalen Anfall Aslan erschießt und damit selbst aus egoistischen Motiven (der Ausbruch wurde durch die Erkenntnis ausgelöst, dass Margaret während seiner Abwesenheit vergewaltigt wurde) gewalttätig wird (vgl. WA, 01:44:27). Aus persönlichen Gründen übernimmt also auch der Westen die Verhaltensweisen, die er am Osten kritisiert.

mediale Darstellung als äquivalent.⁸¹ Doch diese Kritik an den Medien geht noch über die Semantik des Opportunismus und der Gewinnsucht hinaus, indem das Problem, welches die Filmaufzeichnungen so problematisch macht, genau benannt wird: Die Tatsache, dass im Westen kein Verständnis für den Osten und dessen Regeln vorherrscht. Weil es sich bei dieser defizitären Kommunikation um ein zentrales Element innerhalb der Diegese handelt, wird es im Folgenden einzeln untersucht.

4.1.2 Die Problematik des Ost-West-Verhältnisses

Die Problematik des Verhältnisses von Ost und West wird einerseits auf der basalen Ebene der Geografie und Nationalität vorgeführt: John schildert seinem Anwalt die Verhältnisse in Tschetschenien und schließt mit den Worten ab: „It’s not England there, mate; it’s Russia“ (WA, 00:40:30). Während im Tschetschenienkrieg für bzw. gegen die Unabhängigkeit Tschetscheniens gekämpft wird, bemerkt ein Engländer wie John (obwohl er den Konflikt direkt miterlebte!) noch immer keinen Unterschied. Sein Anwalt kann sich außerdem nicht vorstellen, was man in Tschetschenien mit so viel Geld (die Rede ist von 400.000 Pfund) anfangen würde (vgl. WA, 00:42:20). Dass die tschetschenischen Kämpfer sich mit Waffen und Kriegsgeschütz ausstatten, scheint ihm gar nicht in den Sinn zu kommen. Die Menschen im Westen betrachten ein Land wie Tschetschenien also als Teil Russlands und negieren damit kulturelle Binnengrenzen innerhalb des Ostens und sie haben auch keine Ahnung von den dortigen Geschehnissen. Diese Absenz von Wissen wird kontrastiert durch das Bedürfnis, den Krieg zu sehen. Da es aber nicht um den Informationsgewinn, sondern lediglich um eine immersive, authentische Filmaufnahme geht, handelt es sich beim Interesse des Westens um Sensationslust, man möchte den Osten nicht verstehen, sondern sich an der dortigen Gewalt berauschen.

Dass kein adäquates Verständnis zwischen Ost und West möglich ist, liegt laut der Textordnung an der defizitären Kommunikationssituation. Der Text konstruiert dafür eine tieferliegende Begründung, die anhand des Kommunikationsmodells nach Roman Jakobson⁸² erklärt werden kann. Einerseits mangelt es an einem geteilten Code (bspw. spricht John kein Russisch und Aslan wiederum versteht kein Englisch), aber selbst wenn der Code identisch ist, fehlt dennoch der Kontext, um das Gesagte zu verstehen. Das wird deutlich, als Ivan versucht, John darüber aufzuklären, weshalb die Tschetschenen einem jüdischen Kriegsgefangenen einen Finger abhacken. Aslan tat es, weil der Gefangene das Lösegeld nicht zahlen konnte, John versteht das (laut Ivans Aussage in der Rahmenhandlung) allerdings nicht, weshalb Ivan schließlich lediglich behauptet, dass Tschetschenen keine Juden mögen (vgl. WA, 00:14:35). Es entsteht dadurch eine völlig andere Semantik, welche die wahren Beweggründe der Akteure des Ostens nicht offenlegt.

⁸¹ Beide werden genutzt, um Menschen zu schaden und Macht zu erlangen, nur dass tatsächliche Waffengewalt laut der Textordnung ‚ehrlicher‘ ist, mediale Gewalt hingegen den Schein wahr.

⁸² Vgl. hierzu Kraß 2015, S. 16f.

Bei dem gegenseitigen Missverständnis handelt es sich also nicht primär um ein Problem mit dem Code, sondern um die kulturellen Unterschiede, die auch durch eine Übersetzung nicht überbrückt werden können. Ebenso irreführend sind laut der Textordnung mediale Darstellungen des Ostens, da diese das Geschehen nur verzerrt (und aus der Perspektive des Westens) wiedergeben. Der gesamte Film führt vor, dass Ivan eine große Hilfe für John ist und durch seine Handlungen das Leben von Maggie rettet. Eine Szene macht besonders deutlich, dass die Präsentation Ivans, des Russen, durch John, den Vertreter des Westens, nicht das volle/korrekte Bild wiedergibt, sondern eine anti-russisch verzerrte Perspektive einnimmt. John filmt heimlich, wie Ivan Ruslan schlägt und weist in seinen Kommentaren auch explizit darauf hin (vgl. WA, 01:27:32). Daraufhin führt Ivan jedoch ein Gespräch mit dem Tschetschenen, in dem Letzterer die Hoffnung äußert, sein Sohn könnte in Moskau studieren und Ivan verspricht, wenn möglich, die dazu nötigen Kontakte herzustellen (vgl. WA, 01:28:20). Auch, dass Ivan dem Gefangenen etwas zu essen gibt, wird von John nicht dokumentiert (vgl. WA, 01:29:24). Weiterhin tötet Ivan zwar Zivilisten, jedoch nicht mit Absicht, sondern lediglich aus Notwehr (vgl. WA, 01:15:40). Johns Film offenbart diese ‚Notwendigkeiten des Krieges‘ ohne den nötigen Kontext herzustellen, wodurch der Russe in den Augen der westlichen Bevölkerung zum Bösen wird, obwohl diese Verbrechen nur im Zuge der Hilfeleistung für den Westen begangen werden. Der Text übt damit Kritik an der medialen Repräsentation, die Russland durch westliche Medien widerfährt, weil diese laut der Textordnung unvollständig und einseitig ist.⁸³ Auch, dass nicht Ivan, sondern John für die Eskapaden verantwortlich ist (weil es um die Rettung von Johns Verlobten geht und durch seine Inkompetenz Kampfhandlungen unvermeidlich werden), spart Johns Film aus. Es wird also dargestellt, weshalb selbst beim Vorhandensein eines Kanals und eines gemeinsamen Codes, dennoch falscher Inhalt vermittelt wird. Genau wie bei den privaten Gesprächen im Kleinen, fehlt auch bei den medialen Narrativen insgesamt das Verständnis des Westens für die spezielle Lage und Konstitution des Ostens, wodurch eine fehlerfreie Kommunikation unmöglich wird. Das Opfer einer fehlerhaften medialen Repräsentation ist dann folglich auch der Osten, figural vorgeführt an Ivan, der sich in einer Gerichtsverhandlung rechtfertigen muss. Gleichzeitig stellt nun er den Erzähler dar und kann somit seine Version der Geschehnisse schildern, seine Ansichten, so Hashamova, werden damit zur russischen Wahrheit.⁸⁴ Der Film weist sich damit

⁸³ Diese Textaussage kann auch im politischen Kontext eingeordnet werden: Während des Ersten Tschetschenienkrieges (1994-1996) spielten die Medien eine zentrale Rolle, da hierbei nach den Einschränkungen der Pressefreiheit zur Zeit der Sowjetunion das russische (!) Fernsehen genutzt wurde, um die Bevölkerung gegen den Krieg aufzubringen, indem bspw. die Mütter der Soldaten eine Stimme erhielten und offen gegen die Kampfhandlungen protestieren konnten. Während des Zweiten Tschetschenienkrieges hingegen wurde dem Militär die Kontrolle aller Informationen über den Krieg zugeteilt, sodass wieder der Staat die Massenmedien überwachte und beherrschte (vgl. Clowes 2011, S. 142.). Der Film liefert für diese Zentralisierung der medialen Gewalt eine Rechtfertigung, indem er vorführt, dass bei einer unabhängigen Berichterstattung die Soldaten verleumdet werden. Dass diese negativen Potentiale der Medien auf den Westen ausgelagert werden, zeigt die starke pro-russische und anti-westliche Ideologie.

⁸⁴ Vgl. Hashamova 2007, S. 298.

selbst eine bedeutende Funktion zu, da er sich innerdiegetisch wie extradiegetisch als Sprachrohr der russischen Perspektive inszeniert, die anhand der Narration als die korrekte eingestuft wird.

Insgesamt negiert der Film von 2002 damit bereits die Möglichkeit einer Ausöhnung von Ost und West, weil es entweder am gemeinsamen Code oder am Kontext mangelt und der Westen manipulativ vorgeht, um für sich selbst eine moralisch überlegene Position zu erringen, auch, wenn sich die Kompetenz und der Zusammenhalt auf Seiten des Ostens befinden.

Das ist auch auf die Verlogenheit zurückzuführen, die mit dem Westen korreliert wird, denn John und Maggie werden bereits durch ihren Schauspiel-Beruf als Figuren eingeführt, die sich als etwas ausgeben, das sie nicht sind. Bekräftigt wird dieser Befund durch eine Szene, in der sich John und Ivan gemeinsam ausrüsten: In einer Parallelmontage werden Ivan und John beim Einkaufen dargestellt, wobei Ivan sich um die Waffen kümmert, während sich John lediglich für Kleidung und Schuhwerk interessiert (vgl. WA, 00:54:30). Durch die explizite Gegenüberstellung tritt noch einmal deutlich hervor, dass John sich lediglich verkleiden möchte, Ivan jedoch die substanziellen Notwendigkeiten für ihre Mission anschafft. Genauso wie er sich von Berufs wegen verkleidet und eine Rolle spielt, mimt John den Retter seiner Verlobten nur, ohne sich der wahren Konsequenzen dieser Entscheidung – Figuren aus dem Westen können den Kriegszustand nicht verstehen – bewusst zu sein. Er teilt Ivan auch nicht mit, dass er heimlich alles für einen Fernsehsender filmt (vgl. WA, 01:09:55) und hintergeht ihn damit. Laut der Textordnung täuscht die westliche Bevölkerung also nicht nur sich selbst, sondern auch die Bewohner des Ostens, indem sie Letztere die schmutzigen Aufgaben erledigen lässt und sie daraufhin (aufgrund der verzerrten Berichterstattung und des grundsätzlichen Unverständnisses) moralisch dafür verurteilt.

Über das im Film konstruierte Verhältnis zwischen Ost und West kann also grundlegend festgehalten werden, dass der Westen eine moralische Superiorität gegenüber dem Osten für sich in Anspruch nimmt, diese jedoch ausnutzt, sowohl in Bezug auf das eigene physische Bestehen (vorgeführt an der Rettung Maggies) sowie im medialen Kontext zum Zwecke der Unterhaltung. Propagiert wird damit implizit eine Abwendung vom Westen, da der Kontakt mit diesem dem Osten nur schadet. Außerdem kann auf einer basalen Ebene konstatiert werden, dass der Osten dem Westen im Hinblick auf Werte und Kompetenz als überlegen präsentiert wird.

