Eva Hückmann, Potsdam
hueckmann1@uni-potsdam.de

# Mythos und Entmythisierung in Sergej M. Ėjzenštejns *Ivan Groznyj*

**Das Verbot des zweiten Filmteils des *Ivan Groznyj* von Sergej M. Ėjzenštejn legt nahe, dass von ihm eine ›ideologische Gefahr‹ ausging, während der erste Teil vollends dem geforderten Narrativ entsprach. Diese binäre Einteilung der Filmteile in ›linientreu‹ und ›dissidentisch‹ kann dem Quellenmaterial nicht standhalten. In dieser Arbeit wird gezeigt, wie Ėjzenštejn versuchte, durch die Inkorporation eines »geheimen Sujets« den Mythos des großen Herrschers Ivan Groznyj zu unterlaufen.**

**The first part of Sergej M. Ėjzenštejns commissioned film *Ivan Groznyj* received the Stalin award while the second part was banned. This suggests that the second part posed a threat to soviet ideology, whereas the first part toed the party line. Historical sources prove that this stark division doesn't correspond to Ėjzenštejn's intent. This article demonstrates how Ėjzenštejn incorporated a ›secret Sujet‹ into both parts, in order to deconstruct the myth of Ivan Groznyj.**

Die Mehrzahl der Filme Ėjzenštejns waren Auftragsarbeiten für die sowjetische Staatsmacht.[1] Viele sehen in ihm vor allem den Schöpfer propagandistischer Werke wie *Bronenosec Potemkin* (*Panzerkreuzer Potemkin*) [SU 1925] oder *Oktjabr'* (*Oktober*) [SU 1927–1928]. Man kann Ėjzenštejn daher als kompromittierten Künstler betrachten. Diese Sichtweise sollte jedoch differenziert und die Außergewöhnlichkeit Ėjzenštejns

1 *Bronenosec Potemkin* (*Panzerkreuzer Potemkin*) [SU 1925] schuf er zum zehnjährigen Jubiläum des Aufstandes der Matrosen des Linienschiffs Potemkin. *Oktjabr* (*Oktober*) [SU 1927–1928] entstand im Auftrag der Partei zu Ehren des zehnjährigen Jubiläums der Oktoberrevolution. Auch *Aleksandr Nevskij* (*Alexander Newski*) [SU 1938] und *Ivan Groznyj* (*Iwan der Schreckliche*) [Teil I: SU 1941–1944.; Teil II: SU 1943–1946] waren Auftragsarbeiten.

als sowjetischer Filmemacher und Theoretiker hervorgehoben werden. Ėjzenštejn, der in den 1920er Jahren regen Kontakt zu einflussreichen Vertreter*innen der Avantgarde unterhielt und von einigen lernte, litt wie alle sowjetischen Künstler*innen unter der zunehmenden Totalisierung der sowjetischen Kunst ab den 1930er Jahren und der damit einhergehenden lebensbedrohlichen Gefahr. Das Schicksal vieler seiner Weggefährt*innen endete auf tragische Weise.[2] Ėjzenštejn schaffte es jedoch, einen prominenten, wenn auch angefochtenen, Platz in der sowjetischen Filmkunst zu erringen. Trotz seiner Linientreue, die zum Teil in seinen Schriften, in seinen Revolutionsfilmen und in den sowjetischen Ehrungen seiner Filme zum Ausdruck kommt, wagte er es, die Sowjetmacht und ihre Anforderungen an die Kunst in Werken wie *Ivan Groznyj (Iwan der Schreckliche*) [Serija I (Teil I) SU 1941–1944; Serija II (Teil II) SU 1943–1946] und *Bežin Lug* (*Die Bežin-Wiese*) [SU 1935–1937] zu unterlaufen.

Die Forscherinnen Anna Bohn und Maja Turowskaja sind der Meinung, dass Ėjzenštejns *Bežin Lug* nicht zur Veröffentlichung zugelassen wurde, weil er die sowjetische Ideologie, welche sich selbst als Wirklichkeit (Sozialistischer *Realismus*) ausgab, als Mythos entlarvte (vgl. Turowskaja 1995: 241; Bohn 2003: 232–233). Der Mythos wird hier in Anlehnung an Bohn und Turowskaja und im Sinne von Roland Barthes als »Denomination des eigenen Namens« (Turowskaja 1995: 241) verstanden, d.h. als die Selbstdarstellungsweise der Ideologie als Fakt. Beide Filme mussten bestimmte ideologische Narrative erzählen. In *Ivan Groznyj* sollte die Geschichte des zugleich geachteten und gefürchteten Zaren Ivan IV. Vassil'evič (1530–1584) alias *Ivan Groznyj* erzählt werden.

