KONSTANTIN KAMINSKIJ

Wissenschaftspathos und Wissenschaftsethos im sowjetischen *Science-Faction*-Film

Unter den symbolischen Gaben, die Josef Stalin zu seinem 70. Geburtstag 1949 erhielt, befand sich ein Buch, das die Sowjetische Akademie der Wissenschaften ihrem zehn Jahre zuvor gewählten Ehrenmitglied widmete. Der Titel des Buches erscheint vor dem Namen des ‚Autors‘ im Dativ – *Iosifu Vissarionoviču Stalinu*. Als namenloser Herausgeber fungiert dabei die institutionelle Körperschaft der sowjetischen *scientific community*, die Akademie der Wissenschaften, die in dieser Form ihre Koryphäe ehrt: „Für die sowjetischen Wissenschaftler sind Ihre genialen Werke, und Ihre gesamte Tätigkeit, lieber Iosif Vissarionovič – ein unerschöpflicher Quell schöpferischer Inspiration.“¹ Mit derlei sorgfältig konstruierten Formeln akademischer Epideixis füllen die Akademiemitglieder knapp 800 Seiten und übertragen damit die virtuelle Autorschaft wissenschaftlicher Entdeckungen und Erfindungen dem ‚Großen Führer und Lehrer der kommunistischen Partei und des sowjetischen Volkes‘.² In den Artikeln des Bandes wird von den schwindelerregenden Fortschritten der einzelnen Wissenschaftsdisziplinen unter der weisen Führung und freigiebigen Fürsorge des stalinschen Genius berichtet. Um einiges schwerer fällt es den Verfassern, Stalins eigene wissenschaftliche Laufbahn zu würdigen. Bekanntlich bestand Stalins formelle Bildung aus einem abgebrochenen Priesterstudium und konspirativen marxistischen Lesezirkeln. Dennoch zeitigten seine wenigen ‚genialen‘, ‚historischen‘ und ‚linguistischen‘ Werke gravierende Folgen in der russischen Wissenschaft

¹ „Для советских ученых Ваши гениальные труды и вся Ваша деятельность, дорогой Иосиф Виссарионович, – неиссякаемый источник творческого вдохновения.“ Akademijska Nauk SSSR: *Iosifu Vissarionoviču Stalinu*. Moskau 1949, VIII.

² Dieses Epitheton verlieh Stalin das *Marx Engels Lenin Institut*, das mit der Herausgabe der Werke Stalins und der dogmatischen Pflege der Klassiker des Sozialismus betraut war, in einer gleichnamigen 1949 erschienenen Broschüre. Die Propaganda-Abteilung des Zentralkomitees der kommunistischen Partei, die als Ko-Autor fungiert, sorgte für die Verbreitung des Epithetons in der rhetorischen Praxis der sowjetischen Medien. Im Titel wird der Name Stalins als Verweis auf den Urheber und Erzeuger des sowjetischen Textes in den Genitiv gesetzt: *Velikij vožd' i učitel' kommunističeskoj partii i sovětskogo naroda. K semidesjatiletiju so dnja roždenija I.V. Stalina*. Moskau 1949. Zur Geschichte des Instituts siehe: Moslov, V.: *IMĖL – citadel' partijnoj ortodoksii. Iz istorii instituta Marksizma-Leninizma pri CK KPSS 1921-1956*. Moskau 2010.

wie Gesellschaft und gehören als Metatexte des sozialistischen Experiments zu den Schlüsselnarrativen des 20. Jahrhunderts.³

Deshalb muss die Entfaltung epideiktischer Rede auf Stalins eigene Wissenschaftsrhetorik zurückgreifen, wie der Präsident der Akademie – Sergej Vavilov – in seinem Artikel *Stalins wissenschaftliches Genie* anhand von Stalinzitatens demonstriert: Stalin stellt Formeln auf und formuliert Gesetze, er macht Entdeckungen und löst Fragen, er beweist und berechnet, er entwickelt Theorien und vollendet philosophische Systeme: den dialektischen Materialismus und den historischen Materialismus. Und selbstverständlich ist Stalin auch ein hervorragender Wissenschaftsorganisator.

Sergej Vavilovs Andenken wurde oft mit Zuschreibungen wie „überzeugter Stalinist“, „gewissensloser Opportunist“ oder „prinzipienloser Karrierist“ unrecht getan.⁴ Die Osterweiterung der Gelehrtenrepublik, die sich mit der Gründung der St. Petersburger Akademie der Wissenschaften 1725 vollzogen hatte, erforderte seit ihrer Anfangszeit höchstes diplomatisches Geschick. Die Lobeshymnen auf Stalins wissenschaftliches Genie, die man dem Präsidenten der Akademie hinter vorgehaltener Hand als höfische Flatterie auslegte, müssen deshalb im Rahmen seines höfischen Taktes gesehen werden. Denn schließlich gehört das Herrscherlob zum rhetorischen Kern der akademischen Festreden, vor allem dann, wenn es um die Außenbeziehungen der Gelehrtenrepublik mit dem russischen Staat geht.⁵

Als Herausgeber der gesammelten Werke Michail Lomonosovs war sich Vavilov dieser rhetorischen Tradition durchaus bewusst. Im Vorfeld von Lomonosovs Festrede zum 25-jährigen Bestehen der Akademie, die am Jahrestag der Thronbesteigung Elisabeths I. gehalten wurde, entbrannte an der Akademie der Wissenschaften ein folgenreicher Gelehrtenstreit, der nachhaltig die russische Geschichtsschreibung prägen sollte. Mit dem sogenannten Normannenstreit handelt es sich zum einen um die Gründungserzählung des russischen Staates und zum anderen um eine fundamentale Gründungsschlacht der russischen Geschichtswissenschaft.⁶ In den Debatten der

³ Siehe dazu die Analysen von Dobrenko, E.: Total'naja lingvistika: Vlast' grammatiki i grammatika vlasti. In: *Russian Literature* 58 (2008), 553–621; ders.: Stalins Schreibweise. Von der romantischen Dichtung der Zukunft zur sozialistisch-realistischen Prosa der Vergangenheit. In: Koschorke, A./Kaminskij, K. (Hrsg.): *Despoten dichten. Sprachkunst und Gewalt*. Konstanz 2011, 97–176.

⁴ Vgl. Kojevnikov, A.: President of Stalin's Academy. The Mask and Responsibility of Sergei Vavilov. In: *Isis* 87 (1996), 18–50.

⁵ Als stilbildend müssen hierbei die Briefe von Gottfried Leibniz an Peter I. angesehen werden. Vgl. dazu: Gordin, M.: The Importation of Being Earnest: The Early St. Petersburg Academy of Science. In: *Isis* 91 (2000), 1–31, hier: 6.

⁶ Vgl. Kaminskij, K.: Normannenstreit als Gründungsschlacht der russischen Geschichtsschreibung. Zur Poetik wissenschaftlicher Anfangserzählungen. In: Wallnig,

Akademie der Jahre 1749/1750 hat der Chemieprofessor und Hofdichter Lomonosov mit seiner Kritik der ursprünglich geplanten Festrede *Über den Ursprung und Namen der Russen* des Reichshistoriographen Gerhard Friedrich Müller seine eigenen Ansichten bezüglich der Geschichtswissenschaft und wissenschaftlicher Rhetorik formuliert:

Das Ziel, um dessentwillen diese Dissertation verfasst worden ist, besteht darin, unserer allergnädigsten Herrscherin die ersten Früchte der Akademie, die durch Ihre Majestät erneuert worden ist, darzubieten, aber außerdem darin, dass sie den russischen Zuhörern angenehm wäre und jedem Leser mit ihren Neuigkeiten und ihrer Gerechtigkeit Nutzen brächte. Das erste erfordert Würde und Glanz, das zweite und dritte Lebendigkeit, Klarheit und Wahrheit, die eifrig gesucht werden muss; aber all diese Eigenschaften hat diese Rede keineswegs, sondern sie ist sehr würdelos und für den russischen Zuhörer lächerlich und kränkend zugleich.⁷

Diese Zielsetzung verwirklichte Lomonosov in seinem Panegyrikon zum Jahrestag der Thronbesteigung Elisabeths I. im November 1749. Wenn er im Namen der Wissenschaft seinen Dank der Herrscherin darbringt, überträgt er die rhetorische Autorschaft der Kaiserin selbst, indem er die patriotischen Grundsätze der nationalen Bildungspolitik ihr in den Mund legt.⁸ Das Lebenswerk Lomonosovs, wozu selbstverständlich seine herausragenden wissenschaftlichen Leistungen, seine institutionellen Gründungen, sein dichterisches

T./Stockinger, T. (Hrsg.): *Europäische Geschichtskulturen um 1700 zwischen Gelehrsamkeit, Politik und Konfession*. Berlin 2012, 553–581, hier: 559f.

⁷ „Конец, на который сия диссертация сочинена, есть сей, чтобы всемилолюбивейшей государыне нашей принести первые плоды обновленные от ея величества Академии, а притом чтобы она была российскими слушателями и всякому читателю новостью и справедливостью своею полезна. Первое требует важности и великолепия, второе и третье живности, ясности и подлинности, старательно изысканной, которых качеств речь сия отнюд не имеет, но весьма недостойна, а российским слушателям и смешна, и досадительна.“ Lomonosov, M.: Zamečanja na dissertaciju G.-F. Millera „Proischoždenie imeni i naroda rossijskogo“. In: Ders.: *Polnoe sobranie sočinenij*. Bd. 6. Moskau 1952, 17–80, hier: 24f. Lomonosov paraphrasiert das fünfte Hauptstück „Von den öffentlichen Reden der Lehrer auf hohen und niederen Schulen“ aus Gottscheds *Ausführlicher Redekunst*: „Folglich ist auch die historische Erkenntniß nicht zulänglich, einem Redner gute Erfindungen an die Hand zu geben. [...] Nein, was ein Redner vortragen will, das muß wichtig, neu, angenehm, noch nicht ganz ausgemacht, und den meisten Zuhörern verständlich und begreiflich seyn.“ Gottsched, J.C.: *Ausführliche Redekunst, Nach Anleitung der alten Griechen und Römer, wie auch der neuern Ausländer, in zweenen Theilen verfasst; und itzo mit den Zeugnissen der Alten und Exempeln der größten deutschen Redner erläutert*. Leipzig 1759, 664. Die Jubiläumsrede der Akademie, die Lomonosov 1750 letztendlich hielt, orientiert sich in ihrem Aufbau an dem prominenten Beispiel, der Lobrede an die weil. Russische Kaiserin Katharina, bey Einweihung der Akademie der Wissenschaften zu Petersburg, gehalten von Theoph. Siegfried Bayern, P.P. aus Königsb. in Preußen. (Gottsched, *Ausführliche Redekunst*, 607–622).

