

SIEBEN LIEDER AUS DER TUNDRA

Eine filmische Spurensuche nach ethnischer Identität

von Sylvia Hölzl (Innsbruck)

Erstveröffentlichung

1 Nanook of the North (Nanuk der Eskimo; USA 1922); Regie, Buch, Kamera: Robert J. Flaherty; Produktion: Robert J. Flaherty, Les Frères Revillon, Pathé Exchange (Stummfilm; 35mm, 65 Min., s/w). Längenangaben beziehen sich immer auf die von mir gesichteten Filmfassungen.

Das filmische Erzählen über indigene Völker des zirkumpolaren Nordens hat eine lange Tradition und reicht bis in die Anfänge der Filmgeschichte zurück. Auf Grund des Monopols der filmischen Aufzeichnung, das auf Seiten nicht-indigener Filmemacher und Forscher lag, waren solche Filme auch Ausdruck der hegemonialen Strukturen in der interkulturellen Begegnung zwischen Filmemachern und Gefilmten sowie zwischen den Gefilmten und den Rezipienten. Diese Art von Filmen, die pauschal das Etikett ›ethnografisch‹ erhielten, bildeten eine Konstellation ab, welche einerseits vom ambivalenten Verhältnis der Faszination resp. Einverleibung des ›Exotischen‹ und andererseits von der Abwehr resp. Diskreditierung von Alterität geprägt war. Damit führten die filmischen Erzählungen Narrative der Reiseliteratur fort, wie sie seit dem 17. und 18. Jahrhundert entwickelt worden waren. Ende des 19. Jahrhunderts wurden Fotografie und Kinematografie von Forschungsreisenden begeistert aufgenommen und zum Zweck der Aufzeichnung bei ihren Reisen zu den ›Eingeborenen‹ in die arktischen und subarktischen Gebiete genutzt. Wieder zurück in der Heimat präsentierten die Reisenden ihre Forschungsobjekte auf Zelluloid, und das Sujet fand beim Kinopublikum breiten Anklang, gewährte es doch Einblick in eine gänzlich unbekannte Welt und besaß gleichzeitig den Reiz des Authentischen. Als eines der bekanntesten Beispiele der Filmgeschichte für diesen Reiz ist *Nanook of the North*¹ (*Nanuk der Eskimo*; USA 1922) von Robert Flaherty zu nennen. Es ist symptomatisch für die Rezeption und Wirkungsgeschichte, dass der Zugriff auf Flahertys Film bis heute sowohl von Filmhistorikern als auch von Ethnologen erfolgt. Beide gehen der Frage nach der Präsentation von ›Wirklichkeit‹ im Film nach, der Frage nach ›Authentizität‹ und ›Wahrheit‹ sowie dem Verhältnis von Objektivität/Subjektivität in der Abbildung.

Ander(e)s Sehen: Darstellungen von indigenen Völkern des Hohen Nordens in der Sowjetzeit

Der Historiker, Ethnologe und Filmemacher Andrej Golovnev formuliert die Grundsituation der filmischen Auseinandersetzung mit den indigenen Völkern des Hohen Nordens Russlands in einem unter dem Titel *Razgljadet' v čužake sebja samogo* (*Sich selbst im Fremdling erblicken*) erschienenen Interview (2008) folgendermaßen:

Начинаешь смотреть с двух точек: снаружи и изнутри. Как в кинематографе — предельно общий и очень крупный планы, только существующие одновременно. Погружение в подсознание чужой культуры — одна из главных задач антропологического кино.²

Man beginnt von zwei Standpunkten aus zu sehen: von außen und von innen. Ähnlich wie im Film eine Totale und eine Nahaufnahme, nur dass diese gleichzeitig da sind. Das Eintauchen in das Unterbewusstsein einer fremden Kultur ist eine der wichtigsten Aufgaben des anthropologischen Films.