Der Film *Ivan Groznyj* ist, anders als *Bežin Lug*, vollständig erhalten geblieben und ist hinsichtlich der Fragestellung besonders interessant, da der erste Teil des Films den Stalinpreis erhielt, während der zweite Teil verboten und erst 1958 in der Sowjetunion gezeigt werden konnte. Ein Verbot eines sowjetischen Films darf jedoch nicht als sicherer Beweis für seinen abtrünnigen Inhalt angesehen werden, da die sowjetische Zensur insbesondere ab den 1930er Jahre verschärft wurde und oft willkürlich agierte (vgl. Kenez 2001: 193). Im Falle des zweiten Teils des *Ivan Groznyj* ist jedoch klar, dass der Inhalt des Films und nicht die willkürliche Zensur ausschlaggebend war (wie das Gedächtnisprotokoll Ėjzenštejns und Nikolaj Čerkassovs des Gesprächs mit Iosif Stalin, Andrej Ždanov und Vjačeslav Molotov über den zweiten Filmteil des Groznyj zeigt). Eine Gegenüberstellung des mythischen (offensichtlichen) und entmy-

2 Im Jahr 1937 wurde sein Freund Sergej Tret'jakov hingerichtet. Ėjzenštejns einstiger Mentor und geistiger Vater Vsevolod Mejerchol'd wurde 1940 vom NKWD getötet. Auch Ėjzenštejns Freund Isaak Babel wurde 1940 vom NKWD erschossen.

thisierenden (geheimen) Sujets des *Ivan Groznyj* ermöglicht es zu verstehen, welche Komplexität Ėjzenštejns *Ivan Groznyj* aufweist. Im Folgenden wird Aufschluss über den Entstehungskontext des Films gegeben, sodass der künstlerische Spielraum, der Ėjzenštejn in seinem Schaffen zur Verfügung stand, ermessen werden kann. Darauf folgt die Analyse des Sujets beider Teile des *Ivan Groznyj*s im Hinblick auf die im Film (re)produzierten sowjetischen Mythen sowie die Darstellung der Entmythisierungsstrategien Ėjzenštejns.

## Der Entstehungskontext des Films

Um den Entstehungskontext des *Ivan Groznyj* zu verstehen, müssen die Filmproduktionsbedingungen in der Sowjetunion zur damaligen Zeit in den Blick genommen werden. Ab den 1920er Jahren herrschten in der sowjetischen Filmkunst zwar bereits Zensur sowie ideologische und formelle Vorgaben, es wurde aber erst ab 1932 der Sozialistische Realismus als tonangebender Stil festgelegt. *Der Beschluss zur Umorganisation der Künstlerorganisationen* vom 23. April 1932 führte vorerst zur Totalisierung der Schriftsteller*innenverbände und weitete sich später auch auf die Filmkunst aus (vgl. Bohn 2003: 28–29). In den 1930er Jahren brachte man nationale Vorbilder auf die Leinwände. Es wurden patriotische Filme wie beispielsweise *Čapaev (Tschapajew)* [SU 1934; R: Brüder Vasilevy] gedreht, in denen nicht der normale Arbeiter gezeigt wurde, sondern große historische Figuren wie erfolgreiche Heerführer und glorreiche Regenten die Hauptfiguren darstellten.

Im Januar 1941 gab Andrej Ždanov Ėjzenštejn den Auftrag, einen Film über Zar Ivan IV. zu drehen. Der Auftrag erreichte Ėjzenštejn über Ždanov, kam jedoch direkt von Iosif Stalin (vgl. Koslow 1989: 64). Das Narrativ, das über den Zaren erzählt werden sollte, war folgendes: Es gelang Zar Ivan, die russischen Länder zur Rus' zu vereinen und mithilfe von Kriegen zu vergrößern. Dies erreichte er unter anderem mittels der Opričnina, die die inneren Feinde ausschaltete und so das Reich von innen stärkte. Diese Einschätzung der Herrschaft des Ivan IV. Vassil'evič entspricht der historischen Interpretation, die Stalin vertrat und die auf das Buch *Ivan Groznyj* (1922) des englischen Historikers Robert Vipper zurückgeht. Für die Erarbeitung des Drehbuchs erhielt Ėjzenštejn Zugang zu den Archiven und hatte Mitarbeiter*innen, die ihm beim Sichten der historischen Quellen und der Sekundärliteratur halfen. Er wollte über die Quellen zu einem individuellen Verständnis des Zaren gelangen und im Film seine Interpretation des Selbstherrschers abgeben, der über Jahrhunderte im (kultur-)

historischen Gedächtnis Russlands präsent war und von vielen großen russischen Künstlern dargestellt wurde (vgl. ebd.: 65). Ėjzenštejns eigenen Ansprüchen zufolge müsse der Film die historische Wahrheit einfangen und zugleich relevant für das gegenwärtige Publikum sein (vgl. Eisenstein 1996: 129, zit. n. Neuberger 2014: 302). Darüber hinaus musste sein filmisches Porträt der Aufgabe, Zar Ivan IV. als Wegbereiter Stalins zu zeichnen, gerecht werden.