⁸ Vgl. Kaminskij, Normannenstreit, 576.

Talent und seine patriotische Rhetorik und nicht zuletzt sein Unternehmergeist zählen, macht ihn zu einer zentralen Gründungsfigur der russischen Wissenschaft. Denn es war Lomonosovs rhetorisches Hauptwerk, den nationalen Wissenschaftsethos an den patriotischen Pathos zu koppeln.

Wenn die sowjetische Wissenschaftsgeschichte 200 Jahre später um 1949 verstärkt auf Lomonosov als Gründungsvater rekurriert, so überlagert sich das patriotische Selbstlob der russischen Wissenschaft mit den Agitationsformeln des Kalten Krieges. Das Grundnarrativ der sowjetischen Wissenschaftsgeschichte um 1949 kann folgendermaßen zusammengefasst werden: Russische Wissenschaftler seit Lomonosov wurden in der westlichen Wissenschaftsgeschichtsschreibung übergangen, ihre Erfindungen und Entdeckungen europäischen oder amerikanischen Forschern zugeschrieben, die dafür unrechtmäßigerweise Geld und Ehren erhalten. Die russischen Forscher streben hingegen weder nach Macht noch Reichtum – alles was sie erreichten, erreichten sie vielmehr aus einem tiefempfundenen patriotischen Pflichtgefühl gegenüber ihrem Volk und der unterdrückten Menschheit.⁹

Im Zuge der Kampagne gegen die „wurzellosen Kosmopoliten“ und der Machtumverteilung in der Akademie der Wissenschaften erhielten diese wissenschaftshistorischen Narrative und ihre rhetorischen Formen eine Eigendynamik, die es im Folgenden zu untersuchen gilt.

Über die institutionellen und epistemologischen Umbrüche des russischen Bildungssystems und der Wissenschaftsorganisation in Folge der Oktoberrevolution liegt bereits eine Vielzahl von Untersuchungen vor.¹⁰ Konstantin Bogdanov hat in seiner Studie zur Konsolidierung sowjetischer Geisteswissenschaften unter Stalin die Frage dahin gehend formuliert: „Welche Schlüsselmetaphern konstituieren die symbolische Solidarität der russischen *scientific community* im „Gesamttext“ der sowjetischen Wissenschaft?“¹¹

⁹ Vgl. Dobrenko, E.: *Metafora vlasti. Literatura stalinskoj epochi v istoričeskom osveščanii*. München 1993, 386f. Siehe ferner: Kuznecov, B.: *Patriotizm russkich estestvoispytatelej i ich vklad v nauku*. Moskau 1951, 7.

¹⁰ Es sei hier vor allem an die Arbeiten von Loren R. Graham, Alexander Vucinich, Paul R. Josephson, Michael D. Gordin und Alexei Kojevnikov erinnert. Unter den neueren Erscheinungen in Russland bieten folgende Sammelbände einen guten Überblick der Forschungslage zur russischen Wissenschaftsgeschichte: Andreev, A. (Hrsg.): *„Byt' russkim po duchu i evropejcem po obrazovaniju“ Universitety Rossijskoj imperii v obrazovatel'nom prostranstve Central'noj Evropy XVIII – načala XX v.* Moskau 2009; Dmitriev, A. (Hrsg.): *Raspisanie peremen. Očerki istorii obrazovatel'noj i naučnoj politiki v Rossijskoj imperii – SSSR (konec 1880-ch – 1930-e gody)*. Moskau 2012.

¹¹ „Применительно к совокупному ‚тексту‘ советской науки та же задача может быть сформулирована таким образом: какие метафоры могут считаться ключевыми в конструировании символической солидарности советских ученых в различных областях естественно-научного и гуманитарного знания?“ Bogdanov, K.: *Nauka v epičeskuju epochu: klassika fol'klora, klassičeskaja filologija i klassovaja solidarnost'.* In: *Novoe literaturnoe obozrenie* 78 (2006), 86-124, hier: 91.

Im vorliegenden Text soll der Versuch unternommen werden, die narrative Repräsentation dieser symbolischen Solidarität im Medium des Films nachzuvollziehen. Die intensive Selbstvergewisserung der sowjetischen Wissenschaftsgeschichte seit 1949 hat zu einer extensiven Produktion von Filmen über die Gründerväter der nationalen Wissenschaftsschulen geführt. Wissenschaftsgeschichte wird damit im Medium des Films nicht nur popularisiert, sondern auch geschrieben. Die Fülle an ‚Wissenschaftlerfilmen‘, die in der Sowjetunion 1948-1988 entsteht, erlaubt es, in der Entfaltung dieses Themas, die Ausdifferenzierung von Genre Grenzen nachzuzeichnen, die ein spezifisches Genre der wissenschaftlichen Selbstbeschreibung – zugeschnitten auf den sowjetischen Forschungsbetrieb – herausbildet. Dieses Genre soll hier als *Science Fiction* bezeichnet werden.

Das *Urban Dictionary* gibt zwei Bedeutungen des umgangssprachlichen Begriffs *Science Fiction* an:

1. Actual scientific discoveries or inventions that are so hard to believe as to be commonly mistaken for science fiction.
2. A speculative technological discovery or invention specifically referred to in past science fiction writing that has since become true.¹²

In beiden Bedeutungsnuancen wird die Realisierbarkeit von Fiktionen als akklamative Hyperbel des wissenschaftlichen Fortschritts beschrieben. Das literarische und filmische Genre Science-Fiction fungiert dabei als Vergleichsmaßstab, an dem sich wissenschaftliche Innovationen als Verwirklichung von Zukunftsträumen messen lassen. Unter *Science Fiction* soll hingegen ein Filmgenre verstanden werden, das die faktischen Bedingungen der wissenschaftlichen Innovation, ihre technische, mediale, soziale und politische Umgebung untersucht und repräsentiert. Es handelt sich dabei größtenteils um Wissenschaftlerdramen, teilweise mit Elementen der Gelehrtsatire.¹³ Wenn hier der Begriff *Science Fiction* für diese Filme vorgeschlagen wird, so soll damit rezeptionssoziologisch akzentuiert werden, dass diese Bücher, Theaterstücke und Filme sich an ein und dasselbe Auditorium – die wissenschaftlich-technische Intelligenz – richten wie das Science-Fiction-Genre.¹⁴

¹² <http://www.urbandictionary.com/define.php?term=science%20fiction> (03.08.2015).

¹³ Die Gelehrtsatire fungiert als Konverter des Wissenschaftspathos in Wissenschaftsbathos. Interessanterweise wird das Wissenschaftsethos dabei zwar der Lächerlichkeit preisgegeben, im Endeffekt aber als Kommunikationsgrundlage verstetigt, wie man am Beispiel der stoischen Ethik aufgezeigt hat: Pauly, F.: *Der Stoiker als komischer Typus. Stoa-Parodien in Literatur und Film*. In: Neymeyer, B. u.a. (Hrsg.): *Stoizismus in der europäischen Philosophie, Literatur, Kunst und Politik*. Bd. 2. Berlin 2008, 1267-1296. Die Persistenz der Gelehrtsatire wird vor allem an dem Erfolg der amerikanischen Kultserie *The Big Bang Theory* deutlich.

¹⁴ Mit dem Tauwetter und den Erfolgen der Weltraumforschung erlebt die Science-Fiction in der Sowjetunion Aufwind, der im Zusammenhang mit der sozialen Nachfrage der

So wie Science-Fiction wissenschaftliche Fakten zu gesellschaftlichen Fiktionen verarbeitet, verarbeitet *Science Fiction* die sozialen Fiktionen und Konventionen der Wissenschaft zu gesellschaftlichen Fakten. Darin kommt die fundamentale *poiesis* der sozialen Strukturen zum Ausdruck, deren „schöpferisches Vermögen die *res fictae*, erfundene und gemachte Dinge, in *res factae*, sozial unabwiesbare Tatsachen, verwandelt“,¹⁵ zum einen indem das Genre die wissenschaftliche Arbeit als Produktion von Fakten zum Gegenstand narrativer und medialer Repräsentation macht, seine Sujets aus den rhetorischen und sozialen Formen der Wissenskommunikation entwickelt und sie an die traditionellen Formen des (filmischen) Erzählens anschließbar macht,¹⁶ zum anderen dadurch, dass es auf diese Weise die Normen sozialer Interaktion der Wissenschaftler in ihr Ursprungsmilieu – die Schicht der Intellektuellen – zurückprojiziert und an der Konsolidierung ihres Ethos in dieser Weise mitwirkt.

Im Folgenden soll ein Versuch unternommen werden, die Gattungsgenese des *Science Fiction* im sowjetischen Film nachzuzeichnen. Darunter werden zum einen die den Koryphäen der sowjetischen Wissenschaft gewidmeten Biopics der Jahre 1936–1955 verstanden, die durch patriotische Pathosformeln die Selbstwahrnehmung der *scientific community* in der Stalinzeit kanonisieren. Und zum anderen gehören dazu Wissenschaftlerdramen, aber auch filmische Gelehrtensatiren, die seit Beginn der Tauwetterperiode in verschiedenen Konfigurationen die Formierung und Konsolidierung eines Wissenschaftsethos in szenischen Gemeinschaftsexperimenten durchspielen. Diese gesellschaftskritischen Filme tragen entscheidend dazu bei, die Selbstwahrnehmung ihres spezifischen Publikums – der intellektuellen Schicht – zu artikulieren und ihre sozialen Handlungsspielräume auszuloten.¹⁷

wissenschaftlich-technischen Intelligenz nach medialer Repräsentation steht. Siehe dazu: Oswald, I.: *Der Staat der Wissenschaftler. Das Gesellschaftsbild der sowjetischen Intelligenz in der wissenschaftlichen Phantastik der Sowjetunion*. Berlin 1991. In diesem Sinne der literarisch-diskursiven Konstruktion von Gesellschaftsbildern erfüllen Science-Fiction und *Science Fiction* dieselbe metasoziale Funktion. Die mediale Spezifik des Films in der Sowjetunion lässt allerdings einen klaren Trend zur *Science Fiction* erkennen. Seit dem Aufbau der Sowjetmacht in Russland 1918 bis zu ihrem ‚Umbau‘ 1988 wurden in der Sowjetunion etwa 20 Science-Fiction-Filme und etwa 80 *Science-Fiction*-Filme produziert.