Der Genrebegriff ›ethnografischer/anthropologischer Film‹ weist zwar eine beträchtliche Unschärfe auf, als paradigmatisch ist jedoch die Auseinandersetzung mit dem kulturell Anderen zu sehen. Hinsichtlich des Raumes der Begegnung mit diesem ›Anderen‹ werde ich mich in meinem Beitrag auf die sibirische Tundra, insbesondere auf die Halbinsel Jamal und die dort lebenden Nenzen, beschränken und nur punktuell auf Parallelen zur Situation indigener Völker in anderen Teilen des zirkumpolaren Raumes, wie dem nordamerikanischen, hinweisen. Dabei geht es mir darum, die Darstellungskonventionen des ethnografischen Films zu beleuchten und im Besonderen die sowjetische ideologische Deutung des ›Anderen‹ darzulegen. Ich werde dazu einige Beispiele aus den 1920er und 1930er Jahren näher in den Blick nehmen, die traditionsbildend gewirkt haben. Im Gegensatz zu diesen Bildschablonen entstanden gerade in den letzten beiden Jahrzehnten auch Filmprojekte, in welchen das ehemals ethnografische Objekt aus der Passivität heraustritt und zum filmenden Akteur wird. Dadurch kommt eine Spurensuche nach ethnischer Identität jenseits ethnografischer Stereotypen in Gang. Als Fallbeispiel analysiere ich im zweiten Teil meines

3 Robert Flaherty zit. n. Petermann, Werner: Geschichte des ethnographischen Films. Ein Überblick. In: Friedrich, Margarete et al. (Hg.): Die Fremden sehen. Ethnologie und Film. München: Trickster 1984, pp. 17-53, hier p. 29.

4 Cf. Taureg, Martin: Ist Wirklichkeit konservierbar? Zum Verhältnis von Realität und Repräsentation im ethnographischen Film. In: Blümlinger, Christa (Hg.): Sprung im Spiegel. Filmisches Wahrnehmen zwischen Fiktion und Wirklichkeit. Wien: Sonderzahl 1990, pp. 211-226, hier p. 222: »Das (vermeintlich neutrale) Aufzeichnen und Vermessen von ›Wirklichkeit‹ qua Medium setzt einen Prozeß der Reduzierung und Aneignung fort, der dem Sammeln und Retten der Museen entspricht.«

5 Tkačev, Dmitrij: Dezorientacija – Sever [Desorientierung – Norden]. In: Seans 32 (2007), pp. 82-86.

6 Cf. Slezkine, Yuri: Arctic Mirrors. Russia and the Small Peoples of the North. Ithaca, London: Cornell UP 1994, Part III: Conquerors of Backwardness sowie Part IV: Last Among Equals.

7 Šestaja čast' mira (Ein Sechstel der Erde; UdSSR 1926); Regie: Dziga Vertov; Kamera: Michail Kaufman; Produktion: Goskino (Stummfilm; 35mm, 53 Min., s/w).

8 Golovnev, Andrej: Krugi svoja [Die eigenen Kreise]. In: Otkrytie i soobščаемost' kul'tur. Gumanitarnyj simpozium [Die Öffnung und Mittelbarkeit der Kulturen. Humanistisches Symposium]. Moskva: In-t gumanitarnogo partnerstva »Put'« 1998, pp. 15-21; cf. auch <http://www.norfest.ru/?cat=137> [zuletzt eingesehen am 03.04.2009].

Beitrages den in dieser Hinsicht bemerkenswerten Film *Sieben Lieder aus der Tundra* (2000) des finnischen Filmemachers Markku Lehmuskallio und der russisch-nenzischen Co-Regisseurin Anastasija Lapsuj. Es wird zu klären sein, was der Film den Vereinnahmungstendenzen hegemonialer Macht entgegenzustellen hat.

In den 1920er Jahren beschrieb Flaherty die Zielsetzung seiner filmischen Arbeit mit den Inuit als das Anliegen,

»[...] die frühere Großartigkeit und das Wesen dieser Menschen zu zeigen, solange es noch möglich ist – bevor der weiße Mann nicht nur ihren Charakter, sondern auch die Menschen vernichtet hat.«³