Das fertige Drehbuch, das bereits die ganze im Film zu erzählende Geschichte Ivans beinhaltete und anfangs in zwei Teilen geplant war, wurde Stalin zur Begutachtung geschickt. Aufgrund des Krieges erteilte Stalin seine Zustimmung sehr spät. Die Dreharbeiten des Films begannen erst Anfang 1943. Das gesamte Filmproduktionsteam und die Technik mussten aufgrund der Invasion des nationalsozialistischen Deutschlands 1941 von Moskau nach Alma-Ata evakuiert werden. Das wörtliche Urteil Stalins über das Drehbuch zu *Ivan Groznyj* wurde Ėjzenštejn nach Beginn der Dreharbeiten im September 1943 übermittelt:

> Iwan der Schreckliche als progressive Kraft seiner Zeit und die Opritschina [sic!] als sein zweckdienliches Werkzeug sind nicht schlecht geraten.
> (Koslow 1989: 66)

Nachdem Ėjzenštejn das Urteil Stalins über sein Drehbuch gelesen hatte, vertiefte er sich in die Arbeit und gestaltete seine Pläne um: Der zweite Teil wurde aufgeteilt, sodass daraus ein zweiter und ein dritter Teil entstanden.[3] Der erste Teil des Films konnte im Januar 1945 gezeigt werden, während der zweite Teil im März 1946 verboten wurde. Ėjzenštejn starb am 11. Februar 1948, noch bevor der dritte Teil fertiggestellt und der zweite Teil nach dem Verbot überarbeitet werden konnte. Es blieben jedoch das Drehbuch und seine Zeichnungen zum dritten Teil erhalten, die eine Vorstellung seiner Vision für den letzten Film der Trilogie *Ivan Groznyj* vermitteln.

3 Koslow geht davon aus, dass Stalins Absegnung des Drehbuchs für Ėjzenštejn eine persönliche Krise darstellte, die ihn zu seinen im Tagebuch dokumentierten Selbstmordgedanken trieb. Auch habe Ėjzenštejn nach Stalins selbstgefälliger Absegnung seines Drehbuchs zu *Ivan Groznyj* mit der Überarbeitung Stalin herausfordern wollen (vgl. Koslow 1989: 64–67).

## Die Reproduktion des Mythos: Ivan als Herrscher und das offensichtliche Sujet

*Ivan Groznyj* gilt als Ėjzenštejns Meisterwerk. Als Vorbereitung für den Film recherchierte Ėjzenštejn extensiv und studierte eine Vielzahl von Primär- und Sekundärquellen. Er inkorporierte russische Folklore, Fresken aus der Herrschaftszeit von Ivan IV. Vassiljevič, religiöse russische Symbolik des Mittelalters, Symbole der Renaissance sowie Verweise auf das Alte und Neue Testament. Die ideologische Blaupause für die Interpretation, die er vom Zaren Ivan IV. abzugeben hatte, lieferte das Buch von Vipper (vgl. Clark 2012: 55). Stalin, der das Buch lobte, sah in Ivan dem Schrecklichen seinen Vorläufer: ein großartiger Denker und Führer des Landes, welcher Russland vor ausländischem Einfluss geschützt, eine progressive Armee, die Opričnina, geschaffen und sein Reich mit militärischer Macht vergrößert hatte (vgl. Eisenstein et.al. 1989: 68–69). Der entscheidende Fehler Ivans habe Stalin zufolge darin gelegen, aufgrund seines Glaubens nicht genug Stärke gegen innere Feinde bewiesen zu haben, was zum Schaden Russlands gewesen sei und letztendlich zur Zeit der Wirren geführt habe (vgl. ebd.: 68).

Auf den ersten Blick kam Ėjzenštejn dem geforderten Bild von Ivan Groznyj mit seiner Charakterisierung im ersten Teil vollkommen nach. Die »offensichtliche«[4] Lesart des Films ermöglicht eine apologetische, prostalinistische Interpretation und erhält ihre Legitimation durch den Stalinpreis, den Ėjzenštejn für den Film im Jahr 1946 erhielt. Es muss jedoch hervorgehoben werden, dass kurz vor der Veröffentlichung des Films Veränderungen angeordnet wurden und das Endprodukt nicht der ursprünglichen Vision Ėjzenštejns für den ersten Filmteil entsprach (vgl. Neuberger 2014: 298). Ursprünglich waren die Szene der Ermordung von Ivans Mutter Elena Glinskaja, als Ivan noch ein Kind war, und die darauffolgende Reaktion Ivans als Prolog für den ersten Teil vorgesehen (vgl. ebd.: 378–379). Diese Szene war für Ėjzenštejn eine Schlüsselszene in Hinblick auf sein Verständnis von Ivan Groznyj als historischer Person sowie in Hinblick auf seine Entmythisierungsstrategie. Er setzte die Szene daher, trotz der vorigen Zensur, bei der die Szene herausgeschnitten wurde, als Rückblende in