¹⁵ Koschorke, A.: *Wahrheit und Erfindung. Grundzüge einer Allgemeinen Erzähltheorie*. Frankfurt a.M. 2012, 330f.

¹⁶ Die vorliegende Arbeit untersucht filmische *Science-Fiction*-Texte, die ihrerseits als das Zwischenergebnis der kulturellen Produktion von literarischen und dramatischen Texten verstanden werden. Bei vielen Filmen aus dem *Science-Fiction*-Korpus handelt es sich um Literaturverfilmungen und Fernsehfassungen erfolgreicher Theaterinszenierungen.

¹⁷ Den Versuch, die russische Intelligenzija als eine gesellschaftliche Institution historisch zu konzeptualisieren, unternehmen: Gordin, M./Hall, K.: Introduction: *Intelligentsia*

1. Gefundene Väter

Der Wissenschaftler-Biopic der Stalinzeit und der *Science-Fiction*-Film des Tauwetters unternehmen den Versuch, den Alltag der Forscher und den Entstehungsprozess des Wissens darzustellen und somit die Verfahren des populär-wissenschaftlichen Films in eine Spielfilm-Handlung zu übersetzen.¹⁸ Elemente des populär-wissenschaftlichen Films sind bereits bei Dziga Vertov im Kontext der Filmchronik, des Werbe- bzw. Propagandafilms und der Montagekunst weit entwickelt und kommen in Vsevolod Pudovkins *Mechanika golovnogo mozga* (*Die Mechanik des Gehirns*, 1925) zur Entfaltung. Mit seinem Film hat Pudovkin ein wertvolles Dokument über die Experimentverläufe Ivan Pavlovs hinterlassen, die seiner mit dem Nobelpreis für Medizin (1904) ausgezeichneten Forschung auf dem Gebiet der Neurologie zugrunde lagen.¹⁹ Gleichzeitig enthielt Pudovkins Film eine politische Message, denn 1925 hatte Ivan Pavlov ein eigenes Institut erhalten. Damit konnte die Sowjetregierung demonstrieren, dass sie renommierte Wissenschaftler im Land halten kann. Pavlovs – trotz harten inneren Ringens – öffentlich bekundete Loyalität zur Sowjetmacht produzierte einen bedeutenden ideologischen Mehrwert. Denn mit dem Pavlovschen Hund war eine soziale Metapher erschaffen, die mittels der Reflexkonditionierung dem revolutions-utopischen Programm der individuellen und gesellschaftlichen Umgestaltung zum ‚Neuen Menschen‘ Vorschub leistete, und die in Pavlovs Forschung enthaltene atheistische und antipsychologische Rhetorik konnte als naturwissenschaftliche Basis in die materialistische Weltanschauung der Bolschewiki integriert werden.²⁰

Science Inside and Outside Russia. In: Dies. (Hrsg.): *Intelligentsia Science. The Russian Century, 1860–1960*. Chicago 2008, 1–19.

¹⁸ Die Diskussion über die Filmkunst als Spielfilm bzw. „non-fiction“ (*igrovaia/neigrovaja*), die zwischen Sergej Ėjzenštejn und Dziga Vertov in den 1920er Jahren entbrannte und zu Debatten über die Kinopoetik des LEF führte, endete bekanntlich mit einem Kompromiss, aus dem heraus Sergej Ėjzenštejn die Theorie der intellektuellen Montage und des intellektuellen Kino entwickelte. Vgl. Ėjzenštejn, S.: Četvertoe izmerenie v kino. In: Ders.: *Montaž*. Moskau 1998, 516. Siehe dazu: Jurenev, R.: Teorija intellektual'nogo kino S.M. Ėjzenštejna. In: *Voprosy kinoiskusstva* 17 (1976), 185–225; Zabrodin, V.: Po tu storonu, ili 70 let spustja. Neizvestnaja izvestnaja stat'ja S.M. Ėjzenštejna. In: *Kinovedčeskie zapiski* 44 (1999), 228–237.

¹⁹ Vsevolod Pudovkin, der neben Ėjzenštejn das Genre des sozrealistischen Biopic entscheidend mitprägte, erinnert sich in seinen Memoiren an die Impulse, die ihm das Filmen von Pavlovs Experimenten für seine Filmexperimente lieferte. Vgl. Pudovkin, V.: Kak ja stal režisserom. In: Ders. *Sobranie sočinenij*, Bd. 2. Moskau 1975, 35. Vgl. dazu: Schlegel, H.-J.: Nemeckie impul'sy dlja sovetskich kul'turfil'mov 1920-ch godov. In: *Kinovedčeskie zapiski* 58 (2002), 368–379. Auch Ėjzenštejns Montagetheorie rekurriert auf Pavlovs Reflexlehre. Vgl. Ėjzenštejn, Četvertoe izmerenie v kino, 505.

²⁰ Vgl. Rütting, T.: *Pavlov und der Neue Mensch. Diskurse der Disziplinierung in Sowjet-russland*. München 2002, 104ff.

Der dialektische Materialismus, als dessen Vollender Vavilov Stalin 1949 rühmen wird, ist der gemeinsame Nenner, auf dem sich renommierte Wissenschaftler wie Pavlov, Vladimir Vernadskij oder Kliment Timirjazev begegnen können.²¹ Außerdem gehören diese Wissenschaftler zu jener, durch die Schriften der *narodniki* (Volkstümler) geprägten, 1860er Generation liberaler Intellektueller, die in Auseinandersetzung mit der russischen Regierung 1911 gegen die Autonomiebeschränkung der Gelehrtenrepublik protestierten und aus dessen Studenten sich die Kader der illegalen sozialdemokratischen Bewegung rekrutierten.²²

Bei alldem blieben die Bolschewiki doch in erster Linie eine sozialdemokratische Forschergemeinschaft – eine Auslegungsschule der politischen Ökonomie und des wissenschaftlichen Sozialismus. Der Alltag Lenins und der Führungsriege der Bolschewiki im Genfer Exil bestand zum größten Teil aus wissenschaftlicher Arbeit: Sichtung von Neuerscheinungen, Auswertung von Statistiken, Theorieentwicklung, Streitschriften, Publikationen und Vorträge.²³ Hinzu kam der Aufbau konspirativer Bildungsnetzwerke und nicht zuletzt die Anwerbung und Verteilung von Forschungsgeldern für das revolutionäre Gesellschaftsexperiment.

In diesem Kontext wird begreiflich, warum die Anerkennung durch die russischen Wissenschaftler mit internationalem Renommee für die Bolschewiki nach der Oktoberrevolution von zentraler Bedeutung wurde. Die liberalen Naturwissenschaftler in Russland und die russischen ‚Gesellschaftswissen-

schaftler‘ im Exil beriefen sich auf gemeinsame Wurzeln ihres Ethos: den Volksbildungsauftrag und den Materialismus. In den neuen Machthabern müssen die alten Wissenschaftler ihre Schüler – mithin ihre geistigen Söhne – anerkennen. Die Übertragung sozialer Metaphern in familiäre Metaphern, der *shift* der politischen Kommunikation von *polis* auf *oikos* ist zentral für die mediale Repräsentation und Konsolidierung des sowjetischen Ethos.²⁴

Das erste in der Sowjetunion produzierte Wissenschaftler-Biopic *Deputat Baltiki* (*Der Baltische Deputierte*, 1936) ist dem Andenken Kliment Timirjazevs gewidmet.²⁵ Die Handlung entfaltet sich 1917 um den 70sten Geburtstag des Professors Dmitrij Poležaev – Timirjazevs filmisches *alter ego*. Poležaev hat in den Tagen nach der Oktoberrevolution sein Hauptwerk über die Physiologie der Pflanzen abgeschlossen und einen Zeitungsartikel zur Begrüßung der neuen Machthaber verfasst. Diese Glosse nimmt ihm die konservative Professorengemeinschaft sehr übel, die Presseöffentlichkeit ist empört und der menschowistische Studentenverband boykottiert die Prüfung des „deutschen Spions“ und „Bolschewistenlakeien“. Sein treuer Schüler – der Dozent Vikentij Vorob’ev – versucht seinen (Lehr-)Meister eines Besseren zu belehren und drängt ihn, den Artikel zu widerrufen. Am gleichen Tag kommt Poležaevs ehemaliger Laborant Bočarov aus Sibirien in Smolnyj an. Der Revolutionsstab will ihn zum Bankdirektor machen, da er sich dies aber nicht zutraut, wird er zum Bildungsminister ernannt. Zu seinem Amtsantritt erhält er von Lenin zwei Aufgaben – er muss dringend eine Druckerei finden, um bolschewistische Proklamationen zu verbreiten, und er muss Kontakt zu Poležaev aufnehmen, ihn nach Möglichkeit mit Lebensmitteln versorgen und die Loyalität des Professors zur neuen Regierung bestärken. In der Universitätsdruckerei befindet sich gerade Poležaevs *Physiologie der Pflanzen* und Bočarov stellt die Agitationsziele der Partei hinten an. Damit

²¹ Lenins philosophisches Hauptwerk *Materialismus und Empirio-kritizismus* (1908) hatte in dieser Hinsicht eine bedeutende Signalwirkung. Damit etablierte sich Lenin als Dogmatiker der materialistischen Weltanschauung innerhalb der eigenen Parteireihen. Gleichzeitig wurde damit ein Angebot an die materialistischen Wissenschaftler kommuniziert. Denn Pavlov und Timirjazev sowie weitere renommierte Wissenschaftler verstanden sich als Verfechter der materialistischen Weltanschauung in der internationalen *scientific community*. So wie Lenin im Vorfeld des I. Weltkriegs seine Konkurrenz in der internationalen sozialdemokratischen Bewegung ausfocht, fochten die Materialisten in ihrer Selbstwahrnehmung gegen die metaphysischen und zum Teil stark theosophisch gefärbten Tendenzen in der Naturwissenschaft. Vgl. Timirjazev, K.: *Nauka i demokratija. Sbornik statej 1904-1919 g.* Moskau 1920.