4.1.3 Russland als Zwischenraum

Obwohl einige Figuren russischer Nationalität klar dem Raum des Ostens zugeordnet werden können, befindet sich Russland insgesamt in einer Zwischenposition.⁸⁵

⁸⁵ Diese Ausdeutung steht im Kontrast zur Interpretation von Hashamova, laut der *War* eine starke ideologische Deutlichkeit aufweist, weil die Russen gut und alle Nicht-Russen (also Tschetschenen und Briten) schlecht seien (vgl. Hashamova 2007, S. 303). Wie jedoch die vorherigen Ausführungen gezeigt haben, zieht der Text eine zentrale Grenze zwischen Ost und West, weshalb Briten und

Dies wird zum einen an der Figurenrede deutlich, andererseits auch durch die figurale Konstellation. Zu Beginn des Films werden zwei Russen von Aslan gefangen genommen und exekutiert, dabei weisen sie diametrale Verhaltensweisen auf: Während einer der Beiden offen gesteht, Aslans Bruder getötet zu haben und damit weitermachen möchte, bittet der andere um sein Leben (vgl. WA, 00:04:51). Einer hat also die kriegerischen Werte des Ostens verinnerlicht, vom anderen erzählt Aslan später, er hätte seinen Posten unerlaubt verlassen (vgl. WA, 00:09:30). In einem homologen Verhältnis dazu stehen Ivan und Fedka, ein junger Russe, der gemeinsam mit Ivan in Kriegsgefangenschaft gerät. Fedka verhält sich zunächst undiszipliniert gegenüber Captain Medvedev (vgl. WA, 00:18:12) und kann auch später nicht nachvollziehen, warum Ivan und der Captain ihren Aufenthaltsort ermitteln wollen (vgl. WA, 00:21:10). Während Fedka nach ihrem gemeinsamen Einsatz einen emotionalen Abschied zelebriert, blockt Ivan dieses Bemühen ab und bleibt gefasst (vgl. WA, 00:34:25). Wieder wird ein pflichtbewusster Soldat von einem weniger kämpferischen Pendant flankiert, wodurch sich die Spaltung Russlands widerspiegelt. Selbst der Protagonist Ivan, der in seinem Verhalten genau auf die russischen Werte ausgerichtet ist, spricht ein wenig Englisch (vgl. WA, 00:08:00), wodurch er in engeren Kontakt mit John kommt.⁸⁶

Ausschlaggebend hierfür ist auch Aslans Dialog mit Ivan zu Beginn des Textes (vgl. WA, 00:09:45), denn hierin führt der Tschetschene aus, dass die Russen eher Schafe statt Schäfer seien und es zwar noch vereinzelt starke Individuen gebe, diese aber nicht die nötigen Machtpositionen innehätten, weshalb Russland den Krieg nicht gewinnen könne. Russlands Schwäche beschreibt er außerdem aus der historischen Entwicklung, indem er fast vorwurfsvoll daran erinnert, dass die Russen die Ukraine und Kasachstan zurückgegeben hätten, ohne etwas dafür zu verlangen.⁸⁷ Die Zerrissenheit Russlands zwischen westlichem Friedens- und östlichem Kriegszustand macht Aslan überdies daran fest, dass in Tschetschenien gekämpft wird, in Moskau währenddessen Hotels und Restaurants gebaut werden. Russland nähert sich also einerseits der Konsumgesellschaft des Westens an, versucht aber gleichzeitig sich auch im Krieg zu behaupten, was in einen langen, erfolglosen Kampf mündet. Aslan fügt zuletzt hinzu, dass die russischen Soldaten schlecht kämpfen, weil sie dies nicht aus einer Liebe für die Heimat heraus tun (wie es laut der Textordnung typisch für den Osten ist), sondern aus Zwang. Es fehlt in Russland also an der ideologischen Überzeugung, ein Umstand, der durch die Beschreibungen zuvor auch auf eine Annäherung an den Westen, wo das

Tschetschenen fundamental verschieden sind und nur schwer gemeinsam in die Kategorie Nicht-Russen passen. Auch Lipovetsky gelangt zu dem Schluss, dass Ivan als Repräsentant Russlands zwischen Ost (Aslan) und West (John) steht, sich dann jedoch für den Osten, der mit Stärke verbunden ist, entscheidet (vgl. Lipovetsky 2004, S. 368).

⁸⁶ Hieran wird auch nochmals deutlich, dass selbst die kleinste Annäherung an den Westen Konsequenzen hat, da Ivan sich wegen seiner Englischkenntnisse mit John versteht, was zu der Rettungsaktion Maggies und Ivans Anklage führt.

⁸⁷ Natürlich ist diskutierbar, ob die Aussage einer Figur mit der Textaussage gleichzusetzen ist, da jedoch die Relevanz von kämpferischer Kompetenz als grundlegend östliches Merkmal und der Osten insgesamt aufgewertet wird, kann auch Aslan trotz seiner Position als Tschetschene und damit Feind als Sprachrohr für die Normen der Textordnung angesehen werden.

Konzept der Heimat verloren gegangen ist, zurückzuführen ist. Anhand des jungen Soldaten, der zu Beginn des Textes um sein Leben fleht und exekutiert wird, sowie an Fedka, der ebenso wenig Disziplin aufbringt, bestätigen sich in der Diegese diese ‚Anschuldigungen‘.

Der Text führt an einer anderen Stelle nochmals diese Genese vor: Auf ihrem Weg zur tschetschenischen Grenze treffen Ivan und John einen russischen Geschäftsmann, der sich Alexander Matrossow nennt. Es handelt sich dabei um den Namen eines sowjetischen Soldaten aus dem zweiten Weltkrieg, der sein Leben für das erfolgreiche Vorrücken der Roten Armee opferte. Ivan erklärt John, dass Matrossow die Schießscharte eines feindlichen Bunkers blockiert habe, damit seine Kameraden die Stellung stürmen konnten. John fragt, was weiter passiert sei und Ivan meint abgeklärt, dass Matrossow natürlich gestorben sei (vgl. WA, 01:00:40). Daraus lassen sich mehrere Schlüsse ableiten: Erstens wird der Zweite Weltkrieg als historisches Ereignis präsentiert, bei dem sich die russischen Soldaten noch heldenhaft verhielten und bereit waren, für ihre Heimat zu sterben (eine Opferbereitschaft, die laut der Textordnung in der diegetischen Gegenwart abnimmt). Zweitens zementiert sich damit die These des von der Textordnung konstruierten Verfalls der russischen (Werte-)Gemeinschaft, denn nun verwendet ein krimineller Geschäftsmann diesen Namen.

Es gilt festzuhalten, dass sich Russland laut der Textordnung zum Zeitpunkt des Zweiten Tschetschenienkrieges (eine Texteinblendung zu Beginn weist auf die zeitliche Situierung des Geschehens hin: Sommer 2001) in einer Transformationsphase befindet. Diese begann spätestens mit der Auflösung der Sowjetunion, da Russland hierbei an Stärke einbüßte, Territorien verlor und sich eine Öffnung zum Westen hin vollzog. Eine solche Annäherung wirkt sich allerdings schädlich aus, da der Westen nicht die Werte teilt, die in Kriegszeiten notwendig sind. Indem also als typisch östlich ausgewiesene Werte (insbesondere die Heimatliebe) durch die kapitalistische Gewinnsucht des Westens ersetzt werden (Moskau und Sankt Petersburg sind dabei typische Vertreter des europäisch ausgerichteten Teils Russlands), büßt Russland an Dominanz ein und verliert die Möglichkeit, sich im Osten durchzusetzen. Weil der Westen jedoch durchwegs negativ besetzt ist und weder genügend Interesse noch Möglichkeiten besitzt, sich mit Russland zu verständigen, bringt diese Neuausrichtung keinen ausgleichenden positiven Effekt mit sich. Im Gegenteil kann Russland seine antagonistische Position aus der Perspektive des Westens nicht ablegen und wird allenfalls ausgenutzt, ohne als gleichwertiger Partner in Frage zu kommen. Während es also oberflächlich so wirken kann, als seien die Tschetschenen der Hauptfeind⁸⁸, teilen diese die gemeinsame Wertebasis mit den Russen; wirklich unvereinbar mit der russischen Lebensart sind die westlichen Werte. Zur genauen Bestimmung dieser Verhältnisse eignet sich

⁸⁸ Laut Clowes beispielsweise wurde die traditionelle Ost-West-Achse im Film gegen eine Süd-Nord-Grenze getauscht, weil die Tschetschenen dämonisiert und als die eigentlichen Feinde dargestellt werden (vgl. Clowes 2011, S. 161). Allerdings zeigt die obige Analyse, dass zwischen Russen und Tschetschenen noch mehr Gemeinsamkeiten (und Kommunikationsmöglichkeiten) bestehen als zwischen diesen Gruppen und dem Westen.

Todorovs Modell⁸⁹ von Identität (eigen), Alterität (anders) und Alienität (fremd). Der Film konstruiert eine Identität des ‚echten Ostens‘ unter den Captain Medvedev, Ivan aber auch Aslan fallen, weil sie alle den Wert des Krieges und der Heimat verinnerlicht haben. Als Alterität kann der ‚verwestlichte Osten‘ gelten, der zwar topographisch zum Osten gehört, allerdings nicht auf Krieg ausgerichtet ist. Hierzu zählt z.B. Fedka oder auch Ruslan. Der Westen und die dazugehörigen Werte (v.a. Pazifismus) werden im Sinne der Alienität als gänzlich fremd ausgewiesen.

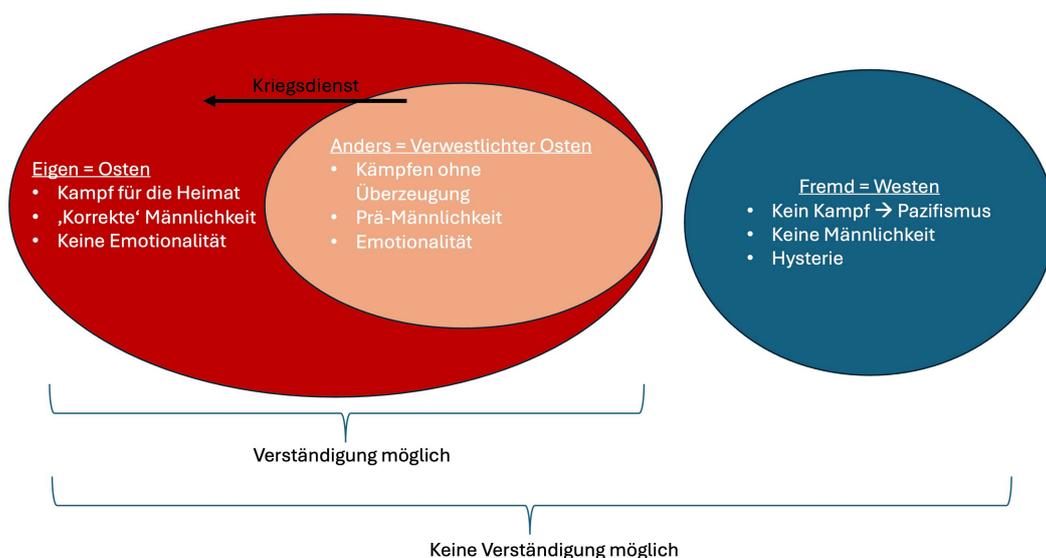


Abb. 7: Eigen, Anders und Fremd in *War* (2002)

Da das Andere dazu dient, die Abgrenzung vom Fremden zu ermöglichen, führt der Text hiermit vor, dass sich die Staaten im Osten gemeinsam gegen den Westen stellen müssen, da sie trotz aller Unterschiede noch mehr Gemeinsamkeiten untereinander als mit dem Westen aufweisen.⁹⁰ Diese Aufteilung wird auch durch die letzten Einstellungen des Films deutlich, in denen sich die Figuren gruppieren. Während John mit Maggie gezeigt wird, sitzen Ivan und Ruslan zusammen (vgl. WA, 01:56:13). Es wird damit vorgeführt, dass Russland zwar eine überlegene Stellung innerhalb des Ostens innehaben sollte (immerhin können sich Ivan und Medvedev gegen eine ganze Gruppierung der Tschetschenen durchsetzen), dass dafür aber eine vollständige Ausrichtung auf die Werte des Ostens notwendig ist. Die ‚richtigen‘ Russen sind also den Tschetschenen überlegen, aber die Tschetschenen sind wiederum den ‚Westlern‘ überlegen. Erfolgt eine Einmischung des Westens, endet das für alle Beteiligten des Ostens tragisch, was nicht nur an Ivans Schicksal, sondern auch durch Aslan deutlich vorgeführt wird: John erschießt in einem

⁸⁹ Er konstruiert dieses anhand der Interaktion zwischen den spanischen Seefahrern und den Ureinwohnern Amerikas im 15. Jhd. (vgl. Todorov 1985, S. 221). Zur raumtypologischen Anwendung des Modells wurden außerdem die Ausführungen Deckers herangezogen (vgl. Decker 2014, S. 160).