4 In den 1930er Jahren beschäftigte sich Ėjzenštejn mit dem Sujet-Begriff, da zu dieser Zeit von sowjetischen Filmschaffenden gefordert wurde, dass sie die Sujetlosigkeit (*bessjužetnost'*) der Filme der 1920er Jahre hinter sich ließen und die Sujethaftigkeit (*sjužetnost'*) anstrebten (vgl. Bohn 2003: 114). Ėjzenštejn arbeitete drei Arten des Sujets heraus: 1) das offensichtliche (*javnyj sjužet*), »spezifisch soziale«, marxistische Sujet, 2) das geheime (*tajnyj sjužet*), »spezifisch persönliche«, psychologische Sujet und 3) das prälogische (*pralogičeskij sjužet*), »allgemein menschliche« Sujet (vgl. RGALI Fond 1923, Findbuch 2, Aufbewahrungseinheit 1148, Blatt 63–67, zit. n. Bohn 2003: 114–116).

den zweiten Teil. Der erste Teil des *Groznyj* zeichnet einen starken, kompromisslosen, zielstrebigen, patriotischen, sich selbst aufopfernden Herrscher, der durch seine Intelligenz, innovative Taktik im Krieg und unermüdliche Arbeit das Vertrauen und die Loyalität seines Volkes gewinnt.

Nach der offensichtlichen sozialen Lesart des ersten Teils, die vor allem soziale Klassenkämpfe berücksichtigt, welche im Film durch Dialog und Handlung dargestellt werden, erscheinen die Bojaren als gewissenlose, machthungrige Intriganten, die jegliche menschliche Beziehung (und jegliches Leben) für ihr Eigeninteresse und das Erlangen von Macht opfern. Ivan wird als ihr Gegner dargestellt, der das Jahrhunderte währende Machtgefüge zwischen der Kirche und den Bojaren zum Wanken bringt. Nach der Krönungszeremonie in der Kathedrale, in der der Moskauer Fürst Ivan zum Zaren Ivan IV. gekrönt wird, läutet Zar Ivan seine Regentschaft mit einer energischen Rede ein. Sein Ziel sei es, die russischen Länder zu vereinen, einstiges russisches Gebiet aus fremder Hand zurückzuerobern und ein Imperium zu schaffen, das am Meer mündet (»два рима пали, а третий Москва стоит, и четвертому риму не быть, и тому риму третьему державы московской единым хозяйном отныне буду я – один!«[5]). Um dies zu erreichen, müssten das Land und die Armee der Bojaren an den Zaren abgegeben werden, ihre Macht und Privilegien um der *velikogo dela* (›großen Sache‹) willen eingeschränkt und untergeordnet werden.

Ivan wird als Herrscher dargestellt, der sich der Idee der einheitlichen Rus‘ verpflichtet. Dies macht ihn zu einem patriotischen und progressiven Herrscher, der immer wieder in Kontrast zu den Bojaren steht, die lediglich ihre eigene Macht und Privilegien zu erhalten suchen. Progressiv ist er wegen seines Glaubens an die große, gemeinschaftliche Sache – die Rus’. Diese mache ihn zu einem progressiven Herrscher. Er ist patriotisch, weil er dem Volk und seinen Ahnen nah ist. Er möchte die *russkaja zemlja* (›das russische Land‹), welches von den Bojaren an Fremde verscherbelt wurde, zurückgewinnen. Ėjzenštejns Ivan Groznyj erscheint so als Wegbereiter des modernen russischen Staats bzw. des sowjetischen Imperiums. Durch die Charakterisierung Ivans, welche im Film mithilfe von Dialogen, Konflikten zwischen Figuren und symbolischen Bildern erreicht wird, wird deutlich, dass Ėjzenštejn typische sowjetische Ideale dieser Zeit aufgreift.[6]
Als die Hochzeitsfeierlichkeiten von Ivan und Anastasija vom aufgebrachten und

5 Dt. Übers. der Verfasserin: »Zwei Roms fielen, aber das dritte Rom Moskau steht. Ein viertes Rom wird es nicht geben, und dieses dritte Rom des Moskauer Staats wird von nun an einen einzigen Herrscher haben – mich allein!«

6 Die Gegenüberstellung der eigeninteressierten, ausbeuterischen Bojaren (Bourgeoisie) mit dem dem Allgemeinwohl dienenden Zaren (klassenbewusster Führer) entspricht typischen sowjetischen Darstellungsweisen von vorhergehenden historischen Epochen.

bewaffneten, den Palast stürmenden Volk unterbrochen wird, zeigt Ivan seine Unerschrockenheit und Intelligenz. Das Volk will Ivan und seine die Ordnung ins Wanken bringende Regierungsweise für die unheilvollen Ereignisse im Ort (die Kirchturmglocken fielen auf unerklärliche Weise) verantwortlich machen. Ivan glaubt nicht an Zauberei. Durch seine Rede erkennt das Volk die Lächerlichkeit des abergläubischen Vorwurfs an. Ivan fordert als Bestrafung, es sollen die Hälse derjenigen, die die Stricke der Glocken durchgeschnitten haben, durchschnitten werden. Die Darstellungsweise des Ivan als rationalen, nicht abergläubischen Herrscher entspricht den sowjetischen Idealen eines Führers des Volkes und erinnert an den bolschewistischen Kampf gegen und den »Sieg« über das »rückständige« russische Dorf.