Dahinter steht der Impetus der Konservierung von ›Wirklichkeit‹ auf Zelluloid, ein Ansinnen, welches – zumindest teilweise – auch heute noch in Konzepten der Visual Anthropology zu finden ist. Eine Reihe von Dokumentarfilmen folgt dabei dem Prinzip des ›musealen Sammelns und Ausstellens‹ der Menschen des zirkumpolaren Nordens und benutzt die Kamera als ›Blackbox‹.⁴ Dmitrij Tkačev lässt in seinem Artikel *Dezorientacija – Sever*⁵ (*Desorientierung – Norden*) einige neuere russische Filmproduktionen zu den Völkern des Nordens Revue passieren und kritisiert, dass die betreffenden Filme kein differenziertes Bild von der indigenen Bevölkerung zeichnen, sondern vielmehr existierende Stereotypen in der visuellen Darstellung der ›severjane‹ (Bewohner des Nordens) reproduzieren. Dreihundert Jahre unter der Herrschaft der russischen Zaren und siebzig Jahre der Sowjetherrschaft haben Bildschablonen geformt: so etwa jene des edlen Wilden, des naiven Kindes der Natur, des Mitglieds der sowjetischen Völkerfamilie und eines Vorzeigebispiels für die erzieherische Kraft des Sozialismus. Gemäß der Diktion der Sowjetunion hatten ethnische Minderheiten gleichberechtigt neben allen anderen Mitgliedern in der sozialistischen Gesellschaftsordnung zu stehen und gleichermaßen ›sowjetisch‹ zu sein. Andererseits gab es eine Praxis der Identifizierung des ›Anderseins-unter-Gleichen‹, die darauf abzielte, Nicht-Russisches zu markieren und der indigenen Bevölkerung ihre Rückständigkeit zu attestieren.⁶ Diese Rückständigkeit wurde im offiziellen Diskurs in die Vergangenheit projiziert, die Gegenwart galt durch den kommunistischen Fortschritt bereits als neu geformt oder sich auf dem Weg in eine lichte Zukunft befindend. Dziga Vertov etwa zeigte in seinem Film *Šestaja čast' mira*⁷ (*Ein Sechstel der Erde*; UdSSR 1926) die Weite des neuen sowjetischen Raumes und die Vielfältigkeit seiner Bewohner, welche allesamt am Aufbau der neuen sozialistischen Heimat mitwirken. Nicht die Darstellung der verschiedenen Lebensweisen der Menschen, ihrer Riten und Bräuche, ihrer ethnischen Wurzeln und Geschichten steht jedoch bei Vertov im Mittelpunkt; das Sechstel der Erde, dessen Ränder im Süden, Norden und Osten Vertov illustriert, fügt sich zu einer sowjetischen Familie zusammen, geeint durch die Idee des Sozialismus, und steht geschlossen dem kapitalistischen und dekadenten Westen gegenüber. Der Westen verkörpert den ›äußeren Feind‹, der die sowjetische Gemeinschaft bedroht und damit gleichzeitig identitätsstiftend für dieselbe wirkt. Durch diese eindeutige Teilung der Welt in ›svoi‹ vs. ›čuzie‹ (die Eigenen vs. die Fremden) werden Unterschiede und brüchige Stellen in der neuen kollektiven Identität innerhalb der Grenzen der Sowjetunion übertüncht. Vertov will mit der Montage seiner dokumentarfilmischen Aufnahmen von den Rändern der sowjetischen Welt, fernab des Machtzentrums Moskau, nicht ›Wirklichkeit‹ abbilden, sondern eine neue Realität schaffen. Andrej Golovnev stellt dieses Verfahren in den Kontext der sowjetischen Produktion von ›Realität‹:

Дзигу Вертова нередко упрекают в том, что он показал (например, в ленте *Шестая часть мира*) не правду жизни в СССР, а миф о коммунизме. Между тем именно в большевистской мифологии и состоит документальность фильма производства 1926 г. Не национальные культуры и ритуалы, а коммунистическая идея вершила судьбы показанных Вертовым оленеводов и овцеводов. Разве отошел хоть на шаг от правды художник Истомин, написав картину *Ленин на Ямале*, где подъехавший на оленьей нарте Ильич сердечно беседует с самоедами?⁸

Dziga Vertov wird häufig zum Vorwurf gemacht, dass er nicht das tatsächliche Leben in der UdSSR gezeigt habe (beispielsweise im Film *Ein Sechstel der Erde*), sondern den Mythos des Kommunismus. Indes liegt das Dokumentarische dieses im Jahr 1926 produzierten Filmes gerade in der bolschewistischen Mythologie. Nicht

9 Istomin, Ivan: Legenda [Legende].
In: http://www.tv-muji.ru/tvorchestvo/ivanistomin/1_2.html 137 [zuletzt eingesehen am 03.04.2009].