⁹⁰ Es zeigt sich, dass hier ähnlich verfahren wird, wie in *Brother 2*.

emotionalen Anfall (also einer explizit westlichen Verhaltensweise)⁹¹ Aslan und durchkreuzt so eine Abmachung zwischen dem Anführer der Tschetschenen und der Gruppe, weshalb es zu weiteren Gewalttaten kommen muss.

Laut der Textordnung sollten die Bewohner des Ostens also den Westen als gemeinsamen Feind anerkennen, was nicht zwangsläufig zur Beilegung der eigenen Streitigkeiten führen muss (Krieg ist immerhin ein konstitutives Merkmal des Ostens), aber eine Einmischung von und Ausrichtung auf den Westen unterbinden sollte.

Bemerkenswert ist zuletzt auch die Tatsache, dass der Film den Sommer 2001 behandelt, damit also eine zur Entstehungszeit kontemporäre Krise abbildet. Der Zweite Tschetschenienkrieg dauerte bis 2009, eine Entscheidung lag also noch in weiter Ferne, als *War* auf der Leinwand erschien. Dass ein offener Konflikt im Zentrum der Handlung steht, kann auf mehrere Arten gedeutet werden: Einerseits wird durch die erfolgreiche Evakuierung der Russen ein russischer Sieg über Tschetschenien vorausgedeutet, indem die Überlegenheit der (richtigen) russischen Soldaten vorgeführt wird. Andererseits tritt damit der Ausgang des Krieges in den Hintergrund, fokussiert wird stattdessen eher die Entwicklung der Figuren. Der Krieg erhält damit weniger den Status eines Mittels zum Zweck (Tschetschenien zu besiegen), sondern avanciert zu einem Selbstzweck. Wie im nächsten Kapitel ausgeführt wird, besteht dieser Selbstzweck in der Ermöglichung einer personalen Entwicklung hin zur ‚korrekten‘ Männlichkeit.

4.2 Krieg als Bedingung der Mannwerdung

Krieg spielt in den Filmen Balabanows unter anderem auch in Bezug auf die Genese zu einem ‚richtigen Mann‘ (wen die Filme als solchen definieren, wird im weiteren Verlauf des Kapitels geklärt) eine große Rolle. Deutlich wird dies anhand von *War*, aber auch in *Brother* und *Cargo 200* werden Soldaten und Veteranen als Männlichkeitsentwurf vorgeführt.

Zunächst zu *War*, weil hier ein deutliches Schema entworfen wird, auf das hin die weiteren Texte geprüft werden können. Mit John und Ivan führt der Film zwei oppositionelle Männer vor. Dabei gilt Ivan klar als überlegen, weil er kompetent und kriegserprobt ist, die Gefahren in Tschetschenien meistern kann und insgesamt die positiven Merkmale des Ostens verinnerlicht hat. Eine ebenso positive Semantik trägt Captain Medvedev, an dem auch das männliche Idealbild festgemacht wird. Entscheidend ist hierbei Maggie, die Verlobte Johns. Diese hat bereits beim ersten Treffen mit Medvedev sichtliches Interesse an ihm (vgl. WA,

⁹¹ Clowes argumentiert, dass John durch den Mord an Aslan zuletzt die Transformation zu einem Mann durchmacht (vgl. Clowes 2011, S. 156), jedoch handelt er spontan, von Emotionen angetrieben und verfällt danach sofort wieder in alte Verhaltensmuster, wenn er später nicht richtig zielen kann und wahllos schießt bzw. am Ende ein Buch über seine Erlebnisse schreibt. Es ist für die männlichen Figuren im Film nicht primär relevant, sich kriegerische Kompetenz anzueignen (auch John kann jemanden erschießen und in Sibirien töten sich die jungen Gangmitglieder auch), sondern die Regeln des Krieges zu erkennen und zu befolgen. Die praktischen Fähigkeiten müssen also von der geeigneten ideologischen Haltung begleitet werden.

00:19:25). Verwunderlich ist dies, da Medvedev bereits seit längerer Zeit in dem Brunnenloch in Kriegsgefangenschaft ausharren muss und entsprechend angeschlagen ist, noch dazu spricht er kein Wort Englisch, kann sich also nicht mit ihr unterhalten. Da die Anziehung weder auf sein Aussehen noch auf seine Aussagen zurückzuführen ist, kann von einer natürlichen Hingezogenheit ausgegangen werden. Ivan erklärt in einem Ausschnitt der Rahmenhandlung, dass Maggie sich augenblicklich in Medvedev verliebt hätte (vgl. WA, 00:20:25), eine Aussage, die durch die Handlung der Britin bestätigt wird (vgl. WA, 00:21:59). Dass sie John am Ende nicht heiratet, bestätigt dies ebenfalls. Frauen, so die Textordnung, fühlen sich also instinktiv zu ‚richtigen‘ Männern hingezogen, Dialoge sind für eine solche Zuneigung nicht von Nöten. Ein ‚richtiger‘ Mann entstammt dabei wenig überraschend dem Osten und trägt die Merkmale des Krieges. Er ist pflichtbewusst, emotional gefasst und mental nicht zu brechen. Reichtum und Emotionalität hingegen bringen John seine Verlobte nicht zurück. Die einzige andere Frau in einem ‚romantischen‘ Kontext ist Ivans Freundin in Sibirien. Auch sie fühlt sich von Ivan angezogen, will ihn sogar heiraten, obwohl er kaum mit ihr spricht (vgl. WA, 00:50:32). Damit führt der Text vor, dass sowohl westliche wie auch östliche Frauen den gleichen Typ Mann präferieren, der mit den als positiv gesetzten Werten in Verbindung steht und somit als raumübergreifendes Ideal betitelt werden kann. Es gibt laut der Textordnung nicht verschiedene positive Geschlechterkonzeptionen, sondern eine korrekte, die grenzüberschreitende Gültigkeit besitzt.

Damit ist geklärt, wie ein Mann zu sein hat (heimatverbunden, diszipliniert, kampferprobt), doch der Film geht einen Schritt weiter und macht genau klar, welcher Faktor für eine solche, als positiv gesetzte Entwicklung konstitutiv ist, nämlich der Krieg. In einem Dialog mit John stellt Ivan klar, dass auch er nicht der geborene Kämpfer war, sondern erst durch den Wehrdienst zu einem wurde (vgl. WA, 01:20:00). Richtig männlich zu sein, ist also keine angeborene Eigenschaft, sondern muss durch Leistung erworben werden. Durch Ivan und Fedka (und auch John) differenziert der Text dieses Konzept weiter aus, denn nicht der Kriegsdienst allein führt zu einer als positiv gesetzten Transformation. Weder Fedka noch John, die sich beide in Tschetschenien aufhalten und kämpfen, besitzen die positiven Eigenschaften und werden dementsprechend abgewertet. Entscheidend ist, dass die Merkmale des Kriegsraums (nüchternes und zielgerichtetes Verhalten) übernommen werden. Geschieht dies nicht, bleiben die männlichen Figuren defizitäre Gestalten. Dass aber Krieg der einzig mögliche Katalysator für eine derartige Transformation ist, zeigt die Textordnung durch ein Gespräch zwischen Ivan und seinem Vater: Hier betont der Vater, dass er aus Langeweile trinke und keinen Sinn mehr im Leben sehe (vgl. WA, 00:44:30). Er führt seine unglückliche Lage direkt darauf zurück, nicht im Krieg gewesen zu sein, denn, so Ivans Vater, Krieg sorge für die Mannwerdung und ein Mann besitze Stärke (vgl. WA, 00:45:07). Durch das Ausbleiben des Kriegsdienstes verlor der Vater also an Stärke und landete im Krankenhaus. Zuvor stellt Ivan bereits fest, dass die Eltern eines ehemaligen Freundes diesem keinen Gefallen taten, indem sie ihn vom Kriegsdienst befreiten, denn durch die Zeit in Tschetschenien hätte dieser laut Ivan etwas von der Welt gesehen und einige Dinge ausgearbeitet (vgl. WA, 00:43:47). Da Ivan gerade aus einer

monatelangen, brutalen Kriegsgefangenschaft befreit wurde, wirkt diese Aussage befremdlich. Hinzu kommt, dass die russischen Soldaten in der Realität unter schlechtesten Bedingungen und teilweise ohne ihr Wissen in Kriegsgebiete gebracht wurden⁹², sodass der Film hier eine immense Verklärung (im Sinne einer positiven Lebenssituation) des Soldatentums betreibt.

Dass die Gefahr zu sterben somit nivelliert wird, verdeutlicht den hohen Wert, der hier dem Mannwerden und dem Krieg zugewiesen wird. Hinzu kommt, dass Ivans Freundeskreis in Sibirien bei einer Zusammenkunft kurz nach seiner Heimkehr um verstorbene Bekannte trauert, die allerdings nicht in Tschetschenien, sondern in Sibirien aufgrund von Streitereien ums Leben kamen (vgl. WA,00:47:06). Tod, so die Textaussage, ist unausweichlich, beteiligt man sich allerdings am Krieg, besteht zumindest die Möglichkeit, zu einem ‚richtigen‘ Mann zu werden. Wird der Kriegsdienst nicht wahrgenommen, erfolgt entweder ein biologischer (Ivans Freunde in Sibirien) oder emotionaler (Ivans Vater) Tod.

In *War* wird also folgendes Konzept von Männlichkeit vorgestellt: Kriegsdienst ist die Bedingung für Mannwerdung. Weil Krieg als konstitutionelles Merkmal des Ostens präsentiert wird, besteht also nur für Männer aus dem Osten überhaupt die Möglichkeit, sich zum richtigen Mann zu entwickeln, wobei auch dies keine bedingungslose Entwicklung ist, sondern die Merkmale und ‚Werte‘ des Kriegsraums adaptiert werden müssen. Bemerkenswert ist außerdem, dass (zumindest laut der Frauen, deren Interesse hier als Indikator für Männlichkeit gelten kann) im Osten und Westen keine unterschiedlichen Konzepte von Mannsein vorherrschen, sondern auch im Westen eigentlich das Ideal der ‚kriegerischen‘ Männlichkeit gilt, wodurch dieses naturalisiert wird.⁹³

Abschließend lässt sich dadurch ableiten, dass dem Krieg an sich ein Wert und eine Funktion zugeschrieben wird. Unabhängig von realpolitischen Zielen wie Gebietseroberungen ist der Kriegszustand notwendig und sogar wünschenswert, da nur durch diesen eine vollständige Entwicklung zum Mann gewährleistet wird. Krieg, so die Aussage der Texte, verliert damit seinen Status als Ausnahmezustand und gehört zu einer funktionalen Gesellschaft. Die Wehrpflicht hat weniger die Semantik einer sanktionsartigen Pflichthandlung, sondern wird als normaler Abschnitt im Leben eines Mannes dargestellt.