²² Die Geschichte der russischen Wissenschaft im 19. Jahrhundert ist von einem diplomatischen Ringen der Gelehrtenrepublik um Selbstbestimmungsrechte und universitäre Freiheit innerhalb des russischen Kaiserreichs geprägt. Der Streit eskalierte um 1911, als der Bildungsminister Lev Kasso weitreichende staatliche Kontrollmechanismen über den Wissenschaftsbetrieb durchsetzen wollte. Als Reaktion verließen rund ein Drittel der Professoren der Moskauer Universität (darunter Timirjazev und Vernadskij) ihre Posten. Vgl. Andreev, Byt’ russkim, 29f. In diesem Sinne begrüßte Timirjazev die neuen Machthaber als Verfechter der akademischen Freiheit – als Befreier der Wissenschaft. Vgl. Timirjazev, *Nauka i demokratija*, 1-12.

²³ Eine eindrucksvolle und lebhaft Schilderung dieses Genfer Milieus bietet Valentinov, N.: *Vstreči s Leninym*. New York 1953.

²⁴ Vgl. Murašov, Ju.: Sowjetisches Ethos und radiofizierte Schrift. Radio, Literatur und die Entgrenzung des Politischen in den frühen dreißiger Jahren der sowjetischen Kultur. In: Frevert, U./Braungart, W. (Hrsg.): *Sprachen des Politischen. Medien und Medialität in der Geschichte*. Göttingen 2004, 217-245.

²⁵ Der Film *Salamandra* (1928), für den der Bildungsminister Anatolij Lunačarskij das Drehbuch beisteuerte, wird hier übergangen. Bei *Salamandra* handelt es sich um ein Wissenschaftlerdrama, das die Mechanismen der Hetzkampagne gegen die „materialistische“ Evolutionstheorie Paul Kammerers und die Falsifizierung seiner Forschungsergebnisse als reaktionäre und religiös-ideologisch motivierte Intrige agitatorisch ‚entlarvt‘. Bekanntlich erhielt Kammerer ein Angebot von der sowjetischen Akademie der Wissenschaften, die damit demonstrieren wollte, dass die Sowjetregierung nicht nur eigene Wissenschaftler im Land zu erhalten vermag, sondern auch ein Forschungsparadies für ‚progressive‘ europäische Gelehrte verspricht. Ironischerweise zog Kammerer den Selbstmord der Auswanderung in die Sowjetunion vor. Für den Film sah Lunačarskij allerdings ein Happy End vor – die Ankunft Kammerers im „Paradies der Gelehrten“, wie Leonhard Euler einst die St. Petersburger Akademie der Wissenschaften pries. Vgl. Kaminskij, Normannenstreit, 560.

beweist der neue Bildungsminister als Amtsperson die Anerkennung der Sowjetmacht für das Werk des Professors. Im Gegenzug improvisiert Poležaev einen populärwissenschaftlichen Vortrag über seine Forschung vor den revolutionären Matrosen auf einem Kriegsschiff. Je näher sich Poležaev an die proletarische Regierung annähert, desto mehr wird er aus der Gelehrtegemeinschaft ausgeschlossen. Zu seinem Geburtstagsfest erscheint niemand von den Professoren des Kollegiums und sein vermeintlich treuer Schüler entpuppt sich als niederträchtiger Intrigant. Nicht nur entwendet er Poležaevs Brotration, nach einem heftigen Wortwechsel stiehlt Vorob'ev das Manuskript seines Lehrers, das er heimlich in Leipzig publizieren lassen will, aus der Universitätsdruckerei und lässt stattdessen menschwistische Proklamationen drucken. Poležaev steht somit mitten im Antagonismus zwischen seinem menschwistischen Schüler und seinem bolschewistischen Laboranten. Als Bildungsminister führt dieser ein überzeugendes Gespräch mit Vertretern der Presse bezüglich der Hetzkampagne gegen Poležaev. Immer wenn er sein Stalin-Attribut – die Tabakpfeife – hervorkramt, fällt ihm sein Revolver aus der Tasche, mit dem er zerstreut, doch stets im richtigen Augenblick herumfuchelt – eine Metamorphose seiner persuasiven Gewalt. Zu Poležaevs Geburtstagsfeier erscheint er als einziger Gast in der alten Studentenuniform und intoniert mit seinem alten Professor *Gaudeamus igitur* auf dem Klavier. Er stellt damit den akustisch-semanticen Gleichklang zwischen der zuvor erklungenen *Internationale* und der internationalen Hymne der Gelehrtenrepublik her und kommuniziert auf diese Weise mit dem Pathos des hymnischen Lieds die Harmonie ihres gemeinsamen Aufklärungsethos.

In der familiären Atmosphäre vor dem Kamin des Professors erfüllt Bočarov Lenins Auftrag: Er überzeugt den Professor, der angesichts der gesellschaftlichen Umwälzungen an der Bedeutsamkeit seiner Arbeit zweifelt, von der ökonomischen Relevanz seiner Forschung für die sowjetische Agrarwirtschaft, verspricht ihm ein eigenes Botanik-Institut und versichert sich damit Poležaevs Loyalität: „Wir müssen sie schonen. Jedes ihrer Worte in der Wissenschaft gilt der ganzen Welt. Sie sind die Autorität der Revolution. Sie sind der Trumpf der Revolution.“²⁶ Die wissenschaftshistorische Message des Films wird in diesem Antrag fokussiert. Der alten Intelligenzija gegenüber wird die Mitautorschaft an der Revolution eingeräumt, sofern sie bereit ist, die neuen Machthaber *ex post* als Schüler zu akzeptieren. Zur Ratifizierung des erneuerten Vertrags zwischen Gelehrtenrepublik und Sowjetrussland erhält Poležaev am Morgen einen Geburtstagsanruf von Lenin. Poležaev selbst steht mit seinem Duktus, seiner Mimik und Gebärdensprache den kanonischen Filmverkörperungen Lenins nahe. Mit der Etablierung be-

²⁶ „Мы обязаны беречь Вас. Каждое Ваше научное слово – всему миру. Вы – авторитет революции. Вы, как бы это сказать, – козырь революции.“ (1:01:50 – 1:02:01)

stimmter Rollenfach-Muster, die sich in den Figuren des Films manifestieren, wird das Lehrer-Schüler-Verhältnis auf das Lenin-Stalin-Verhältnis projiziert – ein im sozrealistischen Film verbreitetes Verfahren zur medialen Herstellung von Legitimität der Nachfolge Stalins.²⁷

Die politische Teilhabe der Wissenschaftler an der Sowjetmacht wird endgültig hergestellt, wenn Poležaev (nachdem er mit Bočarovs Hilfe sein Manuskript gerettet hat) von den revolutionären Matrosen zum Deputierten gewählt wird. Trotz gesundheitlicher Probleme verabschiedet Poležaev auf einer Kundgebung seine Wähler und seinen Schüler Bočarov/Stalin an die Verteidigungsfront. Der rhetorische Kern seiner Rede besteht in der öffentlichen Ablehnung der Einladungen ausländischer Universitäten (die Diplomaten rümpfen die Nase), und dem patriotischen Herrscherlob der revolutionären Massen: „Die ganze Welt soll es wissen! Ich bleibe mit meinem Volk! Mit meiner Regierung!“²⁸

Auf diese Weise erfolgt in dem Film *Deputat Baltiki* die mediale Rückkopplung des patriotischen Pathos und wissenschaftlicher Rhetorik. Damit wird Lomonosovs Forderung an die Wissenschaftsgeschichte – „dem allernächtigsten Herrscher die Früchte der von ihm erneuerten Akademie darzubringen, (die 1934 von Leningrad nach Moskau überführt wurde) und dem russischen Zuhörer angenehm zu sein“ – umgesetzt. 1941 wurde *Deputat Baltiki* mit der neu eingerichteten Stalin-Prämie ausgezeichnet. Dem preisgekrönten Regie-Duo Iosif Chejfic und Aleksandr Zarchi gelang es, mit ihrem Film eine Pathosformel zu kreieren, die für das sowjetische Wissenschaftler-Biopic der Stalin-Zeit prägend wurde.²⁹ Oder besser gesagt, damit wurde die Pathosformel Lomonosovs, der die Selbstvergewisserung der russischen Wissenschaft in Konfrontation mit ausländischen (vor allem deutschen) Gelehrten als patriotische Heldentat verstanden wissen wollte, im Medium des Films aktualisiert.

²⁷ Vgl. Nicolosi, R.: Die Überwindung des Sekundären in der medialen Repräsentation Stalins. Versuch über die politische Theologie der Stalinzeit. In: Fehrmann, G. u.a. (Hrsg.): *Originalkopie. Praktiken des Sekundären*. Köln 2004, 122-138.

²⁸ „Я говорю перед всем миром! [...] Мне предлагают кучу денег, дома, лаборатории, виллы, чтобы я бросил свою варварскую страну и переехал к ним. Так знайте же! [...] Я остаюсь здесь! С моим народом! С моим правительством!“ (1:20:22 – 1:21:04)

²⁹ Zu Ejzenštejns Pathos-Begriff, der an die theoretische Ausarbeitung des intellektuellen Kinos anknüpfte, siehe: Sasse, S.: Pathos und Antipathos. Pathosformeln bei Sergej Ejzenštejn und Aby Warburg. In: Zumbusch, C. (Hrsg.): *Pathos. Zur Geschichte einer problematischen Kategorie*. Berlin 2010, 171-190. Zur Entwicklung des sozrealistischen Biopic siehe: Jurenev, R.: *Sovetskij biografičeskij fil'm*. Moskau 1949; ders.: *Akademik Ivan Pavlov – o fil'me i ego sozdateljach*. Moskau 1949; Dobrenko, E.: *Muzej revoljucii. Sovetskoe kino i Stalinskij istoričeskij narrativ*. Moskau 2008, 117-162.