In einer Szene, kurz nach Ivans Scheintod, sitzt Ivan abends an seinem Tisch. Sein Profil wirft einen riesigen Schatten an die Wand. Er ist mit Strategien und staatlichen Gedanken befasst, was das Schachbrett und die Armillarsphäre auf seinem Tisch verbildlichen (vgl. Clark 2012: 54). Die Armillarsphäre verweist auf die Renaissance und erzeugt ein Bild Ivans als mächtigen Herrscher der Renaissance, obwohl Russland anders als andere europäische Großmächte diese Epoche nicht durchlief (vgl. ebd.: 53). Referenzen auf die Renaissance waren in der sowjetischen Kultur verbreitet. Die Szene erfährt eine weitere Verdichtung durch den Verweis auf das Plakat *O každom iz nas zabotitsja Stalin v Kremle*[7] (1940) von V. Govorkov und knüpft somit an Stalin'sche Ikonographie an (vgl. ebd.).

Clark nimmt an, dass Ėjzenštejn von Heinrich Manns fiktionalisierter zweiteiliger Biographie des französischen humanistischen Königs Henry IV. des 16. Jahrhunderts, die in den 1930er Jahren erschien, dazu inspiriert wurde, Verweise auf die Renaissance in seinen Film einzuflechten (vgl. ebd.: 51–52). Mehrere Charaktere im Film ähneln bekannte Personen und Herrschern der Renaissance. Der Titel des von Ėjzenštejn im Juli 1942 veröffentlichten Aufsatzes, in dem er sein Konzept für den Film darlegte, zeigt, welchen Stellenwert die Epoche im Film einnimmt: *Ivan Groznyj: Fil'm o russkom renessanse XVI veka* (vgl. ebd.: 52). Der progressive und patriotische Ivan kommt dem von Heinrich Mann gezeichneten Idealbild des humanistischen Herrschers der Renaissance Henry IV. nahe. Die Renaissance-Verweise werfen die Frage auf, wie sie interpretiert werden sollen. Legitimierte Ėjzenštejn Ivan Groznyjs Grausamkeit, da sie *en par* mit gewaltsamen Herrscher*innen der Renaissance wie Guiliano de Medici sei, die trotz ihrer Gewalt während ihrer Regentschaft große Fortschritte gebracht hätten? Oder wollte Ėjzenštejn die Humanität Ivan Groznyjs in Anlehnung an König Henry IV. zum Ausdruck bringen?

7 Dt. Übers. der Verfasserin: »Um jeden von uns sorgt sich Stalin im Kreml«.

Die zwei gegensätzlichen Interpretationen, die Clark benennt, können dank des Hinweises von Bohn, dass Ėjzenštejn Ivan Groznyj als janusköpfiges Vater-Imago konzipierte, beide als wahr gelten. Denn Ėjzenštejns Groznyj weist zwei Gesichter auf.

## Die Entmythisierung: Ivan als Person und das geheime Sujet

Das Porträt Ivans als humanistischer Herrscher entspricht dem Ideal des *obraz otca* (›Vater-Imago‹; vgl. Bohn 2003: 143). Wie Bohn aufzeigt, konzipierte Ėjzenštejn Ivan Groznyj als ambivalentes Vater-Imago (vgl. ebd.: 142–151). Seine Konzeption basierte auf psychoanalytischen Schriften. Nach diesen sei das Vater-Imago ein Ausdruck des Wunsches, in den Zustand des embryonalen Lebens zurückzukehren. Man könne das Auftreten des Vater-Imagos als Trieb zur Vaterleibsversenkung, d.h. zur Ureinheit verstehen (vgl. ebd.: 142–143). Der Regress könne sowohl auf der persönlichen als auch auf der sozialen Ebene vonstattengehen (vgl. ebd.: 113). Ėjzenštejn griff dieses Konzept auf und wandte es auf Ivan Groznyj an. Ėjzenštejn zufolge gebe es eine progressive und eine regressive Vaterleibsversenkung: Die progressive Vaterleibsversenkung führe zur Erschaffung eines guten Vaters (*sozdavanie sebe otca*), eines Anführers, Zaren, Politikers usw., der das Aufgehen in einer kollektiven (Ur-)Einheit möglich mache. Die regressive, ödipale Vaterleibsversenkung führe zum Vatermord, da der Vater als Träger des Triebes Gegenstand der Zerstörung werde. Einen anderen Fall des Vatermords stelle der Tyrannenmord dar. Die Unterdrückung des tyrannischen Vaters, der sich das Kollektiv zum Untertanen mache, müsse durch Mord aufgehoben werden. Der Tyrannenmord sei progressiv, da der Tyrannen-Vater durch seinen Willen zur Macht das freie Aufgehen in der Einheit des Kollektivs nicht ermögliche (vgl. RGALI Fond 1923, Findbuch 2, Aufbewahrungseinheit 258, Blatt 35–36, zit. n. Bohn 2003: 143) Wie in den vorigen Abschnitten dargelegt, erscheint Ivan Groznyj zu Anfang des ersten Teils als positives Vater-Imago (Abb. 1). Das Bild schlägt jedoch bald um.