An dieser Stelle lässt sich auch die Verbindung zu *Cargo 200* ziehen, da hier ebenfalls die jungen Männer, die durch die Intervention ihrer Eltern vom Kriegsdienst befreit wurden, keine Heimatgebundenheit mehr aufweisen und stattdessen lediglich nach finanzieller Bereicherung streben. Die defizitäre Semantik der jungen Generation kann also auch auf das mangelnde militärische Engagement zurückgeführt werden. In *Brother 1* und *2* vertritt Danila, der Veteran, die korrekten Werte, während Viktor, über dessen mögliche militärische Vergangenheit

⁹² Vgl. Clowes 2011, S. 149.

⁹³ Lipovetsky argumentiert, dass der Film Gewalt als den gemeinsamen Bezugspunkt aller männlicher Protagonisten konstruiert und sie sich lediglich bezüglich der Quantität unterscheiden (vgl. Lipovetsky 2004, S. 372f.). Auch wenn hierbei für eine qualitative Unterscheidung zwischen Ost und West argumentiert wird (die Art, in der John tötet unterscheidet sich grundlegend von derjenigen Ivans oder Aslans), gelangt doch auch diese Untersuchung zum Befund, dass der Text ein universales Männlichkeitsideal postuliert.

nicht berichtet wird, für die westlichen Verhaltensweisen anfällig ist. Textübergreifend lässt sich also festhalten, dass Figuren, die militärisch aktiv waren, denjenigen ohne solche Erfahrungen sowohl in Kompetenz als auch ideologisch überlegen sind. Auch Larsen schreibt, dass die heroischen Figuren und Modelle einer nationalen Vergangenheit in den Filmen Balabanows stets männlich geprägt sind.⁹⁴

Bezüglich einer Konzeption von Weiblichkeit lässt sich konstatieren, dass die Filme nur wenige Aussagen treffen. Frauen sind stets an den männlichen Protagonisten gebunden und dienen vornehmlich zur Verdeutlichung des Entwurfs einer korrekten Männlichkeit (zu der eine willige Partnerin gehört). Weiblichkeit dient eher zur Bestätigung eines Männlichkeitskonzeptes, als dass eigene Semantiken oder Werte und Normen aufgestellt werden. Insgesamt zeichnen die Filme damit ein passives Bild von Weiblichkeit.⁹⁵

⁹⁴ Vgl. Larsen 2003, S.493.

⁹⁵ Für eine ausführlichere Untersuchung der Weiblichkeit und Feminismus im postsowjetischen Russland, siehe Marsh 2013. In ihrem Aufsatz schreibt sie über die Entwicklung des Frauenbildes bzw. die Rolle der Frau in der russischen Gesellschaft mit Bezugnahme auf die Wellen des westlichen Feminismus und deren Auswirkungen. Dabei kommt sie zu dem Schluss, dass weder die zweite noch die dritte Welle des Feminismus in Russland umfassender rezipiert wurden (vgl. ebd, S. 190). In diesem Sinne reflektiert das Frauenbild in den Filmen Balabanows die soziale Stagnation.

5. Textübergreifende Systematisierung der Ergebnisse

Das Ziel des letzten inhaltlichen Kapitels ist die Systematisierung der Ergebnisse, die zuvor vornehmlich anhand von Einzeltexten gewonnen wurden, hin zum textübergreifenden Bild von Gesellschaft, Geschichte, dem Verhältnis zum Westen und der Funktionalisierung der Medien.

5.1 Das Verhältnis von Individuum und Gesellschaft

Sämtliche untersuchte Texte führen ein düsteres Gesellschaftsbild vor: Das vorkriegs- sowjetische Russland, die Spätzeit der UdSSR, aber auch die postsowjetische Phase werden vornehmlich von ihren negativen Seiten beleuchtet: Mangel, Korruption und Tod sind Merkmale, die alle Textwelten prägen. Dabei ist auffällig, dass keine positive Alternative vorgeführt wird: In *Morphine* ist sowohl das Zarenreich als auch die bolschewistische Herrschaft von Entbehrung und Leid geprägt und selbst der Rausch bietet keine Ausflucht; auch in *Cargo 200* tritt ein möglicher positiver Gegenentwurf zur Verderbtheit der Protagonisten lediglich in Form der Leiche eines jungen Soldaten auf; in *War* vertreten zwar vereinzelt wirkmächtige Figuren die ‚korrekte‘ Haltung, doch die russische Gesellschaft insgesamt wird durch die Zerrissenheit zwischen Ost und West in einer kritischen Lage präsentiert; *Brother* führt in Danila zwar den idealen Helden vor (zumindest in *Brother 2*), doch auch hier ist es die Spannung zwischen russischer Tradition und westlicher Fremde, durch welche die Gesellschaft geprägt ist. Russland, so lässt sich schließen, befindet sich laut der Texte stets in einer kritischen Lage. Da alle Filme in der postsowjetischen Zeit entstanden und teilweise auch diesen Zeitraum beleuchten, lässt sich diese Diagnose besonders auf den Zeitraum ab 1991 übertragen, wodurch sich die Botschaft ergibt: Eine Aussicht auf Besserung besteht auch/ insbesondere nicht nach der Auflösung der UdSSR. Ganz im Gegenteil mehren sich die Gefahren, da eine Kommunikation mit dem Westen (erleichtert nicht nur auf politischer Ebene, sondern vor allem durch die neuen Medien) die Gefahr eines vollständigen Werteverlusts steigert. Das ist auch die zentrale Kategorie, welche die Filme präsentieren: Nicht Materialismus, sondern Ideologie wird als entscheidend gesetzt. Russland muss laut der Textordnung nicht wohlhabender, sicherer oder komfortabler sein als der Westen, denn es ist durch seine ideologische Ausrichtung überlegen. Diese ideologische Ausrichtung (so zeigt sich vor allem in *Brother 2*) wird als entscheidend gesetzt. Es handelt sich somit um eine Aufwertung des kulturellen Selbst im Vergleich zu einer ökonomisch erfolgreicherem, aber korrumpierten Fremde. Dies deckt sich auch mit der Beobachtung von Scherrer, die feststellt, dass in der Bildung an den russischen Universitäten ein kulturell-zivilisatorischer Determinismus den ökonomischen Determinismus ablöste.⁹⁶ Die Gesellschaft hängt also nicht von materiellen, sondern ideellen Gegebenheiten ab. Somit wirken die Texte der Verunsicherung in postsowjetischen Zeiten entgegen

⁹⁶ Vgl. Scherrer 2009, S. 34; sie macht diese Schlussfolgerung an der Gestaltung des ab 1992 für alle Studierenden verpflichtenden Kurses ‚Kulturologie‘ fest.

und behaupten die grundsätzliche Sinnhaftigkeit der Heimat, die mit Werten wie Zusammenhalt, Familie und Männlichkeit aufgeladen wird. Kondensiert kann dies so ausgedrückt werden: Zwar geht es den Menschen in Russland nicht besser, doch allein, weil sie in ihrer Heimat leben und damit die richtigen Werte vertreten können, ist diese Variante besser als die (ideologische oder geographische) Flucht in eine Fremde. Der fremde Westen wird außerdem grundsätzlich als schwach und unterlegen abgewertet (v.a. *Brother 2* und *War*). Auch hierin artikuliert sich deutlich der Versuch, sich gegen diesen zu behaupten und aufzuwerten und einen neuen nationalen Stolz zu konstruieren.

In einer Welt, in der politische und geographische Grenzen an Bedeutung verlieren, ziehen die Texte eine umso schärfere ideologische Linie zwischen Ost und West. Statt eines Zusammenwachsens propagieren sie Abgrenzung.

Ein weiterer konstituierender Faktor für die Gesellschaft ist Krieg, denn (nur) durch diesen kann eine adäquate Mannwerdung stattfinden. Da Frauen in den Textwelten lediglich einen passiven Faktor darstellen und ihnen keine eigener Handlungsspielraum zugestanden wird, sind es allein die Männer, auf deren ideologische Ausrichtung es ankommt. Innerhalb dieser männlichen Gesellschaftsstrukturen ist der Krieg eine notwendige Instanz, um die ‚korrekte‘ Entwicklung sicherzustellen. Soldaten und Veteranen sind den Männern, die zuhause bleiben, überlegen, indem sie nicht nur Kompetenz erlangen, sondern sich auch Werte wie Zusammenhalt, Nüchternheit und Patriotismus aneignen (vgl. *War* und *Brother 1*, aber auch ex negativo *Cargo 200*). Damit erhält der Kriegszustand an sich eine Funktion und muss nicht mehr für einen geographischen Gewinn oder politische Stabilität geführt werden. Nicht der Ausgang des Krieges ist entscheidend, sondern *dass* Krieg geführt wird. Auch Condee stellt fest, dass in den Filmen Balabanows Krieg einen Dauerzustand darstellt, wobei sie anhand Danilas Aussagen in *Brother 2* ebenfalls erschließt, dass dieser Krieg auf mentaler/ ideologischer Ebene stattfinden kann.⁹⁷ Die Filme propagieren damit eine anti-pazifistische Einstellung, da Krieg als auf einer anthropologischen Ebene sinnstiftend inszeniert wird. Der Grund für den Krieg wird sowohl in *War* als auch in *Brother 1* eher vage beschrieben, auf eine Erklärung politischer Gründe wird verzichtet und es bleibt bei einer grundsätzlichen Heimatliebe/ Gefahr von außen. Was sich von einem Krieg in Tschetschenien erhofft wird, warum Danila oder Ivan dort kämpften, wird allein auf deren persönliche Treue zur Heimat zurückgeführt. Das Individuum, so die Textordnung, muss staatliche Beweggründe nicht kennen, um sein Leben in einem Krieg zu riskieren, da es von einem Kriegseinsatz persönlich profitiert, indem es die als zentral gesetzten Werte und Verhaltensweisen erlernen und festigen kann. Indem also die Frage des Krieges auf eine persönliche Ebene verlagert und auf dieser als grundlegend notwendig gesetzt wird, bestätigen und rechtfertigen die Texte sämtliche militärische Aktionen. Ein Hinterfragen der Führung ist laut der Texte weder sinnvoll noch erforderlich.

Zuletzt noch zur Stellung des Individuums in einer solchen Gesellschaft: Dieses kann keine positive gesellschaftliche Entwicklung in einem materiellen/ sozialen Sinne herbeiführen, weil eine solche von vornherein ausgeschlossen wird.

⁹⁷ Vgl. Condee 2009, S.226.

Gleichzeitig muss es dennoch am Konzept der Heimat festhalten, da es ansonsten in der Fremde (tragisch) endet (vgl. Viktor und die Brüder Gromov aus *Brother 2*). Auch der Versuch, persönliches Glück durch (medialen) Eskapismus zu erlangen, wird abgewertet (vgl. Mikhail aus *Morphine* und Zhurov/ seine Mutter aus *Cargo 200*). Ziel ist es also, durch die Verinnerlichung der korrekten Ideologie die defizitären Zustände ertragen zu können. Durch Figuren, die sich individuell auf materieller Ebene bereichern wollen (und damit stets mehr oder weniger direkt dem Westen zugeordnet sind), verschlechtert sich die gesamtgesellschaftliche Lage (vgl. Valera aus *Cargo 200* und Valentin aus *Brother 2*). Der Bereich der Wirkmächtigkeit beschränkt sich somit auf die Fremde: Diese kann und muss abgewehrt werden (deutlich in *Brother 2*, aber auch in *Brother 1* und *War*). Statt Kritik am eigenen System zu üben, werden die Rezipierenden also aufgefordert, die defizitäre Lage der Heimat hinzunehmen und sich stattdessen gegen fremde Einflüsse abzuschotten. Wieder sind es nicht die materiellen Gegebenheiten, die wichtig sind, sondern die ideologische Ausrichtung. Die Zustände im Eigenen können weder materiell noch sozial verbessert werden, weshalb ein stoisches Ertragen gefordert ist, das Fremde hingegen muss abgewehrt werden, hier kann das Individuum tätig werden.