Die Helden der während der Anti-Kosmopolitismus Kampagne entstandenen Wissenschaftler-Biopics müssen sich jeweils gegen die konservativen wissenschaftlichen Schulen und reaktionäre Kräfte, die ausländischen Gelehrten und die zaristische Bürokratie, durchsetzen und den finanziellen Lockungen ausländischer Geschäftemacher widerstehen. Gleichzeitig sind sie volksverbundene Patrioten und Sympathisanten der progressiven sozialistischen Ideen. *Pirogov* (1947), *Mičurin* (1948), *Aleksandr Popov* (1949), *Akademik Ivan Pavlov* (1949), *Žukovskij* (1950) sind nach diesem Muster gestrickt. Die Sujets dieser Filme entfalten Lomonosovs Pathosformel der patriotischen Wissenschaft, die sich im Genre der akademischen Festrede rhetorisch im Herrscherlob des russischen Volkes als Urheber und Eigentümer des geistigen Kapitals verdichtet.

Auch der Film *Michajlo Lomonosov* (1955) sollte ursprünglich nach diesem Zuschnitt angefertigt werden, allerdings zog sich die Fertigstellung wegen des Todes Stalins in die Länge. Lomonosovs symbolische Weigerung, nach der willkürlichen Laune seines höfischen Mäzens, Graf Ivan Šuvalov, zu tanzen, lässt sich 1955 als eine wenngleich äußerst vorsichtig formulierte Tauwetter-Aussage verstehen.

2. Suchende Söhne

In dem Film *Sof'ja Kovalevskaja* (1956), der im Jahr von Chruščevs Geheimrede in die Kinos kam, wird das patriarchale Erzählmuster des stalinistischen Wissenschaftler-Biopic aufgeweicht. Die Lebensgeschichte der weltweit ersten weiblichen Mathematik-Professorin (in Stockholm 1884), überzeugten Feministin und Nihilistin und welterfahrenen Kosmopolitin erlaubt es, die Handlungsschemata innerhalb der kanonisch gewordenen Genre-Form zu erweitern. Die narrative Tendenz verschiebt sich ein wenig von der Heroisierung zur Psychologisierung der Figur. Diese Tendenz vollzieht sich allmählich in der Entwicklung des Biopic nach dem Krieg auch in den USA und Europa, wie Sigrid Nieberle an der Entwicklung der literaturhistorischen Filmbiographien zeigt.³⁰

Es ist gerade der wiederholt gegen die ‚Dichterfilme‘ vorgebrachte Einwand, es sei weder spannend noch unterhaltsam, ihren Protagonisten beim Schreiben und Lesen zuzuschauen, den Nieberle als konstituierendes Merkmal des Subgenres Schriftsteller-Biopic entfaltet.³¹ Denn in diesen Filmen

³⁰ Nieberle, S.: *Literarhistorische Filmbiographien. Autorschaft und Literaturgeschichte im Kino*. Berlin 2008, 318.

³¹ Ebd., 24. Das performative Darstellungsproblem künstlerischer bzw. intellektueller Akte hat sich bereits in der Entwicklung des Künstlerdramas im 19. Jahrhundert abgezeichnet. Siehe dazu: Stauss, S.: *Zwischen Narzissmus und Selbsthass. Das Bild des*

werden zum einen historische Autorschaftsmodelle und Mechanismen ihrer Persistenz ‚durchgespielt‘ und zum anderen die selbstreflexiven Verfahren des Films und seiner medialen Geschichte offengelegt.³²

Die gleichen Probleme und Chancen stellen sich auch für den Wissenschaftler-Biopic, allerdings im größeren Maße. Wie der Ursprung der Biographie und – umfassender – der Belletristik ist auch dieses filmische Subgenre der rhetorischen Darstellung des öffentlichen Lebens verpflichtet.³³ Doch im Vergleich zum Herrscher- bzw. Politiker-Biopic, das öffentliche Auftritte mit Kriegsszenen und politischen Intrigen zur Dynamisierung der Handlung variieren kann, oder zum Künstler- bzw. Star-Biopic, das öffentliche Auftritte als mediale Ereignisse und Privatheit mit Hilfe der konventionellen narrativen Muster der *love story* inszenieren kann, sind die performativen Ausdrucksmittel und Verfahren der Spannungserzeugung im Wissenschaftler-Biopic durch ihre thematische Spezifik eingeschränkt. Der Forscheralltag mit langwierigen Experimentabläufen und der ‚sitzenden Lebensweise‘, die Darstellungsprobleme ‚stiller‘ intellektueller Leistungen sind wenig spektakulär. Die *love story* figuriert in Wissenschaftler-Biopics meist (wenn überhaupt) als Nebensujet. Die öffentlichen Auftritte, die meist innerhalb einer fachspezifischen Forschergemeinschaft und in einer fachspezifischen Sprache stattfinden, bieten ebenfalls kaum Unterhaltungswert für ein breites Publikum. So mag der Befund kaum überraschen, dass das Wissenschaftler-Biopic im amerikanischen und (west-)europäischen Film gerade im Vergleich zum Politiker-, Star-, Künstler-, Sportler- oder dem beliebten Subgenre des Gangster-Biopics bis in die jüngste Zeit ein Nischendasein führte.³⁴

ästhetizistischen Künstlers im Theater der Jahrhundertwende und der Zwischenkriegszeit. Berlin 2010, 1.

³² „Filmbiographien sind dem inoffiziellen Wissen eines fragmentarischen *common sense* zuzuschlagen, das sich in hohem Maße in den kommerziell etablierten, aber auch ‚subkulturellen‘ Prozessen der kontinuierlichen Umschrift der historischen *popular memory* formiert. Diesem Wissen wohnt gleichermaßen ein mediales Wissen inne, das nicht nur an die Medien der erzählten Zeit erinnert, sondern auch an die jeweiligen Medien und ihre Kontexte zu Zeiten der Filmproduktion.“ Nieberle, Literarhistorische Filmbiographien, 320.

³³ „Aber gleichzeitig gibt sich der private und isolierte Mensch des griechischen Romans nach außen in vieler Hinsicht wie ein öffentlicher Mensch, geradeso wie der öffentliche Mensch der rhetorischen und historischen Genres: Er hält lange, rhetorisch gebaute Reden, in denen er die privaten und intimen Einzelheiten seiner Liebe, seiner Taten und seiner Abenteuer nicht in der Art einer intimen Beichte, sondern in der einer *öffentlichen Rechenschaftslegung* beleuchtet.“ Bachtin, M.: *Chronotopos*. Frankfurt a.M. 2008, 33f. (Hervorhebung im Original).

³⁴ Vgl. Elena, A.: Exemplary lives: biographies of scientists on the screen. In: *Public Understanding of Science* 2 (1993), 205–223. Erst in den letzten Jahren erlebt das Subgenre des Wissenschaftler-Biopic eine Konjunktur – *A Beautiful Mind* (2001), *Kinsey*

Das sozrealistische Wissenschaftler-Biopic löst das Problem des Handlungsaufbaus durch das patriotische Klassenkampf-Sujet allerdings nur oberflächlich. Die Kanonisierung der Gründerfiguren der russischen Wissenschaft und die Versteifung der sozrealistischen Kanongrenzen führen in kurzer Zeit dazu, dass die Handlungsentwicklung durch die Hypertrophie der patriotischen Pathosformeln ‚ausgebremst‘ wird. Die Figurenentwicklung kann ebenfalls nicht stattfinden, denn die kanonisierten Koryphäen der sowjetischen Wissenschaft sind vor der Möglichkeit des Scheiterns gefeit. Ihre öffentliche Rhetorik wird darauf beschränkt, die unethische Geldgier ihrer ausländischen Kollegen zu entlarven, die schöpferischen Energien der werktätigen Massen zu würdigen und die strahlende kommunistische Zukunft unter der fürsorglichen Führung der kommunistischen Partei zu prophezeien.

Der Film der Tauwetter-Periode entwickelt neue Darstellungsstrategien zur medialen Konsolidierung des sowjetischen Wissenschaftsethos. Zwar werden weiterhin Wissenschaftler-Biopics nach kanonischem Muster produziert, wie etwa *Avicenna* (1957), *Grigorij Skovoroda* (1959) oder *Akademik iz Askanii* (*Askania-Nowa*, 1962), es handelt sich dabei jedoch um Randerscheinungen. Die Wissenschaft und in erster Linie die Physik stellen dabei für den Film der Tauwetter-Periode ein zentrales Thema dar, denn hier können die Erfolge des sowjetischen Bildungsmodells, die in dem Sputnik-Start und Sputnik-Schock manifestiert sind, medial repräsentiert werden.³⁵ Mit der Verfilmung von Daniil Granins gleichnamigem Roman *Iskateli* (*Bahnbrecher*, 1957) vollzieht sich der Umbruch von dem historischen Wissenschaftler-Biopic zum Wissenschaftlerdrama bzw. zur Filmbiographie eines fiktionalen Wissenschaftlers, der als eine Sammelgestalt die Werte und Handlungsspielräume der *scientific community* und – viel breiter – der Intellektuellen artikulieren kann. Der junge Held des neuen Wissenschaftlerfilms befindet sich nicht mehr im ideologischen Widerstreit mit ausländischen Gelehrten oder Geschäftemachern, sondern im Kampf gegen die Bevormundung der auf reine Erkenntnis ausgerichteten wissenschaftlichen Arbeit durch das dogmatische und institutionelle Erbe der stalinistischen Wissenschaftsbürokratie. Die Antihelden des Wissenschaftlerfilms

(2004), *A Dangerous Method* (2011), *Hannah Arendt* (2012), *Die Vermessung der Welt* (2012) sind in diesem Kontext zu nennen.