10 Samoedskij mal'čik (Ein samoje-
discher Junge; UdSSR 1928); Regie,
Buch, Animationszeichnungen: Zinaida
Brumberg, Valentina Brumberg, Niko-
laj Chodataev, Ol'ga Chodataeva; Pro-
duktion: 3-ja fabrika Sovkino (Animati-
onsfilm, 1931 vertont; 7 Min., s/w).

11 Die Fremdbezeichnung »Samo-
jeden« wurde in den 1930er Jahren
durch die Selbstbezeichnung »Nen-
zen« (dt. Mensch) abgelöst.

12 Cf. Nichols, Johanna: Stereotyping
Interethnic Communication: The Sibe-
rian Native in Soviet Literature. In: Di-
ment, Galya/Slezkine, Yuri (Hg.): *Be-
tween Heaven and Hell: the Myth of
Siberia in Russian Culture*. New York:
St. Martin's Pr. 1993, pp. 185-214.

nationale Kulte und Rituale, sondern die kommunistische Idee lenkte die Schick-
sale der von Vertov gezeigten Rentierhalter und Schafzüchter. Sollte sich etwa der
Künstler Istomin auch nur einen Schritt von der Wahrheit entfernt haben, als er
das Bild *Lenin auf Jamal* malte, wo der auf einem Rentierschlitten herbeigefahrene
Il'jič beherzt mit Samojuden spricht?



Abb. 1: *Lenin na Jamale*

Das aus den 1930er Jahren stammende Ölgemäl-
de *Lenin na Jamale* (*Lenin auf Jamal*, Abb. 1)
von Ivan Istomin, einem chantisch-nenzischen
Künstler, befindet sich übrigens heute im Regio-
nalmuseum von Salechard, dem Verwaltungszen-
trum der Halbinsel Jamal. Istomin hat zu seinem
Bild auch die passende »Legende«⁹ vom Besuch
Lenins bei den Nenzen verfasst, in der Lenin
vollends im mythischen Universum der Nenzen
aufgeht.

Ähnlich ins Abenteuerlich-Märchenhafte gewendet, doch mit bildungspolitischem Auftrag
und in einem leicht ironisch gefärbten Ton erzählt einer der frühen Animationsfilme von
den Möglichkeiten der neuen sozialistischen Welt: In *Samoedskij mal'čik*¹⁰ (*Ein samoje-
discher Junge*; UdSSR 1928) übersteht der nenzische¹¹ Junge Ču einige Abenteuer und
kommt nach Leningrad, wo er an der neu gegründeten Bildungseinrichtung »Rabfak na-
rodov severa« (Arbeiter- und Bauernfakultät der Völker des Nordens) zum jungen Mann
heranreift. In diesem liebevoll gezeichneten Agitprop-Zeichentrickfilm für Kinder erkennt
der kleine Held die Manipulation religiöser Riten, wirft überkommene Traditionen seiner
Vorfahren über Bord und bricht aus der alten Welt in die neue auf, die ihm eine Ausbildung
zwischen Büchern, Marx und Lenin ermöglicht (Abb. 2a–c).