5.2 Die Vergangenheitskonzeption

In Bezug auf die Genese der russischen Gesellschaft sowie Staatsform lässt sich feststellen, dass die Texte keine Möglichkeit der Verbesserung zulassen (siehe 5.1). Die Thematisierung der Vergangenheit hat damit zunächst die Funktion der Rechtfertigung für Mängel in der Gegenwart. Da ein positiver Zustand niemals vorhanden war und nicht erreicht werden kann, sind auch alle aktuellen defizitären (russischen) Faktoren nicht zu ändern und müssen hingenommen werden.

Problematisch ist laut der Texte einzig der westliche Einfluss, der einen (nicht-russischen) Verfall bedingt. Die zunehmende westliche Einwirkung droht nämlich die russischen Werte und Normen zu verdrängen, was mit einer Korruption der Gesellschaft einhergeht und in einem Verlust der eigenen Identität endet. Ob in *Morphine* oder *Brother 2*, die russische Gesellschaft ist stets zerrissen, wobei es sich in *Morphine* noch um zwei Zustände der russischen Gesellschaft handelt (Zarenreich vs. UdSSR), in *Brother 1*, *Brother 2* und *War* hingegen wird der Konflikt aufgrund des eindringenden Westens thematisiert. Russland, so die Textaussage, machte verschiedene krisenhafte Zustände durch und ist stets einem Spannungsverhältnis ausgesetzt, konstant bleibt lediglich der Gedanke der Heimat, eine von Ideologie und Staat unabhängige Größe, an der sich das Individuum orientieren sollte.

Interessant ist hierbei, dass gerade die späteren Filme Balabanows (*Cargo 200* und *Morphine*) die weiter zurückliegende Vergangenheit thematisieren und anhand dieser Probleme innerhalb der russischen Gesellschaft aufgreifen. Daraus lässt sich zunächst schließen, dass eine Behandlung von problematischen Aspekten des Eigenen in die Vergangenheit verlagert werden muss, um so Distanz zu

schaffen. Die Kritik an einer russischen, nach Eskapismus strebenden (*Morphine*) oder korrupten (*Cargo 200*) Gesellschaft wird so durch den Filter der Vergangenheit präsentiert. Die stärker gegen den Westen gerichteten Produktionen hingegen können auch die Gegenwart beleuchten.

Auffällig ist außerdem, dass es in den Filmen (gerade bei *Morphine* und *Cargo 200*) niemals um konkrete ideologische Systeme geht⁹⁸, also um eine Auseinandersetzung mit dem Kommunismus als soziale, wirtschaftliche und politische Ordnung. Auch Lipovetsky stellt in seiner Untersuchung der postsowjetischen Medien die Theorie auf, dass die medialen Verarbeitungen der 1990er in Russland totalitäre und vor allem kommunistische Implikationen zugunsten einer Konstruktion von Kontinuität zwischen Vergangenheit und Gegenwart ausblenden.⁹⁹ Durch diese Kontinuität kann ein ahistorisches Konzept des Eigenen und der Relevanz der Heimat propagiert werden, welches stets wichtiger ist als die konkreten politischen Systeme der jeweiligen Zeit. Auch hierin decken sich die Aussagen der Texte mit dem staatlich bestimmten Bildungssystem, in dem ebenfalls die Vergangenheit lediglich herangezogen wird, um sinnstiftend für die Gegenwart zu wirken und eine neue russische Identität zu schaffen.¹⁰⁰

Gleichzeitig stellt Lipovetsky fest, dass postmoderne Diskurse wie Feminismus, Post-colonialism oder Queer Studies in Russland nicht aufgegriffen bzw. abgelehnt werden.¹⁰¹ In Russland ginge es weniger um eine Kritik der Moderne und mehr um eine Modifikation der sowjetischen Version von Moderne, die auf demokratischen und privaten Werten basiert.¹⁰² Er stellt zusätzlich eine Liste mit Merkmalen auf, die ‚Post-Sots‘-Produktionen typischerweise aufweisen:

Erstens: Eine deutlich erkennbare Opposition zwischen Gut und Böse; Zweitens: Die Präsenz eines Krieges (als Schauplatz oder zumindest in der Hintergrundgeschichte des Protagonisten); Drittens: Ein heroischer Protagonist, der keine Wandlungen mehr durchmachen muss; Viertens: Die Marginalisierung einer romantischen Handlung; Fünftens: Eine oder mehrere Referenzen auf Sowjetische Produktionen; Sechstens: Den Anspruch, ein russisches Gegenkonzept zur westlichen Popkultur vorzustellen.¹⁰³ Es zeigt sich, dass Balabanow spätestens ab *Brother 2* in seinen Filmen die obigen Kriterien erfüllt, weshalb seine Texte als typische Repräsentation der postsowjetischen Medienlandschaft gelten können.

⁹⁸ In *Cargo 200* findet zwar das philosophische Gespräch zwischen Artyom und Alexei statt, jedoch wird dieses als Symptom einer wirkungslosen älteren Gesellschaftsschicht gesetzt, wodurch es zu dessen Nivellierung kommt.

⁹⁹ Vgl. Lipovetsky 2004, S. 359.

¹⁰⁰ Vgl. Scherrer 2009, S. 34f.; der Aspekt der Orthodoxie, der laut Scherrer seit dem Ende der UdSSR wieder stärker in den Fokus rückte, um eine Gemeinschaft zu erzeugen, ist in den Filmen Balabanows beinahe gänzlich absent. Die damit verbundenen Werte, die Scherrer als Gemeinschaftlichkeit, Solidarität und Kollektivität, Geistigkeit und Ganzheitlichkeit identifiziert, werden allerdings dennoch in den Filmen propagiert.

¹⁰¹ Vgl. Lipovetsky 2004, S. 359f.

¹⁰² Vgl. Ebd., S. 360.

¹⁰³ Vgl. Ebd., S. 361f.

5.3 Ost versus West

Der Westen ist in allen Filmen (abgesehen von *Morphine*) mehr oder weniger als das Nicht-Russische präsent. Es lässt sich textübergreifend feststellen, dass dieser stets mit negativen Attributen wie Materialismus und Korruption korreliert wird. Die Filme präsentieren also eine antiwestliche Stoßrichtung, der Einfluss des Westens wird als schädlich dargestellt.

Am subtilsten semantisiert *Cargo 200* die jungen Figuren Valera und Slavik als westlich, indem Marker wie Kleidung und Musikgeschmack (Jeans und Rockmusik) zur visuellen und auditiven Anlagerung an die USA genutzt werden. *Brother 1* führt den Westen ebenso wenig topographisch oder figural vor, fokussiert allerdings auf einer semantischen Ebene die Auswirkungen des westlichen Einflusses innerhalb Russlands. *War* hingegen geht direkter auf den Gegensatz zwischen Ost und West ein, indem die Figur John Letzteren repräsentiert. Am prägnantesten verdeutlicht *Brother 2* den fremden Raum, weil hier der Protagonist die Grenze topographisch überschreitet und in Form eines Roadtrips von San Francisco nach Chicago die USA beleuchtet werden.

Die Filme konstruieren die Folie des Nicht-Russischen also auf unterschiedliche Weise (durch Attribute, Figuren oder Topographie), jedoch stets mit ähnlichen Semantiken. Der Westen, so die textübergreifende Aussage, ist also in jeder Form (nicht nur z.B. der wirtschaftlichen) abzulehnen. Dies hängt auch damit zusammen, dass dem Osten Überlegenheit auf den als wichtig gesetzten Ebenen zugeschrieben wird: Anhand von *Brother 1*, *Brother 2* und *War* wird deutlich gezeigt, dass sich diese Superiorität nicht materiell äußert, ganz im Gegenteil fokussieren die Texte gerade die ärmlichen Zustände innerhalb der russischen Gesellschaft. Relevant ist laut den Textordnungen jedoch nicht der materielle Wohlstand, sondern die korrekte Einstellung, die sich vornehmlich durch Heimatverbundenheit auszeichnet. Diese Semantik kann auch als Folge der Destabilisierungsprozesse Russlands in den 1990er Jahren betrachtet werden: Als Reaktion auf eine Zeit, in der sich nicht nur das Staatsgefüge auflöste, sondern auch viele Menschen ihren Besitz verloren¹⁰⁴ und vom Westen bereits ein endgültiger Sieg verkündet wurde, konstruieren die Filme eine Welt, in der es gerade nicht auf das äußere Vermögen ankommt, sondern auf die verinnerlichten Werte, die speziell russisch/ östlich sind. Attribute wie Kriegserfahrung, Männlichkeit und Patriotismus werden an die positiven Protagonisten angelegt, die allein dadurch unter widrigen Umständen gegen die Feinde bestehen können. Die Botschaft der Filme an die Rezipierenden lautet also: Es darf auf keinen Fall zu einer Verblendung durch die materielle Überlegenheit des Westens kommen, denn nicht diese ist es, die zählt, sondern die russische Identität, die bei einer Annäherung an den Westen nicht aufrechterhalten werden kann. Statt nach den westlichen Gütern zu streben, müssen die schlechten Umstände des Ostens ertragen werden, da es nur so zu einer Überwindung des ‚Feindes‘ kommen kann. Wahre Stärke, so wird es in *Brother 2* kondensiert von Danila verkündet, liegt in der Wahrheit und diese Wahrheit, so führen die Texte deutlich vor, befindet sich auf der Seite der Russen.

¹⁰⁴ Vgl. Todd 2017, S. 212.

Dadurch erhält die Heimat an sich (unabhängig von politischem oder wirtschaftlichem Erfolg) einen Wert, sodass eine ahistorische Bindung an diese propagiert wird, die auch nicht durch eine Korrumpierung des Staates oder völkerrechtswidriges Verhalten aufgelöst werden darf. Dem russischen Regime wird dadurch ein Freifahrtschein ausgestellt, das Leiden der Bevölkerung nivelliert und das brutale Vorgehen gegen andere Nationen (wie Tschetschenien oder Ukraine) nicht nur gerechtfertigt, sondern als anthropologisch sinnstiftend ausgewiesen.

Bei einer genaueren Betrachtung des Verhältnisses von Ost und West fällt nun auf, dass der Westen imperialistische Züge erhält, wobei sich diese Ausbreitung sowohl auf einer wirtschaftlichen Ebene (als Geschäftspartner wie in *Brother 2*) aber auch kulturellen Ebene (in Form von Musik wie in *Brother 1*) vollzieht. Russland befindet sich also (besonders nach der UdSSR) beständig in Gefahr, vom Westen eingenommen zu werden. Durch dieses Bedrohungsszenario propagieren die Filme noch stärker die Abschottung von der westlichen Welt und die Besinnung auf das Eigene.

Diese Besinnung inkludiert auch den Abbau von Binnengrenzen. Gerade westlich gelegene Staaten wie die Ukraine sind von einer Übernahme des westlichen Wertesystems bedroht (dass eine solche jedoch in der Katastrophe endet, wird anhand von Kostya Gromov vorgeführt) und müssen demnach wieder stärker an Russland gebunden werden.

5.4 Die Relevanz der Medien

Treffen Texte Aussagen über Medien, ist dies ein interessanter Untersuchungsgegenstand, da hierbei entweder eine Selbstreferenz oder aber der Bezug zu einem Konkurrenzmedium aufgebaut wird. Im Zuge der obigen Analysen ist auch die Darstellung verschiedener Medialitäten und deren Funktionalisierung in den Filmen Balabanows berührt worden, woraus sich schließen lässt, dass die Rolle der Medien (besonders Musik und Film) für ein Verständnis der Texte zentral ist. Deshalb erfolgt an dieser Stelle eine Zusammenfassung von deren Repräsentation.