Den Wendepunkt in Ivans Porträtierung wird durch seinen Scheintod eingeleitet. Wie Neuberger feststellt, wirft die Auferstehung Ivans von den (Schein-)Toten die Frage auf, ob er als Christus oder als Satan wiedergekehrt ist (vgl. Neuberger 2004: 398). Als Ivan wegen seiner Schwäche den Tod fürchtet, bittet er die Bojaren, ihre Loyalität zu ihm und seinem Sohn zu bekunden und zu versprechen, die Rus' zu erhalten und vor Feinden zu schützen (»не за себя и за сына прошу, об единстве русской

земли молю«[8]). Die Bojaren wenden sich von ihm ab. Die Illoyalität der Bojaren und das Gefühl von Ohnmacht schüren Ivans Wunsch nach Rache und lenken ihn auf den Pfad des Grausamen. Auf der bildlichen Ebene ist bedeutsam, dass Ivans Bart erst ab dieser Episode seine spitze und lange Kontur erhält. Er wird im Verlauf des ersten Filmteils hiernach immer wieder in Szene gesetzt: entweder als Nahaufnahme des Profils von Ivan oder als Aufsicht des Schattens seines Profils. Die äußerliche Veränderung Ivans, die sich in seiner Kleidung und in seinen Haaren manifestiert, deutet auf eine Veränderung seines Inneren hin (Abb. 2). Ivan ähnelt einem Raubvogel (vgl. Bohn 2003: 149). Dies symbolisiert seine Wandlung vom guten sozialen Vater zu einem das Kollektiv verspeisenden *zver'* (›Tier‹) (vgl. ebd. 147–148).

Interessanterweise ist es nicht Anastasijas Tod, der Ivan zum Biest macht. Es sind die Bojaren mit ihrer Illoyalität und ihrem Machthunger, die Ivan für seine Paranoidität, Rachegelüste und Grausamkeit, die sich vor allem im zweiten Film entfalten und im dritten Film zum Höhepunkt kommen, als Rechtfertigung dienen. Die Scheintod-Episode und die Konfrontation mit den Bojaren sind mit Ivans ursprünglichem Trauma verbunden: die im Kindesalter erlebte Vergiftung der Mutter durch die Bojaren (Abb. 3). Durch die Verflechtung mit Ivans Trauma nehmen seine Handlungen als Herrscher persönliche Züge an. Diese Oszillation zwischen Ivan als Person und Ivan als Herrscher verwendete Ėjzenštejn als Strategie, um seine Grausamkeit zu erklären (vgl. Neuberger 2014: 306). Dabei wollte Ėjzenštejn die Gewalttätigkeit Ivans nicht vermindert, sondern in ihrer Grausamkeit zeigen (vgl. ebd.). Die persönliche Ebene kommt neben dem Ursprungstrauma Ivans, welches der Zensur wegen aus dem ersten Teil entfernt wurde, zudem in den Beziehungen zu seinen Kindheitsfreunden Andrej Kurbskij und Filipp Kolyčev sowie zu Fëdor Basmanov zum Tragen.

Durch die Humanisierung des Herrschers, das Einflechten seiner persönlichen Geschichte, seiner Gefühle der Einsamkeit, die in Rachelust mündeten, war es Ėjzenštejn möglich, die Gewalt des »Schrecklichen« zu erklären, ohne sie zugleich zu legitimieren (vgl. ebd.). Die Erklärung der Grausamkeit schafft dabei, dass ›die‹ Geschichte des erfolgreichen und gewaltsamen Ivans nicht in einer Selbstverständlichkeit oder Natürlichkeit verharrt. Es werden psychologische Gründe aufgezeigt, wieso Ivan so handelte, wie er es tat. Das Erklären setzt Hinterfragen voraus und entzieht sich dabei einer flachen, mythischen Geschichte. Nach Stalins Konzeption von Ivan Groznyj als Herrscher existiert nur eine Erklärung oder genauer gesagt Rechtfer-

8 Dt. Übers. der Verfasserin: »Ich bitte nicht um meiner selbst oder meines Sohnes willen, für die Einheit des russischen Landes bete ich.«

tigung: Alle Handlungen Ivans sind dieser Erzählung nach der großen Sache wegen legitimiert.