³⁵ Die Physik hat sich bereits im Spätstalinismus als Leitdisziplin der sowjetischen Wissenschaft etabliert. In den 1960er Jahren repräsentierten ausgerechnet die Physiker (allen voran emblematische Gestalten wie Petr Kapica, Lev Landau und später Sergej Sacharov) das moralische Gewissen der Nation. Vgl. Vajl', P./Genis, A.: 60-e. *Mir sovetskogo čeloveka*. Moskau 2001, 100. Bezeichnenderweise manifestierte sich die sittliche Überlegenheit der Naturwissenschaften gegenüber den ideologisch ‚korrumpierten‘ Geisteswissenschaften im populären Diskurs in der sogenannten „Diskussion zwischen Physikern und Lyrikern“. Siehe dazu: Bogdanov, K.: Fiziki vs. liriki. K istorii odnoj pridurkovatoj diskussii. In: *Novoe literaturnoe obozrenie* 111 (2011), 48-66.

des Tauwetters sind die jungen prinzipienlosen Karrieristen aus der Staatsverwaltung und alte Professoren, die auf der Grundlage von durch Intrigen und unethische Machenschaften unrechtmäßig erworbener Autorität die Entwicklung innovativer Ansätze ausbremsen. Die jungen Helden verstehen sich selbst als Sinn- und Erkenntnissuchende. Die Suche treibt sie fort von den zentralen Institutionen der Wissenschaft hin zu peripheren Forschungseinrichtungen – Fabriklaboren oder entlegenen experimentellen Instituten in einem sibirischen Akademgorodok, dorthin, wo im sowjetischen Imaginarium der sechziger Jahre das Ideal der von der Macht nicht korrumpierten Forschungsgemeinschaft gelebt werden kann.³⁶

Einer der bedeutendsten Tauwetter-Filme, *Devjat' dnei odnogo goda* (*Neun Tage eines Jahres*, 1962), erweist sich in dieser Hinsicht als paradigmatisch.³⁷ Das im Milieu der Kernphysiker angesiedelte Stationendrama von Michail Romm aktiviert die narrativen Verfahren der Passion – der (quasi-) religiösen Selbstaufopferung und dem Erlösungsversprechen. Im Zentrum der Handlung steht ein Atomexperimentator, Dmitrij Gusev, der die Forschung seines an tödlicher Strahlungsdosis gestorbenen Doktorvaters fortsetzt und sich selbst dabei für das Wohl des Volkes und im Namen des menschlichen Fortschritts aufopfert, indem er sich im Experimentverlauf starker radioaktiver Strahlung aussetzt. Damit wird in der Handlungsentwicklung eine zentrale Gründungserzählung der russischen Wissenschaftsgeschichte als Pathosformel umgesetzt: der Tod des Elektrizitätsforschers Wilhelm Richmann 1743, der während eines Experiments mit atmosphärischer Elektrizität vom Blitz erschlagen wurde. Richmanns Tod wurde in der internationalen *scientific community* zum Sinnbild der selbstaufopfernden Forschung – zum Martyrium der säkularen Naturwissenschaft der Aufklärung.³⁸

Die brisante moralische Frage nach der Verantwortung der Kernforschung an der Entwicklung der Atomwaffen verleiht dem Wissenschaftspathos des Films eine für die Handlungsdynamik entscheidende Rückkopplung an das Wissenschaftsethos.³⁹ Die feierlichen und ritualisierten (monologi-

³⁶ Genis/Vajl', 60-e, 337.

³⁷ Weitere Filmbeispiele sind: *Ulica N'jutona, dom 1* (*Newton Straße, 1*, 1963); *Legkaja žizn'* (*Ein leichtes Leben*, 1964); *Lebedev protiv Lebedeva* (*Lebedev gegen Lebedev*, 1965); *Idu na grozu* (*Dem Gewitter entgegen*, 1966); *Idu iskat'* (*Auf der Suche*, 1966); *Ijul'skij dožd'* (*Juli-Regen*, 1967).

³⁸ Siehe dazu: Kaminskij, K.: Die Erfindung der Elektrizität in Russland. Zur Poetik wissenschaftlicher Anfängererzählungen. In: *Die Welt der Slaven* 56 (2011), 155-170. In diesem Sinne handelt es sich bei dem Subgenre des Wissenschaftler-Biopics meist um Hagiographien der Wissenschaftsreligion der Moderne – ihrer Dogmenlehrer, Heiligen und Märtyrer. Vgl. Elena, *Exemplary lives*, 213.

³⁹ Bemerkenswerterweise ist die Umsetzung dieses Themas im Genre des Dokumentardramas gerade durch die Aussparung pathetischer Ausdrucksformen geprägt, wie Heinrich Kipphardt *In der Sache Robert J. Oppenheimer* (1964) vorführt. Darin ist der

schen) Redeformen der wissenschaftlichen Rhetorik werden dabei entweder ausgeklammert oder ironisch gebrochen. Über Erkenntnisse und Forschungserfolge wird nicht in stabilen ritualisierten Redeformen wie Vortrag und Vorlesung gesprochen, sondern am Tisch – am Arbeitstisch im fachspezifischen Diskurs oder am Esstisch –, dort, wo feierliche Ansprachen über die Zukunft der Wissenschaft nicht willkommen sind.

In der Entwicklung des Wissenschaftlerfilms der 60er und 70er Jahre wird diese Tendenz verfestigt, denn es kommt zu einer Abkehr von pathetischen Repräsentationsformen der Wissenschaft und zur Zuwendung zu ethischen Werten und Fragestellungen der wissenschaftlichen Arbeit. Wissenschaftler werden zunehmend nicht mehr heroisiert, sondern psychologisiert. An die Stelle von hart errungenen Forschungserfolgen tritt in der Handlungsgestaltung des Wissenschaftlerfilms zunehmend der Sinnzweifel der Protagonisten – die Diskrepanz zwischen disziplinierter und institutionalisierter wissenschaftlicher Arbeit und der individuellen Erkenntnissuche. Wie die seit dem Beginn der 1970er Jahre einsetzende Wissenssoziologie macht der Wissenschaftlerfilm das forschende Subjekt zum Forschungsobjekt.⁴⁰ Die soziale Umgebung, in der wissenschaftliche Fakten produziert werden, und ihre Kommunikationsformen rücken auf diese Weise zum thematischen und handlungsstrukturierenden Schwerpunkt des Wissenschaftlerfilms auf.

Parallel dazu entwickeln sich aus den sozrealistischen Wissenschaftler-Biopics innovative Ausdrucksmittel des populärwissenschaftlichen Films. Der am Leningrader Filmstudio für populärwissenschaftliche Filme entstandene *Doroga k zvezdam* (*Der Weg zu den Sternen*, 1957), der als Biographie Konstantin Ciolkovskijs konzipiert ist, setzt weltweit neue Maßstäbe – nicht nur für den populärwissenschaftlichen Film, sondern auch für die Entwicklung der Special Effects in Science-Fiction-Filmen. Die biographische *storyline* gerät dabei in den Hintergrund. Die populäre Vermittlung der Ideen Ciolkovskijs, die maßgeblich die Entwicklung der Raketentechnik und

Einfluss von Bertold Brechts *Leben des Galilei* (1939) und der Verfremdungsverfahren des epischen Theaters zu erkennen. Übrigens wurde die Galilei-Inszenierung (1966) am Moskauer Taganka-Theater mit Vladimir Vysockij in der Hauptrolle zu einem gesellschaftlichen Ereignis. Denn damit wurden das Ende des Tauwetters und der Beginn der Stagnationsperiode symbolisch zur Aufführung gebracht.

⁴⁰ Paradigmatisch sei hier an die Arbeiten von Bruno Latour und Steve Woolgar: *Laboratory Life. The Social Construction of Scientific Facts*. Beverly Hills 1979; sowie Karen Knorr-Cetina: *The Manufacture of Knowledge*. Oxford 1981, erinnert. Während der Stalinzeit gab es grundsätzlich keine Soziologie in der Sowjetunion, denn sie wäre unweigerlich in ein Konkurrenzverhältnis mit der sozialistischen Gesellschaftslehre getreten. Erst mit dem Tauwetter entstanden von der Partei geduldete, aber institutionell prekäre Initiativen der Autonomisierung der Sozialwissenschaft als eigenständige Disziplin. Vgl. Pugačeva, M.: Vtoraja nauka ili „Igra v biser“. Seminarskoe dviženie v sociologii 1960-1970-ch godov. In: *Novoe literaturnoe obozrenie* 111 (2011), 67-75.

Weltraumforschung prägten, wird mittels aufwendiger Montage- und Animationstechniken zur eigentlichen Attraktion des Films, der kurz nach dem Sputnik-Start in die Kinos kam und international mit Begeisterung aufgenommen wurde. Seine innovativen filmtechnischen Verfahren konnte der Regisseur Pavel Klušancev mit dem Film *Planeta Bur'* (*Planet der Stürme*, 1962) im Science-Fiction-Genre umsetzen. Allerdings blieb das Genre des Science-Fiction-Films nach anfänglichen Erfolgen der 1960er Jahre in den sozialistischen Ländern unterentwickelt, wofür es eine Reihe von ideologischen, filmästhetischen und nicht zuletzt ökonomischen Gründen gab.⁴¹ Zwar wurden in der UdSSR auch weiterhin in begrenztem Maße Science-Fiction-Filme produziert, diese führten allerdings eher ein Nischendasein. Eine Entwicklung hin zum opulenten Weltraumepos, vergleichbar mit dem Erfolg von *Star Trek* (1966), *2001: A Space Odyssey* (1968), *Star Wars* (1977) oder *Alien* (1979) hat nicht stattgefunden. Tarkovskijs *Solaris* (1972) ist in dieser Hinsicht bemerkenswert, weil es sich dabei zum einen um den erfolgreichsten sowjetischen Science-Fiction-Film überhaupt handelt und zum anderen um einen Film über die Grenzen des Science-Fiction-Genres, ein Film über die Grenzen von Erkenntnis und die Grenzen von Kommunikation – ganz spezifisch geht es dabei um Kommunikationsprobleme der Wissenschaftler untereinander.⁴²

In diesem Kontext erscheint es konstruktiv, die sowjetischen Wissenschaftlerfilme als ein eigenes Genre zu betrachten, das bestimmte Merkmale und Funktionen der Science-Fiction übernimmt, die zumindest in den sozialistischen Gesellschaften als problematisch galt.⁴³

⁴¹ Kaminskij, K.: The Voices of the Cosmos. Electronic Synthesis of Special Sound Effects in Soviet vs. American Science Fiction Movies from Sputnik-1 to Apollo-8. In: Meise, N./Zakharine, D. (Hrsg.): *Electrified Voices. Media, Socio-Historical and Cultural Aspects of Voice Transfer*. Göttingen 2012, 273-290.