Grundlegend greift Balabanow in mehreren Texten das Problem der Kommunikation auf, wobei hier die Sprache von zentraler Relevanz ist: Während Danila (*Brother*) als Verkörperung des idealen russischen Mannes kein Englisch versteht, fungiert Ivan (*War*) in einer Textwelt, die Russland als Zwischenraum semantisiert, als Übersetzer zwischen dem Tschetschenen und dem Briten; Kat (*Brother*) gingen, die Vertreterin der Moderne, geht sogar aktiv auf Touristen zu und bemüht sich um Kommunikation. In den Filmen, die den Ost-West-Gegensatz thematisieren, wird die Sprache im Sinne des Codes also zum Zeichen für die Annäherung an den Westen. Schon bei der Fähigkeit zur Kommunikation mit dem Westen droht ein Verlust der russischen Werte. Eine Angleichung an den Westen, selbst auf Ebene der Sprache, muss demnach vermieden werden.

Balabanow geht in seinen Filmen noch weiter und symbolisiert auch die Unmöglichkeit einer Verständigung zwischen Ost und West anhand der Sprache, indem er den Kontext, in dem Kommunikation sich vollzieht, problematisiert. Der

Westen weiß zu wenig über Russland und den Osten insgesamt (vorgeführt in *War*, aber auch in *Brother*), weshalb kein Verständnis für die anderen Werte und Normen vorherrscht. Die russische Weltanschauung wird jedoch als die korrekte gesetzt, sodass ein Abweichen von dieser zugunsten einer Anbiederung an den Westen stets negativ endet. Gefordert wird also eine Abschottung vom Westen auf kultureller wie moralischer Ebene und eine Rückbesinnung auf die eigenen Werte und Normen.

Die Sprache wird in den Filmen Balabanows ebenfalls zum Ausdruck der Gesinnung einer Sprachgemeinschaft (vgl. ‚How are you?‘ aus *Brother 2* und ‚to shoot‘ aus *War*). Sprache ist damit kein Mittel, eine Distanz zu überbrücken, sondern dient als Symbol der Differenzen zwischen den Sprachgemeinschaften (selbst wenn der Code erlernt wird).

Kritisch wird außerdem das Medium Film beleuchtet, da dieses im schlimmsten Fall zu einer drogenähnlichen Sedierung der Gesellschaft führt und für die Konsumierenden zu einer eskapistischen Flucht vor der kollektiven Verantwortung wird bzw. sie in einen unempfindlichen Rauschzustand versetzt (vgl. Mikhail aus *Morphine* und Zhurovs Mutter aus *Cargo 200*). Bemerkenswert ist hierbei, dass Balabanow diese schädliche Wirkung vornehmlich Komödien (*Morphine*) und dem Fernsehen (*Cargo 200*) attestiert. Durch den Konsum westlicher Medien wird außerdem eine Annäherung an die westlichen Werte angenommen (bei *Brother* im Zuge von Gangsterfilmen vorgeführt). Wie in *War* präsentiert, zeigt der Westen in seinen medialen Produkten ein verzerrtes Bild des Ostens und dessen Bevölkerung, weshalb hier ebenfalls die zersetzende Wirkung fremder Medien in der eigenen Gesellschaft demonstriert wird. Dies kann auch als Kritik am zunehmenden Konsum westlicher Filme in Russland gelesen werden¹⁰⁵, wodurch sich die Forderung nach der kulturellen Abschottung ergibt.

Auf einer grundlegenden Ebene zeigt sich hier die Macht, die Medien zugeschrieben wird, und dass der Konsum der falschen Texte (d.h. Filme, die eine eskapistische oder westliche Ideologie vertreten) toxisch wirkt. Daraus lässt sich rückschließen, dass Filme, die als korrekt gesetzte Werte vertreten, einen positiven Einfluss ausüben können und da diese Werte vor allem aus einer Aufwertung der russischen Heimat gegenüber der Fremde bestehen, vollzieht sich somit eine Selbstaufwertung. Die Filme Balabanows erfüllen damit (laut ihrer eigenen Ideologie) die zentrale Aufgabe, die russische Identität zu stärken und gegenüber schädlichen äußeren Einflüssen zu schützen. Sie führen korrekte Verhaltensweisen vor und propagieren das Ideal der Heimat.

Besonders auffällig ist in diesem Zusammenhang die Musik, da diese ebenfalls (und in sämtlichen untersuchten Filmen) semiotisiert wird. Sie avanciert zum Zeichen der russischen Vergangenheit bzw. Heimat (*Morphine* und *Brother*), kann aber ebenfalls zur Markierung des Fremden genutzt werden (*Brother*). Intradiegetisch tritt sie vornehmlich in *Morphine*, *Cargo 200* und *Brother* auf, wenn die Protagonisten Musik hören, um metaphorisch einen positiven Raum der Heimat zu erreichen, wobei in *Morphine* und *Cargo 200* dieses Verhalten deutlich kritischer bewertet wird. Während sich in *Brother 2* Danila als idealer Held die Heimat durch

¹⁰⁵ Vgl. Larsen 2003, S.491.

Musik bewahren kann und seine Zugehörigkeit zum russischen Raum durch den Konsum russischer Lieder beweist, wird der Musikkonsum bei Mikhail in *Morphine* zum Äquivalent der Rauschmittel und auch in *Cargo 200* erhält das Musikhören Artyoms eine kritische Semantik, indem es zum Symbol der ideologischen, jedoch nicht realitätsverändernden Merkmale des Professors wird. Medien erhalten in den Filmen Balabanows also zwei zentrale Funktionen:

1. Sie dienen zur Verdeutlichung von Eigen und Fremd und untermauern somit die Grenzziehung zwischen Ost und West, wobei gerade der kulturelle Aspekt dieser Opposition hervorgehoben wird.

2. Auf die figurale Ebene bezogen birgt der Medienkonsum je nach Inhalt und Vermittlung positive wie negative Potentiale: In den früheren Produktionen Balabanows (*Brother 1* und *2*) erfüllt die Musik eine identifikatorische Funktion für Danila und erlaubt es ihm, den Raum des Eigenen, der in der Realität verloren geht, metaphorisch zu bewahren. Sie wird zum Träger der bedrohten russischen Werte und schützt den Protagonisten vor den (ideologischen) Gefahren der Fremde. In den späteren Produktionen hingegen (*Cargo 200* und *Morphine*) werden Medien vornehmlich im Kontext eines schädlichen Eskapismus vorgeführt, aufgrund dessen die Konsumenten ihre Wirkmächtigkeit verlieren bzw. ihre innergesellschaftlichen Aufgaben vernachlässigen. Da diese negative Semantik jedoch vor allem mit dem Genre der Komödie sowie dem Medium Fernsehen in Verbindung gebracht wird, zeigt sich zwar ein im Laufe der Zeit kritischeres Bild der Medien, doch dabei geht es weniger um eine selbstkritische Betrachtungsweise als vielmehr um einen Selbstbehauptungsanspruch gegenüber anderen Genres und Medien.

Das Konzept der Heimat, so lässt sich zuletzt bezüglich des Medieneinsatzes festhalten, wird durch Medien aufgebaut und gestützt, wodurch die Texte sich einen großen Wert und eine zentrale Position in der Gesellschaft zuschreiben.

6. Abschließende Zusammenfassung der Analyseergebnisse und Ausblick

Betrachtet man die Filme Balabanows als Spiegel der russischen Gesellschaft und ihres Geschichtsverständnisses, lässt sich zunächst feststellen, dass Russland stets in einer prekären Situation, einer Zerrissenheit zwischen zwei Polen, vorgeführt wird.

In den frühen Produktionen (*Brother 1*, *Brother 2* und *War*) wird deutlich eine Opposition zum Westen konstruiert und jeglicher Kontakt, insbesondere allerdings kultureller Austausch, problematisiert. Die defizitäre (wirtschaftliche und ideologische) Position Russlands nach dem Zusammenbruch der Sowjetunion greifen die Texte mit kontemporären Szenarien auf, wobei sich eine Radikalisierung der Ideologievermittlung feststellen lässt: Während *Brother 1* sinnstiftende Bezüge nur latent andeutet und den Protagonisten in einer (unlösbaren) Identitätskrise vorführt, präsentieren *Brother 2* und *War* ideologisch-moralisch gefestigte männliche Figuren, die demonstrieren, warum Russland trotz der mangelhaften materiellen Lage dem Westen überlegen ist. Es wird deutlich die Heimat als

kraftspendender Wert an sich konstruiert und damit politische wie ökonomische Krisen als sekundär deklamiert. Diese kulturelle Selbstversicherung auf medialer Ebene kann auf einer politischen Ebene mit dem Systemwandel von Jelzin zu Putin parallelisiert werden, die Überwindung der Identitätskrise und die Besinnung auf das Eigene, mit der eine immer stärkere anti-westliche Einstellung einhergeht. Trotz oder gerade wegen der Möglichkeit einer Zusammenarbeit von Ost und West nach dem Fall des Eisernen Vorhangs fordern die Texte die Stärkung des Eigenen und die Aufrechterhaltung von Grenzen. Dies liegt auch daran, dass der Westen als schwach, materialistisch und korrupt semantisiert wird, sodass jegliche gemeinsame Aktionen negative Folgen für den Osten mit sich bringen.

Anders verfahren die späteren Texte *Morphine* und *Cargo 200*, die beide eine weiter zurückliegende Vergangenheit abbilden und den Wandel innerhalb Russlands thematisieren. Dabei fällt vor allem auf, dass keinerlei positive Bezugspunkte mehr existieren und stattdessen Transformationen von einem negativen Ausgangszustand hin zu einem noch schlechteren neuen Zustand das innerdiegetische Gesellschaftsbild prägen. Ein persönlicher Glücksanspruch wird den Figuren abgesprochen, stattdessen geht es lediglich darum, die Verhältnisse zu ertragen und die Situation durch selbstsüchtiges Handeln nicht noch zu verschlechtern. In der zweiten Hälfte der 2000er Jahre wird den Menschen in Russland damit propagiert, dass die Zustände niemals zufriedenstellend waren und ein Wechsel im System lediglich Schaden verursacht. Die Texte wirken also systemstabilisierend und fordern politische Passivität.

Hierzu passt auch, dass sämtliche untersuchten Texte auf eine explizite Darstellung oder Besprechung von politischen Standpunkten verzichten. Weder Danila noch Ivan oder Mikhail vertreten eine bestimmte Form der Regierung oder eine politische Theorie, sodass die politische Ebene stets als irrelevant ausgewiesen wird. Unabhängig von der Regierung (und ihren Fehlern) soll sich das Individuum an die Heimat binden. Politisches Engagement wird schon aufgrund der Verneinung der Möglichkeit von besseren Verhältnissen als unnötig/ schädlich dargestellt, sodass das Ausbleiben jeglicher politischer Impulse im Film ein vollkommen passives Verhalten der russischen Bevölkerung fördert. Hauptsächlich die Heimat wird gegen den Westen geschützt, worin genau diese Heimat besteht, ist zweitrangig.

Die Filme behandeln auch den Krieg und dessen Auswirkung auf die Beteiligten: Hierbei zeichnen sie ein positives Bild des Kriegszustandes, da dieser zwar grausam ist, allerdings nur durch diesen ‚richtige‘ Männer hervorgebracht werden können. Der Krieg gilt als sinnstiftend und als entscheidende Phase im Leben eines Mannes. Wer im Krieg kämpfte, ist gestärkt und verkörpert außerdem die korrekten Werte (vgl. Danila, Ilya, Ivan, Medvedev), wer den Kriegsdienst verweigert, droht beständig dem Westen und seinem materialistischen Einfluss zu verfallen (vgl. Viktor, Valera, Slava). Die Notwendigkeit zum Krieg besteht also grundsätzlich zu jedem Zeitpunkt, weil dieser an sich sinnstiftend und für die Wertegemeinschaft konstitutiv ist. Damit wird ein Krieg vor den Rezipierenden gerechtfertigt und vorgeführt, dass der Einsatz im Krieg für die Soldaten selbst von Relevanz ist, sie also nicht für ein

konkretes Kriegsziel kämpfen, sondern in erster Linie für die eigene persönliche Entwicklung.