Zu der Zeit, als sich Ėjzenštejn intensiv mit den Quellen zu Ivan Groznyj befasste, drängten sich ihm drei Bilder auf, mithilfe derer er zum Verständnis von Ivan als historischer Person gelangte und mit denen er ›seinen‹ Ivan darstellte: die Vergiftung von Ivans Mutter Elena Glinskaja (1538), das Zünden der Kerze, das zur Explosion und zur Eroberung Kazan's führte (1555), sowie Ivans Reue nach dem Massaker in Novgorod (1570) (vgl. ebd.: 305). Diese drei Bilder sind jeweils ambivalent und zeigen Ivan als Menschen (und nicht als Übermenschen), der Gegensätze in sich vereint (vgl. ebd.). Im ersten Bild steht Ivans kindliche ohnmächtige Angst gegenüber den Bojaren in Kontrast zu seiner gewalttätigen Rache an ihnen (erster Racheakt: die Hinrichtung des Bojaren-Ältesten: »взять его!« (›Fasst ihn!‹). Ivans Strategie in der Schlacht um Kazan' zeigt seine Intelligenz und ›Sprengkraft‹. Die Sprengkraft seiner Herrschaft, im kriegerischen und progressiven Sinne, legt die Grundlage seiner Legitimität als Herrscher (vgl. ebd.). Das letzte Bild, welches im dritten Teil vorkommen sollte und von dem es Zeichnungen Ėjzenštejns und Standbilder gibt, zeigt Ivan kniend vor einer Freske des Jüngsten Gerichts (Abb. 4). Dieser Akt der Reue steht im Zusammenhang mit einer seiner schlimmsten Gewaltausübungen, dem von ihm angeordneten Massaker in Novgorod (vgl. ebd.: 304–305).

Im zweiten Filmteil findet Ivans Anerkennung seiner »Grausamkeit« mittels einer Konfrontation mit einer allegorischen lebenden Ikone, die sein ehemaliger Freund Filipp Kolyčev als Warnung für ihn aufführen lässt, in einer Kathedrale statt. Ivans Anerkennung seiner Grausamkeit erfolgt zeitlich jedoch erst nach der Einsicht, dass Fëdor Basmanovs Verdacht, dass Efrosinija Starickaja seine Frau Anastasija vergiftet hat, wahr sein muss. Erst nachdem Ivan die Grausamkeit der blutsverwandten Efrosinija anerkennt, bekennt er sich zu seiner eigenen Grausamkeit: »Отныне буду таким как вы меня рыцаете! Грозным буду.«[9] (Abb. 5) Dies zeigt, dass sein Bekenntnis mit dem kindlichen Ursprungstrauma zusammenhängt und ihm als Rechtfertigung für seine Grausamkeit dient. Auf die Gewalt der Bojaren, die Ivan seit seiner Kindheit erfuhr, reagierte er mit Gewalt. Seine Gewalt kann man, wie es Ėjzenštejns Ivan tat, als Rache konzipieren (vgl. Clark 2012: 59). Ein Racheakt steht bekanntlich immer in Bezug zu einer dem Racheakt vorausgehenden Tat, die den Racheakt in den

9 Dt. Übersetzung der Verfasserin: »Von nun an werde ich so sein, wie ihr mich adelt. Grausam werde ich sein!«

Augen des Täters/der Täterin legitimiert. Ivans Verpflichtung zur großen Sache, die mittels der Opričnina blutig verteidigt wird, wird somit von Ėjzenštejn als reaktionäre Rache demaskiert.

Im dritten, nicht realisierten Filmteil tut Ivan jedoch vor einer Freske des Jüngsten Gerichts Buße – Ėjzenštejns Ivan erkennt durch seine Reue vor Gott, anders als Stalin, noch eine höhere Autorität als sich selbst an. Die Buße Ivans erfolgt erst nach einem grausamen Gewaltakt: Ivan zwingt den Opričnik Fëdor Basmanov, seinen leiblichen Vater Aleksej Basmanov zu töten. Nach dem von Fëdor begangenen Vatermord tötet Ivan Fëdor: Denn, wenn Fëdor beim Töten Mitleid mit seinem leiblichen Vater gehabt hätte, hätte er Ivan, seinen ›gekrönten‹ Vater, verraten. Wenn Fëdor jedoch kein Mitleid mit seinem leiblichen Vater gehabt hätte, so könnte Ivan als gekrönter Vater ihm nicht mehr trauen (vgl. Eisenstein: IP VI, 398, zit. n. Bohn 2003: 144). (Abb. 6 ) Indem Ėjzenštejn den Mord des historischen Ivans an seinem Sohn auf seinen sozialen Sohn Fëdor überträgt, zeigt Ėjzenštejn die Vernichtungsmacht des tyrannischen Herrschers auf. Des tyrannischen Herrschers Paranoidität und Gewalttätigkeit wird zur Bedrohung des gesamten Kollektivs.