⁴² „In ‚Stalker‘ und ‚Solaris‘ ging es mir also ganz sicher nicht um Science-Fiction. Dennoch gab es in ‚Solaris‘ leider noch viel zu viele Sci-Fi-Attribute, die hier vom Eigentlichen ablenkten.“ Tarkovskij, A.: *Die versiegelte Zeit. Gedanken zur Kunst, zur Ästhetik und Poetik des Films*. Frankfurt a.M. 1988, 202. Man muss sich an dieser Stelle vergegenwärtigen, dass die amerikanische Science-Fiction und die sowjetische (bzw. sozialistische) Science-Fiction sich in vielerlei Hinsicht unterscheiden. Während Science-Fiction in Amerika in stärkerem Maße vom Genre des kolonialen Abenteuerromans (Heinlein) oder dem Thriller (Azimov) geprägt ist, orientiert sich die sozialistische Science-Fiction (Lems und Strugackijs als Hauptvertreter) stärker am Genre der philosophischen Parabel. Daraus ergibt sich die Affinität zum Dialog und Selbstreflexivität zum einen und die schwächer ausgeprägte Sujetdynamik zum anderen.

⁴³ Wie die Soziologie in der Wissenschaft, so erscheint das Genre der Science-Fiction in der Literatur als potentieller Konkurrent des Sozialismus in Hinsicht auf das Kommunikationsmonopol der Formulierung gesellschaftlicher Zukunftserwartungen. Vgl. Geller, L.: *Vselennaja za predelami dogmy. Sovetskaja naučnaja fantastika*. London 1985, 82ff.

Der Biopic an sich ist schon ein sogenanntes ‚schwaches‘ Genre, das über keine eigene Stilsprache verfügt und Anleihen bei ‚Hilfsgenres‘ macht – sei es der Kriegsfilm, der Krimi, das Musical, der Thriller etc. Henry Taylor schlägt für Biopics den Begriff *Chamäleon-Texte* vor.⁴⁴ Dies gilt auch für die (sowjetische) *Science Faction*, die sich mitunter auch als Krimi, Bürokratiesatire, Produktionsdrama, Jugendfilm oder gar als Operette manifestieren kann, allerdings stets bestimmte Genrekonventionen befolgt. Dies liegt zum einen daran, dass der sozrealistische Wissenschaftler-Biopic bereits ein kanonisches Erzählschema herausgearbeitet hatte, das sich in erster Linie am Bildungsroman orientiert. Zum anderen wird *Science Faction* von der Entwicklung des populärwissenschaftlichen Films geprägt, der in den 1960er und 1970er Jahren eine Hochkonjunktur in der Sowjetunion erlebt und ebenfalls ein hybrides Filmgenre darstellt, das in der russischen Filmwissenschaft metaphorisch als das Mischwesen ‚Zentaur‘ bezeichnet wurde.⁴⁵

Science Faction kann sinnfällig als Kreuzung aus Chamäleon und Zentaur umschrieben werden. Es entlehnt dem Wissenschaftler-Biopic das Interesse am Erzählen individueller Wissenschaftlerkarrieren und das Spannungsverhältnis von Wissenschaftsethos und Wissenschaftspathos zur Erzeugung dramatischer Konflikte. Vom populärwissenschaftlichen Film übernimmt die *Science Faction* eine sachliche, elaboriert schlichte Filmsprache, die darin geübt ist, Wissensdiskurse in Wissensnarrative zu übersetzen.⁴⁶

3. Vergessene Kinder

Wie der populärwissenschaftliche Film erhebt der *Science-Faction*-Film den Anspruch, Entstehung, Verwaltung und Zirkulation von Wissen zu erforschen, es darstellbar und erklärbar zu machen. Und er geht weiter in seinem Anspruch, die Wissenschaftler im Publikum als Gemeinschaft zu konsolidieren, denn der *Science-Faction*-Film richtet sich ausdrücklich an eine spezifische Gesellschaftsschicht, die sich gemäß der osteuropäischen Ausprägung der Wissenssoziologie durch ausdifferenziertes Klassenbewusstsein (bzw.

⁴⁴ Taylor, H.: *Rolle des Lebens. Die Filmbiographie als narratives System*. Marburg 2002, 22.

⁴⁵ Frejlich, S.: *Teorija kino ot Ėjzenštejna do Tarkovskogo*. Moskau 2002, 205-218.

⁴⁶ Die am Moskauer *Centrnučfil'm* produzierten populärwissenschaftlichen Filme Semen Rejtburts, der zur ersten Generation der VGIK-Studenten gehörte, erfreuten sich großer Beliebtheit in den 1960er und 1970er Jahren. Anders als Klušancev, dessen Wissensvermittlungsstrategien hauptsächlich von genuin filmischen Verfahren, wie Animation, Setting und Kameraeffekten geprägt wurden und die Rejtburts seinerseits sparsamer, aber sehr gekonnt einsetzt, versucht Rejtburts, die Theorie des Intellektuellen Films seines Lehrers Ėjzenštejn in kleine Spielfilmhandlungen umzusetzen, indem er fachspezifische Diskurse in die Redeform alltäglicher Gesprächssituationen übersetzt.

Schichtbewusstsein) auszeichnet, wie György Konrád und Iván Szelényi in ihrer Studie *Die Intelligenz auf dem Weg zur Klassenmacht* (1978) darlegen.⁴⁷ Die klandestinen Bildungs- und Kommunikationsnetzwerke der ostmitteleuropäischen Dissidenten gelten geradezu als Kardinalbeispiel für die Prekarität des Wissens. Unter dem Begriff des „prekären Wissens“ fasst Martin Mulsow die in der europäischen Geisteskultur verankerten Formen zusammen, in denen der Status von Wissen prekär sein kann: prekärer Status des Wissensträgers, prekärer gesellschaftlicher Status sowie prekärer Status der Sprecherrolle und der Behauptungen.⁴⁸ Er beschreibt diese Situation intellektueller Produktion wie folgt:

Statt den Wahrheitsanspruch direkt zu erheben, wurde prekäres Wissen oft nur ‚gerahmt‘ geäußert: eingebettet in eine literarische Fiktion, durch eine Sprecherrolle in einem Dialog, verkleidet in einer ioco-seriösen Burleske, bei der nicht festzustellen war, ob ein Sprechakt ernst oder doch nur scherzhaft gemeint war, als ‚obskure‘ Performanz innerhalb eines Rätsels oder einer unklaren Anspielung oder schließlich in speziellen ‚problematischen‘ Sprechweisen, etwa akademischen ‚Dubia‘. Immer ging es darum, eine klare Verpflichtung des Sprechers auf eine bestimmte Aussage zu vermeiden oder zu verunklaren, um sich im Zweifelsfall – also im Fall einer Anklage, Verfolgung und Beschuldigung – darauf zurückzuziehen, es nicht so gemeint zu haben.⁴⁹

Die Prekarität des Wissens stellt das zentrale Element der Sinn- und Handlungsgenerierung in der *Science Faction* dar. Oft geht es in diesen Filmen um verlorene Handschriften, gestohlene Projekte, anonyme Briefe, gefälschte Daten und immer wieder um Plagiatsaffären und erpresste Ghostwriter-Dienstleistungen – die Kardinalverbrechen gegen das Wissenschaftsethos. Parteifunktionäre werden damit als Usurpatoren der wissenschaftlichen Autorität entlarvt.⁵⁰ Und es geht vor allem auch um die gesellschaftliche Stellung und Handlungsspielräume des Wissensprekariats, der Proletarier der Gelehrtenrepublik, die ihr Ressentiment gegenüber der korrumpierten

⁴⁷ Die Studie von Konrád und Szelényi verfährt nicht nur deskriptiv, sondern auch präskriptiv als konsolidierende Theorie der ostmitteleuropäischen Dissidentenbewegung. Der osteuropäische *Science-Faction*-Film erlebte vor allem im Werk des polnischen Regisseurs Krzysztof Zanussi besondere Ausprägung.

⁴⁸ Mulsow, M.: *Prekäres Wissen. Eine andere Ideengeschichte der Frühen Neuzeit*. Frankfurt a.M. 2012, 15.

⁴⁹ Ebd., 16f.

⁵⁰ Es geht insofern um die Usurpation des geistigen Eigentums als Usurpation der Autorschaft. Der Ghostwriter (zumal wenn er erpresst und nicht entlohnt wird) bedroht nicht die Autorenrechte einer einzelnen Person, sondern er unterminiert das Urheberrecht als solches. Den Ursprung des Urheberrechts kann man als Schutz des Autors vor seinem Doppelgänger – dem Ghostwriter – nachvollziehen. Vgl. Bosse, H.: *Autorschaft ist Werkherrschaft. Über die Entstehung des Urheberrechts aus dem Geist der Goethezeit*. Paderborn 1981, 9.

Wissensbourgeoise formulieren. Und gerade dadurch wird das Gemeinschaftsethos der sowjetischen Wissenschaft konsolidiert.