Auch über das Verhältnis zu den früheren Mitgliedsstaaten der UdSSR treffen die Filme deutliche Aussagen: Die Ukraine aber auch Tschetschenien werden als dem Osten zugehörig, Erstere jedoch für die ‚Verführung‘ des Westens anfällig dargestellt. Gerade anhand von *Brother 2* und *War* zeigt sich, dass ein Zusammenhalt der östlichen Länder gefordert wird. Dabei geht es jedoch nicht um eine gleichberechtigte Beziehung, sondern um ein anti-westlich ausgerichtetes Gepräge unter russischer Führung.

Die Filme spiegeln damit eine Einstellung wider, die jegliche Nivellierung der Ost-West-Grenze unterbindet. Trotz wirtschaftlicher und oberflächlich politischer Annäherung ist es nicht möglich, die Barriere zu überbrücken, da die Durchlässigkeit topographischer Trennungslinien die Festigung ideologischer Gegensätze bedingt. Dies kann zurückgeführt werden auf die Furcht vor dem Verlust der eigenen Identität zugunsten eines Aufgehens in den Werten des Westens.

Weil sich die obige Untersuchung auf fünf Filme beschränkt, könnte eine Ausdehnung des Korpus um weitere populäre russische Filme der 1990er und 2000er ein breiteres Bild der Stimmung innerhalb der russischen Gesellschaft erschließen. Ebenfalls interessant wäre eine breiter angelegte diachrone Betrachtung, bei der auch ein Vergleich mit aktuellen Filmen im Fokus stünde, um aufzuzeigen, inwiefern sich die propagierten Werte und Normen (insb. nach Beginn des Krieges gegen die Ukraine) veränderten. Zuletzt scheint bei diesem Thema auch eine politikwissenschaftliche bzw. historische Einordnung mit kulturellem Fokus sinnvoll, sodass konkrete Zusammenhänge zwischen Medien und Staat aufgedeckt werden können.

Literatur- und Medienverzeichnis

Filme

- BROTHER 1. Alexei Balabanow (RUSSLAND 1997).
 BROTHER 2. Alexei Balabanow (RUSSLAND 2000).
 CARGO 200. Alexei Balabanow (RUSSLAND 2007).
 MORPHINE. Alexei Balabanow (RUSSLAND 2008).
 WAR. Alexei Balabanow (RUSSLAND 2002).

Literatur

- Anemone, Anthony: Cargo 200. In: Rimgaila Salys (Hrsg.): The Contemporary Russian Cinema Reader. 2005-2016. Boston 2019. S. 73-88.
- Beumers, Birgit: Soviet and Russian Blockbusters. A Question of Genre? In: Slavic Review 62, 3 (2003). S. 441-454.
- Carleton, Gregory: History Done Right. War and the Dynamics of Triumphalism in Contemporary Russian Culture. In: Slavic Review 70, 3 (2011). S. 615-636.
- Clowes, Edith W.: Russia on the Edge. Imagined Geographies and Post-Soviet Identity. Ithaca/ London 2011.
- Condee, Nancy: The Imperial Trace. Recent Russian Cinema. New York 2009.
- Day, Jennifer J.: Strange Places. Balabanov and the Petersburg Text. In: The Slavic and East European Journal 49, 4 (2005). S. 612-624.
- Decker, Jan-Oliver: Jagdszenen aus Niederbayern. Konstruktion des <Eigenen>, <Anderen> und <Fremden> im Medienverbund von Bühnenstück, Erzählung und Verfilmung. In: Decker, Jan-Oliver/ Krah, Hans: Skandal und Tabubruch – Heile Welt und Heimat. Bilder von Bayern in Literatur, Film und anderen Künsten. Passau 2014. S. 155-181.
- Ferdowsi, Mir A.: Das Ende des Kalten Krieges und der Zerfall des Sowjetimperiums. Eine retrospektive Betrachtung. In: Ferdowsi, Mir A. (Hrsg.): Die Welt der 90er Jahre. Das Ende der Illusionen. Bonn 1995. S. 11-22.
- Fukuyama, Francis: The End of History? In: The National Interest 16 (1989). S. 3-18.
- Gräf, Dennis/ Grossmann, Stephanie/ Klimczak, Peter/ Krah, Hans/ Wagner, Marietheres: Filmsemiotik. Eine Einführung in die Analyse audiovisueller Formate. Marburg 2017.
- Hashamova, Yana: Aleksei Balabanov's Russian Hero. Fantasies of Wounded National Pride. In: The Slavic and East European Journal 51, 2 (2007). S. 295-311.
- Huntington, Samuel P.: The Clash of Civilizations? In: Foreign Affairs 72, 3 (1993). S. 22-49.
- Krah, Hans: Einführung in die Literaturwissenschaft. Textanalyse. Kiel 2015.
- Krah, Hans: Semiotischer Ansatz. In: Grimm, Petra/ Trost, Kai Erik/ Zöllner, Oliver (Hrsg.): Digitale Ethik. Baden-Baden 2024. S. 77-90.

- Larsen, Susan: National Identity, Cultural Authority, and the Post-Soviet Blockbuster. Nikita Mikhalkov and Aleksei Balabanov. In: *Slavic Review* 62, 3 (2003). S. 491-511.
- Lipovetsky, Mark: Transformations of Socialist Realism in the Popular Culture of the Recent Period. In: *The Slavic and East European Journal* 48, 3 (2004). S. 356-377.
- Lotman, Jurij M.: *Die Innenwelt des Denkens*. Berlin 2010.
- Marsh, Rosalind: The Concepts of Gender, Citizenship, and Empire and Their Reflection in Post-Soviet Culture. In: *The Russian Review* 72, 2 (2013). S. 187-211.
- Safariants, Rita: ‚Thank God we’re not alive‘: the rock star in Soviet and Post-Soviet cinema. In: Beumers, Birgit/ Zvonkine, Eugénie (Edts.): *Ruptures and continuities in Soviet/ Russian Cinema. Styles, characters and genres before and after the collapse of the USSR*. Oxon 2018. S. 90-108.
- Scherrer, Jutta: *Erinnern und Vergessen. Russlands Umgang mit (seiner) Geschichte in einer europäischen Perspektive*. In: Karl, Lars/ Polianski, Igor J. (Hrsg.): *Geschichtspolitik und Erinnerungskultur im neuen Russland*. Göttingen 2009. S. 23-40.
- Schwartz, Matthias: *Postimperiale Erinnerungsbilder. Zum Umgang mit der Geschichte in der russischen Populärkultur*. In: Karl, Lars/ Polianski, Igor J. (Hrsg.): *Geschichtspolitik und Erinnerungskultur im neuen Russland*. Göttingen 2009. S. 215-234.
- Strukov, Vlad: *Contemporary Russian Cinema. Symbols of a New Era*. Edinburgh 2016.
- Titzmann, Michael: *Kulturelles Wissen – Diskurs – Denksystem. Zu einigen Grundbegriffen der Literaturgeschichtsschreibung*. In: *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 99 (1989), S. 47-61.
- Todd, Laura: Mourning the lost days of perestroika in Balabanov’s *Brother*. In: *Studies in Russian and Soviet Cinema* 11, 3 (2017). S. 212-227.
- Todorov, Tzvetan: *Die Eroberung Amerikas. Das Problem des Anderen*. Frankfurt am Main 1985.
- White, Frederick H.: Balabanov’s *Bandits*. The Bandit Film Cycle in Post-Soviet Cinema. In: *Revue Canadienne d’Études cinématographiques/ Canadian Journal of Film Studies* 25, 2 (2016). S.82-103.

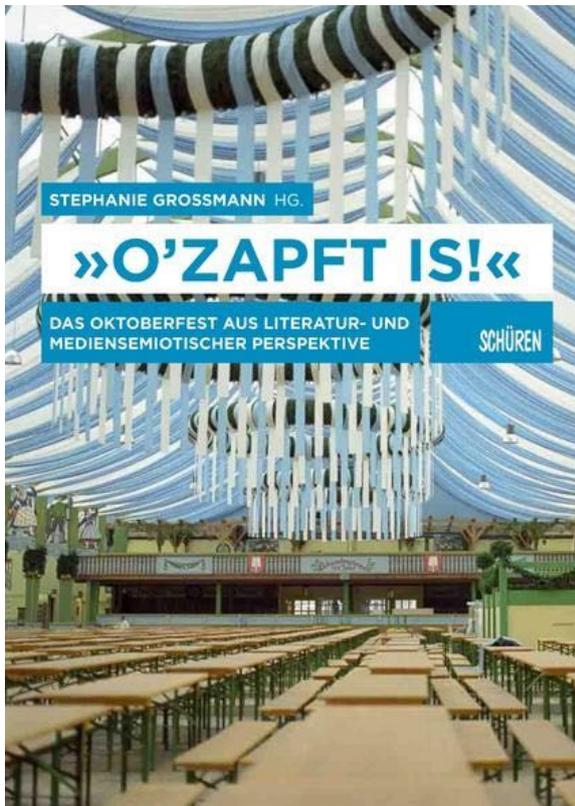
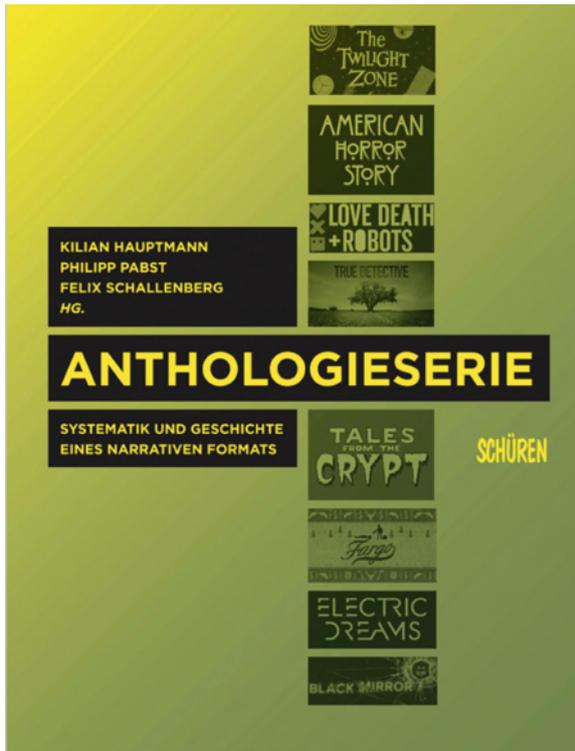
Titelübersicht – Schriften zur Kultur- und Mediensemiotik