Wie oben dargelegt wurde, verbindet sich Ivans persönliche Geschichte mit seinen Handlungen als Herrscher. Ivan scheint mit seiner großen Sache auf der progressiven Seite der Geschichte zu stehen, aber kann sich von atavistischen Rachegelüsten nicht lösen. Letztendlich wird er zu dem, wogegen er anfangs zu kämpfen schien: ein Herrscher, der seine Macht missbraucht. In Ėjzenštejns entmythisierender Konzeption des Ivan Groznyj ist das Politische vom Persönlichen nicht zu trennen und lässt eine vereinfachte Darstellung nicht zu.

**Abb. 1:** Positives Vater-Imago. Alle Rechte vorbehalten.

**Abb. 2:** Negatives Vater-Imago. Alle Rechte vorbehalten.

**Abb. 3:** Ursprungstrauma. Alle Rechte vorbehalten.

**Abb. 4:** Jüngstes Gericht (Ėjzenštejn 1942: 200).

**Abb. 5:** Groznym budu. Alle Rechte vorbehalten.

**Abb. 6:** Väter und Sohn. Alle Rechte vorbehalten.

## Literaturverzeichnis


Bohn, A. (2003): *Film und Macht. Zur Kunsttheorie Sergej M. Eisensteins 1930–1948*. München.

Clark, K. (2012): »Sergej Eisenstein's Ivan the Terrible and the Renaissance: An Example of Stalinist Cosmopolitanism?« In: *Slavic Review* (71), S. 49–69, https://doi.org/10.5612/slavicreview.71.1.0049.

Eisenstein, S. et al. (1989): »Gedächtnisprotokoll eines Gesprächs mit Stalin, Shdanow und Molotow über den II. Teil von ›Iwan der Schreckliche‹«. In: Bulgakowa (Hrsg.): *Herausforderung Eisenstein*. Berlin, S. 68–69.

Eisenstein, S. (1996): »The Problems of the Soviet Historical Film«, in: Taylor (Hrsg.): *Selected Works*, Bd. 3: *Writings 1934–47*. London, S. 126–141.

*Ivan Groznyj. Serija I*. [SU 1941–44; dt.: *Iwan der Schreckliche. Teil I*] Buch und Regie: S. Ėjzenštejn. Kamera: A. Moskvin / E. Tissé. Produktion: VOKS Alma-Ata, https://www.youtube.com/watch?v=jJmsV10MTJE (aufgerufen am: 30.08.2024).

*Ivan Groznyj. Serija II*. [SU 1943–46; dt.: *Iwan der Schreckliche. Teil II*] Buch und Regie: S. Ėjzenštejn. Kamera: E. Tissé. Produktion: Mosfilm-Studio Moskau. Fassung: https://cinema.mosfilm.ru/films/34734/ (aufgerufen am: 31.07.2021).

Kenez, P. (2001): »A History of Bezhin Meadow«. In: LaValley et al. (Hrsg.): *Eisenstein at 100*. New Brunswick, S. 193–206.

Koslow, L. (1989): »Über Peripetien des Schicksals und Transformationen der Theorie – Eisensteins Arbeit an ›Iwan der Schreckliche‹. In: Bulgakowa (Hrsg.): *Herausforderung Eisenstein*. Berlin, S. 64–67.

Liebman, S. (2008): »Books. Naum Kleiman's Eisenstein on Paper«. In: *Artforum* (Januar 2008), https://www.artforum.com/print/201801/naum-kleiman-s-eisenstein-on-paper-73174 (aufgerufen am: 18.10.2021).

Neuberger, J. (2004): »Eisenstein's Angel«. In: *The Russian Review* (63), S. 374–406, https://www.jstor.org/stable/3664647 (aufgerufen am: 29.11.2024).

Neuberger, J. (2014): »Sergej Eisenstein's Ivan the Terrible as History«. In: *The Journal of Modern History* (86), S. 295–334, https://doi.org/10.1086/675483.

RGALI [Rossijskij gosudarstvennyj archiv literatury i isskustva] Fond 1923, Findbuch 2, Aufbewahrungseinheit 258, Blatt 35–36.

RGALI [Rossijskij gosudarstvennyj archiv literatury i isskustva] Fond 1923, Findbuch 2, Aufbewahrungseinheit 1148, Blatt 63–67.

Turowskaja, M. (1995): »Das Kino der totalitären Epoche«. In: Bulgakowa (Hrsg.): *Die ungewöhnlichen Abenteuer des Dr. Mabuse im Lande der Bolschewiki*. Berlin, S. 235–243.


## Open Access


This paper is published under the Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International license (https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0). Please note that individual, appropriately marked parts of the paper may be excluded from the license mentioned or may be subject to other copyright conditions. If such third party material is not under the Creative Commons license, any copying, editing or public reproduction is only permitted with the prior consent of the respective copyright owner or on the basis of relevant legal authorization regulations.