Abb. 2a: *Samojskij mal'čik*

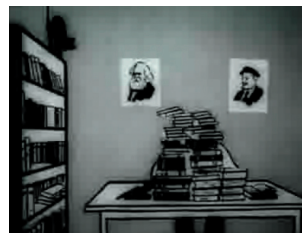


Abb. 2b: *Samoedskij mal'čik*



Abb. 2c: *Samoedskij mal'čik*

Mit der Kritik am Schamanismus und dem Appell zur Alphabetisierung transportiert der
Film die ideologischen Botschaften der Zeit, beweist aber gleichzeitig in seinen Bildern Lie-
be zum Detail und Witz. Als Ču zu Beginn der Geschichte in Bedrängnis gerät und von einem
Bären angegriffen wird, ist es die Mutter, die ganz selbstverständlich zum Gewehr greift, und
dem Sohn zu Hilfe eilt. Der Junge kann den Bären allerdings in der Zwischenzeit helden-
haft mit einem einfachen Messer bezwingen. Während Nanook nur wenige Jahre zuvor bei
Flaherty noch Pfeil und Bogen für die Kameraaufnahmen in die Hand nehmen müssen,
sind die Zeichner des Animationsfilmes nun um eine Darstellung bemüht, die zeitgemäßer
ist. »Samoed naš ne durak, / Postupaet na Rabfak« (Unser Samojede ist kein Dummkopf,
/ Er tritt in die Arbeiter- und Bauernfakultät ein) und weiter »God za godom prochodil, /
Ču svoj sever ne zabyl« (Ein Jahr nach dem anderen verstrich, / Ču vergaß seinen Norden
nicht). Der herangewachsene Junge sitzt an einem Schreibtisch, hinter ihm an der Wand die
Bilder von Marx und Lenin. Das Bild von Lenin wird ausgeblendet und als Erinnerungsein-
schub eine temporeiche Rentierschlittenfahrt eingeblendet. Die beiden Identifikationsmus-
ter ›Lenin‹ und ›Lebenswelt des Hohen Nordens‹ bestehen nebeneinander.

Die ideologischen Vorgaben der Sowjetzeit in den 1920er und 1930er Jahren haben den
Weg für eine differenzierte Reflexion über die Position von Eigenem und Fremdem, über
ethnische Identitäten und deren visuelle wie literarische Repräsentationen in den meisten
Fällen verstellt. Die Tundra und die in ihr lebenden Völker des Hohen Nordens werden als
das ›Andere‹ konzeptionalisiert, das es zu zivilisieren und zu erschließen gilt. Die Muster für
die interkulturelle Begegnung kommen dabei auch aus der Literatur, so etwa aus dem Reise-
bericht *Dersu Uzala* (1923) von Vladimir Arsen'ev und dem Roman *Poslednij iz uděge* (*Der
letzte Udehe*, 1929–40) von Aleksandr Fadeev.¹² Im Spielfilmbereich werden solche inter-

13 Cf. Bragov, Petr/Butovskij, Jakov/ Margolit, Evgenij: Mnogonacional'nyj sovetskij kinematograf [Plurinationale sowjetische Kinematografie]. In: No-vejšaja istorija otečestvennogo kino. 1986–2000. Kino i kontekst. T. V. Sankt Peterburg: Seans 2004, pp. 562-596.

kulturellen Begegnungen allerdings selten ins Zentrum gerückt. In der Sowjetunion war ein supranationales Filmschaffen erwünscht, während ethnische Besonderheiten nicht betont werden sollten. Es gab zwar parallel zu den beiden dominierenden Filmzentren Moskau und Leningrad auch sog. nationale Filmzentren, deren Struktur analog zu den Schaltzentralen der kommunistischen Partei in den einzelnen Sowjetrepubliken aufgebaut war, doch konnte sich ein »mnogonacional'nyj sovetskij kinematograf«¹³ (plurinationale sowjetische Kinematografie) nur sehr begrenzt entwickeln. Selbst innerhalb dieses eng gesteckten Freiraumes plurinationalen Filmschaffens verfügten die indigenen Völker des Nordens über keine eigene Stimme und konnten keine eigenen *role models* formen.

Mit dem Zerfall der Sowjetunion – und damit verbunden einem wirtschaftlich drastischen Rückgang von staatlichen Zuwendungen aus Moskau für die zirkumpolaren Regionen sowie einer endgültigen Absage an die sozialistische Utopie der großen Völkerfamilie – wurde auch den Bewohnern des Hohen Nordens ein zentrales Lebens- und Identifikationsmodell entzogen. Es setzte eine Spurensuche nach ethnischer Identität ein, in der die indigene Bevölkerung versucht, eigene Repräsentationsmuster zu entwickeln.