Printreihe | Verlag Schüren



SCHÜREN

Neuerscheinungen



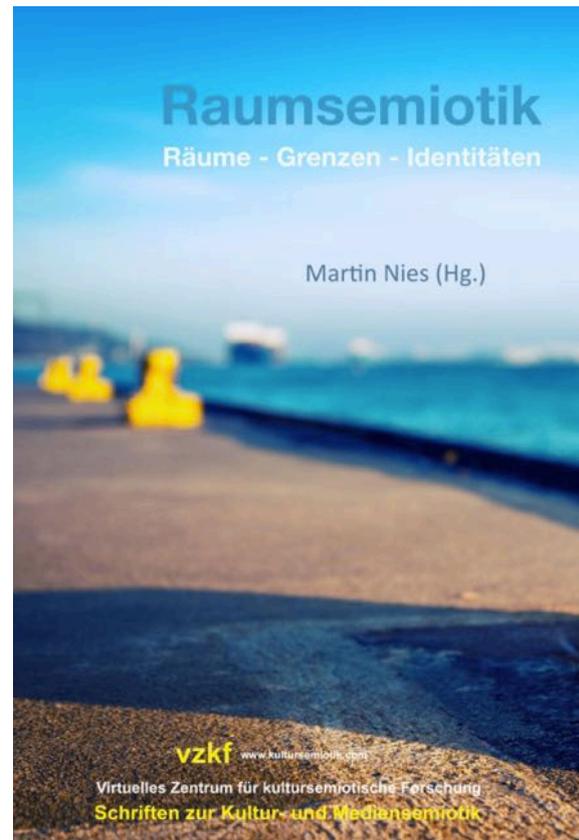
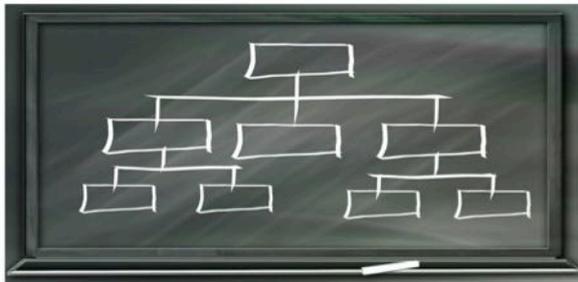


**Schriften zur
Kultur- und Mediensemiotik**
Online | No. 3/2017 – Sonderband

Herausgegeben von Martin Nies

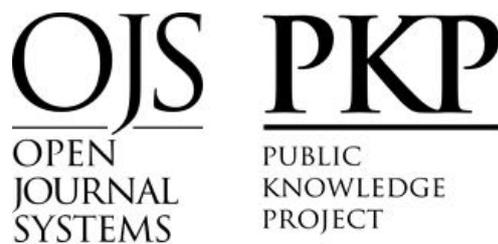
Semiotik und Arbeitswelt

Zeichentheoretisch basierte Praktiken
in Medienproduktion, Kulturvermittlung,
Produktvermarktung und Unternehmensführung





Alle Ausgaben sind im full Open Access auf www.kultursemiotik.com und in Open Journal Systems erhältlich.





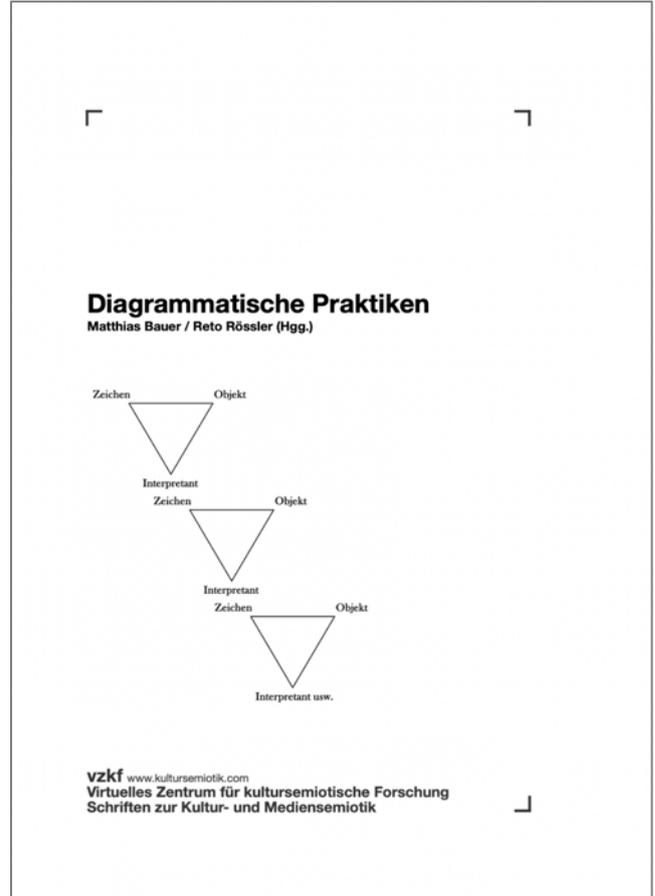
ULF HARENDARSKI / JOSCHKA BRIESE HG.

KRAFT UND SIGNIFIKANZ

KULTURSEMIOTISCHE BETRACHTUNGEN ALLTÄGLICHER DARSTELLUNGEN IN DER SPRACHBASIEREN SEMIOSE

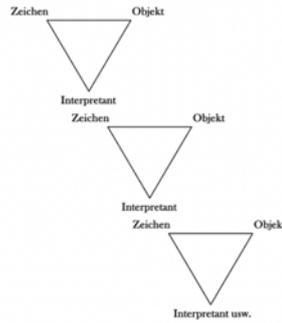
vz kf www.kultursemiotik.com

Virtuelles Zentrum für kultursemiotische Forschung
Schriften zur Kultur- und Mediensemiotik | Online

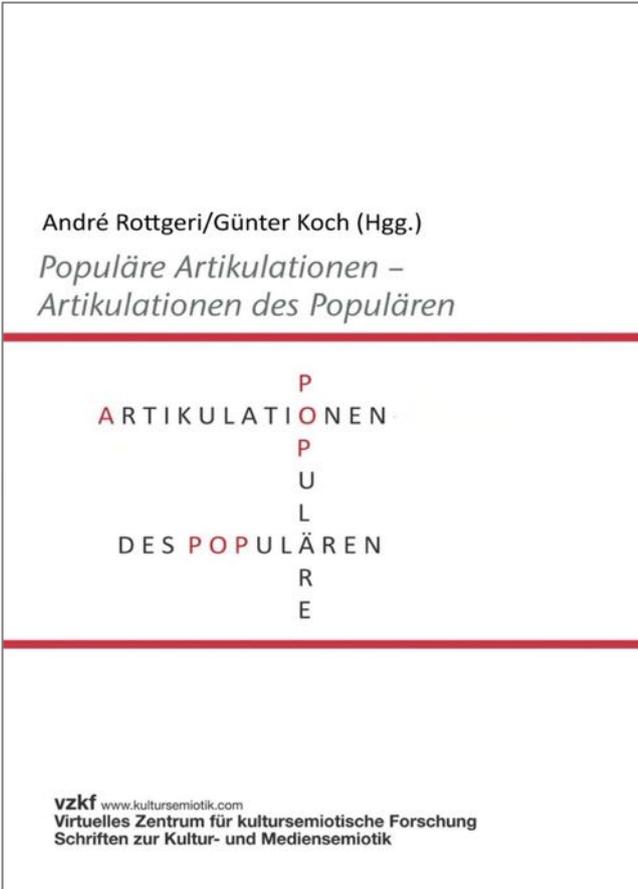


Diagrammatische Praktiken

Matthias Bauer / Reto Rössler (Hgg.)



vz kf www.kultursemiotik.com
Virtuelles Zentrum für kultursemiotische Forschung
Schriften zur Kultur- und Mediensemiotik



André Rottgeri/Günter Koch (Hgg.)

Populäre Artikulationen – Artikulationen des Populären

P
ARTIKULATIONEN
P
U
L
DES POPULÄREN
R
E

vz kf www.kultursemiotik.com
Virtuelles Zentrum für kultursemiotische Forschung
Schriften zur Kultur- und Mediensemiotik



GRETA MARIA SCHLEE

WEIBLICHKEITSKONSTRUKTION IN GRETA GERWIGS BARBIE

EIN FEMINISTISCHES STATEMENT IM KONTEXT
KOMMERZIELLER POPKULTUR

Virtuelles Zentrum für
kultursemiotische Forschung

Student Research Papers | No. 12/2024

Herausgegeben von Martin Nies

VZKF Student Research Papers

Das VZKF fördert den wissenschaftlichen Nachwuchs. Im „Nachwuchsportal“ des *Virtuellen Zentrums für kultursemiotische Forschung* auf der Webseite www.kultursemiotik.com besteht die Möglichkeit eines hochschul- und fachstudiengangüberschreitenden Austauschs für Studierende und Graduierte mit semiotischen Studien- und Forschungsinteressen.

Mit der Open Access-Publikationsreihe *Student Research Papers* werden Arbeiten des wissenschaftlichen Nachwuchses der Öffentlichkeit zugänglich gemacht. In vielen Studiengängen entstehen qualitativ hochwertige Hausarbeiten, denen ebenso wie den meisten Bachelor- oder Master-Abschlussarbeiten keine öffentliche Beachtung zuteil wird, obwohl sich darunter engagierte Schriften finden, die mit hochinteressanten Ergebnissen aufwarten oder auch solche, die Gegenstände überhaupt erstmalig wissenschaftlich erschließen.

Die in den *VZKF Student Research Papers* veröffentlichten Arbeiten verdienen nach Auffassung der Redaktion mehr Aufmerksamkeit als ihnen im Rahmen studentischer Prüfungsleistungen normalerweise zukommt und sie können in der Bearbeitung ihrer Themenstellung, in Argumentationsstruktur und Interpretationsleistung als Beispiel und Orientierung für Studierende gelten, die eine schriftliche Prüfungsleistung zu erbringen haben. Aber auch Forschungsbeiträge von Graduierten und Promotionsstudierenden werden in den *SRP* publiziert.

Die Redaktion des VZKF übernimmt keine Gewähr für die Fehlerfreiheit der Texte – der personelle Aufwand für ein professionelles Lektorat wäre zu hoch. Kleinere formale Mängel werden als tolerierbar erachtet, wenn die Arbeiten fachlich bereichernde Einsichten und Ergebnisse bieten.

Für die Inhalte und die Einhaltung des Urheberrechts (dies betrifft insbesondere den korrekten Umgang mit fremdem geistigem Eigentum im Nachweis von Zitaten und Paraphrasen) zeichnen die Autor*innen selbst verantwortlich.



Impressum



**Schriften zur
Kultur- und Mediensemiotik**
Virtuelles Zentrum für kultursemiotische Forschung



Schriften zur Kultur- und Mediensemiotik | Online
VZKF Student Research Papers
SKMS | Open Access Papers

  **CC BY 4.0**

sind zusammen mit der Printreihe ***Schriften zur Kultur- und Mediensemiotik*** im Marburger Verlag Schüren Publikationen des **VIRTUELLEN ZENTRUMS FÜR KULTURSEMIOTISCHE FORSCHUNG (VZKF)** und werden herausgegeben von Martin Nies.

SKMS | Online erscheint mit der ISSN 2364-9224 in Kooperation mit der Universitätsbibliothek Passau im Open Access in *Open Journal Systems* und auf der Webseite www.kultursemiotik.com. Die Reihe *VZKF Student Research Papers* veröffentlicht herausragende studentische Abschlussarbeiten. In *SKMS | Open Access Papers* werden Sonderausgaben von Einzelbeiträgen veröffentlicht: <https://www.kultursemiotik.com/forschung/publikationen/open-access-papers/>

Verantwortlich für die Inhalte der Beiträge sind die Autor*innen. Für evtl. Verletzungen des Urheberrechtes kann der Herausgeber nicht zur Verantwortung gezogen werden.

Diese Studie entstand als Abschlussarbeit am Lehrstuhl für Neuere deutsche Literaturwissenschaft der Universität Passau unter der Betreuung von Prof. Dr. Hans Krah.

Titelgestaltung: Martin Nies, Titelbild *Pixabay*

© 2025 | **VZKF**

www.kultursemiotik.com

Herausgeber / Redaktion
Prof. Dr. Martin Nies
Europa-Universität Flensburg
Fakultät II
Institut für Germanistik
Abteilung Literatur- und Medienwissenschaft

Auf dem Campus 1
24943 Flensburg
Germany

Email: redaktion@kultursemiotik.com