Die *Science-Faction*-Filme der 1970er und 1980er Jahre inszenieren exemplarische Versammlungen der Forschergemeinschaft, die aus der institutionellen Routine dieser Kommunikationsform heraus brisante ethische Entscheidungssituationen entwickeln. Dabei geht es um Machtumverteilung im Wissenschaftsbetrieb, um die Kompetenz der Instituts- bzw. Labor- oder Lehrstuhlleitung; es geht um prekäre Lebensbedingungen und finanzielle (Un-)Sicherheit, die mangelnden Arbeitsplätze der Aspiranten, Laboranten und Praktikanten. Und es geht um unethische Karrieremachenschaften, Parteiintrigen bzw. Bürokratieintrigen und Plagiate. *Strach vysoty* (*Höhenangst*, 1975), *Kto est' kto?* (*Wer ist wer?*, 1977), *Mladšij naučnyj sotrudnik* (*Wissenschaftlicher Mitarbeiter*, 1978), *Odnofamilec* (*Der Namensvetter*, 1979), *Segodnja ili nikogda* (*Heute oder nie*, 1979), *Dobryjaki* (*Die Gutmenschen*, 1980), *Garaž* (*Die Garage*, 1980), *Nezvannyj drug* (*Ungebetener Freund*, 1981), *Kafedra* (*Der Lehrstuhl*, 1982), *Bez svidetelej* (*Ohne Zeugen*, 1983), *Posleslovie* (*Nachwort*, 1984), um nur die bekanntesten Filme des Genres zu nennen, problematisieren in dieser Weise den Alltag der wissenschaftlichen Arbeit. Der romantische Enthusiasmus des Neuaufbruchs, der den Tauwetter-Filmen eigen war, verschwindet in den Handlungsverläufen dieser Filme zusehends.⁵¹ Der Wissenschaftspathos und die Heroisierung der Forscher werden zunehmend von der Psychologisierung der Handlungsfiguren und ihren ethischen Konflikten suspendiert.

Bezeichnenderweise wird dabei die familiäre *oikos*-Gemeinschaft als zentrale mediale Metapher des sowjetischen Ethos einer kritischen Revision unterzogen. Ging es in dem sozialrealistischen Wissenschaftler-Biopic vorrangig um Väter (Akademie), die ihre Söhne (Partei) anerkennen, so wechselte das Rollen-Verhältnis im Tauwetter-Film. Hier wurde die Filmhandlung oft durch einen immanenten Loslösungsprozess der im sowjetischen Bildungsbetrieb herangewachsenen Söhne von der Obhut der Parteikontrolle modelliert. Der Aufbruch der jungen Wissenschaftler zu neuen Erkenntnisufern brachte gleichzeitig die Verkalkungen und Verkrustungen veralteter Strukturen

⁵¹ Noch 1967 konnte Petr Kapica dafür plädieren, das moralische Kapital der Akademie der Wissenschaften in legislative Gewalt umzumünzen: „To be able to maintain democracy and legality [...] it is absolutely necessary for a country to have an independent institution to serve as an arbiter in constitutional problems. In the United States this role is reserved for the Supreme Court and in Britain for the House of Lords. It seems that in the USSR this function falls morally on the Academy of Sciences of the USSR.“ Zit. nach: Medvedev, Z.: *Soviet Science*. New York 1978, 108. Zu Beginn der 1970er Jahre schien dieses Vorhaben bereits utopisch. Die Wissenschaftler, sobald sie ihre moralische Autorität institutionalisieren wollten, mussten die Erfahrung machen, dass ihre Einmischung in das Kommunikationsmonopol der Partei nicht geduldet wurde. Vgl. Genis/Vajl', 60-e, 105.

der Wissenschaftsverwaltung mit auf die Szene. In den Filmen der Stagnationszeit geht es hingegen oft um gefährliche Liebschaften, verlassene Frauen und vergessene Kinder – um Ehedramen im weitesten Sinne, die, als Gesellschaftsdramen gesehen, die zerrütteten Familienverhältnisse und Kommunikationslosigkeit innerhalb der *scientific community* und in ihrem Verhältnis zum Parteiapparat metaphorisch repräsentieren.⁵²

Die Fernsehproduktion *Dorogoj Ėdison!* (*Mein lieber Edison!*, 1986), die auf dem Festival der Fernsehfilme (VTF) 1987 mit dem Spezialpreis der Jury „für pointierte Darstellung ethischer Problematik“ (3a ostryj postavki nraavstvennyh problem) ausgezeichnet wurde, galt in der Zeit ihres Erscheinens geradezu als ein Paradebeispiel des Perestroika-Films.⁵³ Insbesondere wurde dabei die mutige Persiflage des Masterplots spätsowjetischer Produktionsfilme hervorgehoben.⁵⁴ Auch heute noch überrascht dieser Film durch die überwältigende Offenheit, mit der die Probleme und der Reformstau der ersten Perestroika-Jahre verhandelt werden. Dabei zeugt der Handlungsaufbau von einer polemischen Absetzung vom *Science-Faction*-Film der Tauwetter-Periode, die sich bewusst auf dessen charakteristisches Grundnarrativ richtet. Anders als im konventionellen Handlungsmuster dieses Genres nämlich, das emphatisch den Aufbruch des Wahrheitssuchers zu neuen Erkenntnisufern wie die Überwindung veralteter Bürokratiestrukturen inszeniert, geht es in *Mein lieber Edison!* letztendlich um eine Art Entlarvung dieser optimistischen Plot-Struktur als naives Wunschdenken, das an der Realität sowjetischer Gesellschafts- und Wissenschaftsorganisation scheitert.

Der talentierte Physiker Odincov wird nach seinem Abschluss an keinem der renommierten Forschungsinstitute zugelassen – aus Mangel an ‚Vitamin B‘, wie sein wohlmeinender Professor offen eingesteht, denn diese Posten seien für die Kinder der Parteifunktionäre und der Verwaltungselite reserviert. Odincov muss sich mit einer Stellung in der Entwicklungsabteilung eines Elektrotechnikbetriebs in der tiefsten Provinz begnügen. Dort wird er nach seiner Ankunft mit allen denkbaren Übeln des sowjetischen Wissenschaftsbetriebs konfrontiert: Geldmangel, Korruption, Nepotismus, Plagiat, Erpressung, Intrigen der Partei- und Betriebsleitung und einiges mehr. Die erbitterten Versuche des Protagonisten, sich selbst und der Wissenschaft treu zu bleiben und sich dabei zugleich mit der Umgebung zu arrangieren, scheitern letztendlich an der existenziellen Notwendigkeit ethischer Entscheidung.

⁵² Bezeichnenderweise dominierten alleinerziehende Mütter jenes intellektuelle Milieu, welches das Auditorium institutionell prekärer sozialwissenschaftlicher Seminare stellte und in dem illegale *samizdat*-Literatur und ideologische Ressentiments zirkulierten. Vgl. Pugačeva, Vtoraja nauka, 71.

⁵³ Tarasov, A.: Kak drat'sja v okruženii. In: *Pravda* 17.03.1987, 3.

⁵⁴ Chlopljankina, T.: Na bezymjannoj vysote. In: *Literaturnaja gazeta* 03.06.1987, 8.

Paradigmatisch trägt der Film ein notorisches Konfliktpotential zwischen Verwaltungseliten und Wissenschaftler zur Schau: Der vollkommen inkompetente Direktor des Instituts – ein skrupelloser Karrierist – will einen alten Physiker, der mit seinen Tauwetter-Idealen gegen den Strom zu schwimmen versucht, dazu erpressen, für ihn als Ghostwriter die Doktorarbeit zu verfassen. Der Protagonist erfährt von dem Betrug und gerät somit ungewollt sowohl zwischen die Fronten einer geschickt eingefädelten Intrige wie auch in ein moralisches Dilemma, was in der Filmhandlung im Rahmen einer inquisitorischen Gewissensforschung als Verhördialog entfaltet wird. Der wohlmeinende Untersuchungsleiter des Parteiausschusses, der in seinem Umgang mit dem „jungen Spezialisten“ zwischen paternalistischer Herablassung, Annäherung, Aufrichtigkeit und Provokation schwankt, warnt den Protagonisten mit schonungsloser Offenheit, dass er mit seiner Wahrheitssuche und seinem Idealismus auf verlorenem Posten kämpft. Unabhängig von der Aussage Odincovs hat der odiose Direktor seine Partie bereits gewonnen, denn Odincovs Wahl zwischen Lüge und Wahrheit hat nur für ihn allein Folgen. Zu lügen bedeutet hier Konformität und Komfort, bei der Wahrheit zu bleiben bedeutet hingegen Konfrontation und den Verzicht auf eine wissenschaftliche Laufbahn.

Odincovs „Versuch, in der Wahrheit zu leben“ erweist sich als sicherer Weg in die Dissidenz und innere Emigration – der geistige Zufluchtsort, an dem in den sozialistischen Gesellschaften das Machtpotential der Ohnmächtigen gesammelt wurde, wie es Václav Havel 1980 in seinem gleichnamigen Essay formuliert.

Letztendlich erreichte diese klandestine Parallelgesellschaft im Ostblock jene kritische Masse kreativer und intellektueller Energien, die zur Herausbildung einer konkurrierenden Klassenmacht (Konrád/Szelényi) führte und die sozialistischen Parteidiktaturen um 1990 zum Einsturz brachte.

Der Zusammenbruch der Sowjetunion hatte viele Gründe: ökonomische, politische, ideologische und soziale. Einer dieser Gründe war der diplomatische Bruch zwischen dem Parteistaat und der Gelehrtenrepublik.⁵⁵ Die gemeinsame Kommunikationsbasis der Wissenschaftler und der Partei, ihr Aufklärungsethos und Bildungsauftrag, war durch die institutionelle und hierarchische Verselbstständigung des dialektischen Materialismus als oktroyierte Erkenntnistheorie und seine bürokratische Metastasen erodiert.

Anhand der Entwicklung des *Science-Faction*-Films lässt sich dieser Erosionsvorgang als Verlust der Balance zwischen Wissenschaftspathos und Wissenschaftsethos beschreiben. Die historische Transformation der Handlungsentwicklung in diesen Filmen „aus dem Leben der Wissenschaftler“,

wie dieser Themenkomplex in der Sowjetunion bezeichnet wurde, erlaubt es aufzuzeigen, welche dramatischen Konflikte, Sujets, Motive und soziale Metaphern das Gesellschaftsbild und die Selbstwahrnehmung der sowjetischen *scientific community* strukturierten. Die Disharmonie der wissenschaftlichen Pathosformel und der familiären Ethosformel, die in der narrativen Entwicklung des *Science-Faction*-Films beobachtet werden konnte, vermag auf diese Weise den Kommunikationsverlust in der ästhetischen Repräsentation der sowjetischen Gemeinschaft sinnfällig zu veranschaulichen.

⁵⁵ Vgl. Shlapentokh, V.: *Soviet Intellectuals and Political Power. The Post-Stalin Era*. Princeton, NJ 1990, 283.