Anderes Erzählen: Indigenous Filmmaking

Heute zählen »Indigenous-Filmmaking«-Projekte zu den interessantesten Filmbeispielen über den zirkumpolaren Raum und die dort lebenden Menschen. Das eingangs erwähnte Monopol des Verfügungens über Aufnahmegeräte ist spätestens seit den letzten zwei Jahrzehnten endgültig gebrochen. Indigene Filmemacher nutzen nun für sich die Möglichkeiten, Geschichten über die eigene ethnische Herkunft zu erzählen bzw. die Wechselbeziehungen von Identität/Alterität neu zu verhandeln und dadurch einen Perspektivenwechsel anzubieten. Ein Beispiel aus dem Norden des amerikanischen Kontinentes ist *Atanarjuat*¹⁴ (*Die Legende vom schnellen Läufer*; Kanada 2000) vom Inuit-Regisseur Zacharias Kunuk. Es ist dies der erste Spielfilm in der Sprache der Inuit, fast ausschließlich von Inuit gemacht. Der Film erzählt eine Legende von Liebe und Verrat, greift damit die orale Tradition der Inuit auf und kleidet sie in Bilder. Im selben Jahr entstand im Norden Westsibiriens der Film *Seitsemän laulua tundralta*¹⁵ (*Sieben Lieder aus der Tundra*; Finnland 2000). *Sieben Lieder aus der Tundra* ist der erste Spielfilm in der Sprache der Nenzen, die darin mitwirkenden Laiendarsteller stammen alle aus der Region der Halbinsel Jamal. Der Film besteht aus sieben narrativen Miniaturen, die chronologisch einzelne Episoden aus dem Leben der Nenzen im 20. Jahrhundert präsentierten. Es wird dabei sowohl Archivmaterial verwendet als auch dokumentarisch gedrehtes sowie inszeniertes Filmmaterial. Alle drei Darstellungsmodi greifen im Film nahtlos ineinander.

Der Film *Sieben Lieder aus der Tundra* zeigt das spannende Wechselverhältnis von persönlicher Erinnerung, oralen Erzähltraditionen und der Kolonialgeschichte Russlands bzw. der Sowjetunion. Dabei ist das Bemühen um eine Erzählstrategie erkennbar, die sowohl ein indigenes als auch ein nicht-indigenes Publikum anspricht. Der Titel des Films sowie die Sequenzierung der Erzählabschnitte verweisen auf die bei den Nenzen stark ausgeprägte Tradition des Erzählens in Liedern. Gleichzeitig wird mit der Erinnerung an den Zweiten Weltkrieg, der Leninverehrung und den Dokumentaraufnahmen ein gemeinsamer Bezugsrahmen von indigenem und nicht-indigenem Publikum aufgespannt.

Der Vorspann von *Sieben Lieder aus der Tundra* präsentiert zwei Regisseure und drei Originaltitel. Die Namen der Filmemacher Markku Lehmuskallio und Anastasija Lapsuj stehen gleichberechtigt nebeneinander, der Filmtitel lautet in der Sprache der Nenzen *Sën' si'iv tarka*, Russisch *Sem' pesen iz tundry* und Finnisch *Seitsemän laulua tundralta*. Dass der Film dennoch als finnische Produktion ausgewiesen ist und nicht als finnisch-russische Co-Produktion, ist der Tatsache geschuldet, dass die Zuordnung im Filmbereich nach dem Territorialprinzip erfolgt und zwar ausgehend vom Rechtssitz der Produktionsfirma. *Sieben Lieder aus der Tundra* wurde auf verschiedenen Festivals gezeigt, darunter auch jenem in Berlin (2000). Die russische Kritikerin Neja Zorkaja berichtet davon in einem Zeitungsartikel, wobei der im Folgenden zitierte Abschnitt unter der Überschrift *Naša žizn' ich glazami* (*Unser Leben mit ihren Augen*) steht:

Зато сегодняшняя наша жизнь, видимо, интересуется иностранных кинематографистов. В нескольких картинах Панорамы и Форума фигурировали русские, Россия. Особенно повезло Сибири. Прелестная, поэтическая и



14 *Atanarjuat* (Die Legende vom schnellen Läufer; Kanada 2000); Regie: Zacharias Kunuk; Buch: Paul Apak Angilliq; Kamera: Norman Cohn; Produktion: Igloodik Isuma Productions (Dialoge Inuktitut; 35mm, 172 Min., Farbe).



15 *Seitsemän laulua tundralta* (Sieben Lieder aus der Tundra; Finnland 2000); Regie: Markku Lehmuskallio, Anastasija Lapsuj; Buch: Anastasija Lapsuj; Kamera: Johannes Lehmuskallio; Produktion: Jörn Donner Productions (Dialoge Nenzisch und Russisch; 35mm, 85 Min., s/w).



16 Zorkaja, Neja: Programma goda za dvenadcat' dneĭ. Berlinale-2000 [Das Jahresprogramm in zwölf Tagen. Berlinale 2000]. In: Nezavisimaja Gazeta v. 03.03.2000, http://curtain.ng.ru/plot/2000-03-03/2_berlinale.html [zuletzt eingesehen am 03.04.2009].

17 Japtik-Chèse (Yaptik-Hasse; Russland 2006); Regie, Buch: Édgar Bartenev; Kamera: Aleksandr Filippov; Produktion: Sankt Peterburgskaja Studija dokumental'nych fil'mov (Zwischentitel Russisch und Englisch; 35mm, 32 Min., Farbe).

18 Malen'kaja Katerina (Kleine Katerina; Russland 2004); Regie, Buch, Kamera: Ivan Golovnev; Produktion: Étnografičeskoe Bjuro Studija (DV-Cam/Pal, 24 Min., Farbe).

оригинальная лента *Семь песен тундры* [sic!] была представлена на Форум Финляндией, но рассказывала отнюдь не о Лапландии, а о нашем российском Ямало-Ненецком округе.¹⁶

Dafür interessiert offensichtlich unser heutiges Leben ausländische Filmemacher. In einigen Filmen des Panoramas und des Forums figurierten Russen, Russland. Besonders erfolgreich war Sibirien. Der wunderbare, poetische und originelle Streifen *Sieben Lieder aus der Tundra* wurde im Forum Finnlands vorgestellt, doch erzählt er nicht etwa von Lappland, sondern von unserem russländischen Jamalo-Nenzischen Gebiet.

Von der russischen Filmkritik wird der ›finnische‹ Film in der Folge aber weitgehend ignoriert – im Gegensatz zu ›russländischen‹ Produktionen wie etwa Édgar Bartenevs Dokumentarfilm über die Nenzen auf der Halbinsel Jamal *Japtik-Chèse*¹⁷ (*Yaptik-Hasse*; Russland 2006) oder Ivan Golovnevs *Malen'kaja Katerina*¹⁸ (*Kleine Katerina*; Russland 2004) über die benachbarten Chanten.

Die Nenzen zählen zu den indigenen, numerisch kleinen Völkern des Nordens. Ihr Siedlungsgebiet liegt im Nordosten des europäischen Teils Russlands bzw. im Nordwesten Sibiriens. Anastasija Lapsuj (*1944) selbst gehört der ethnischen Minderheit der Nenzen an und wurde auf der Halbinsel Jamal geboren. Sowohl ihr finnischer Co-Regisseur und Lebenspartner Markku Lehmuskallio (*1938) als auch sie selbst haben ursprünglich andere Berufsausbildungen absolviert. Lehmuskallio war in der Forstwirtschaft tätig, Lapsuj als Journalistin und Übersetzerin vom Russischen ins Nenzische. Seit den frühen 1990er Jahren realisieren die beiden gemeinsame Filmprojekte.

Die Filmemacher Lapsuj/Lehmuskallio bezeichnen *Sieben Lieder aus der Tundra* als ihren ersten Spielfilm über die Nenzen, der sich von den bereits in den 1990er Jahren von ihnen realisierten, ebenfalls den Nenzen gewidmeten Dokumentarfilmprojekten unterscheidet. Als Signal der Distanzierung von einer Ablichtung der ›Realität‹ setzen Lapsuj/Lehmuskallio bei dem von ihnen gedrehten Filmmaterial eine ausgefeilte schwarz-weiße Bildästhetik ein. Die atmosphärisch dichten Episoden sind Stimmungsbilder, die nur weniger Worte und Gesten bedürfen.

Für das Drehbuch hat Anastasija Lapsuj eigene Kindheitserinnerungen mit Erinnerungen von Bekannten und überlieferten Legenden verwoben und so episodenhafte Geschichten geschaffen, die Erzählungen über den Alltag in der Tundra über einen langen Zeitraum hinweg vorstellen. Damit ist ein poetischer und sehr persönlicher Film über die Lebensweise des Tundravolkes gelungen, der Einblicke in die einschneidendsten Veränderungen in der traditionellen Lebensführung gewährt, welche durch die Sowjetzeit bedingt waren. Die Episoden sind chronologisch geordnet, wobei die Geschehnisse der Einstiegsepisode ins Zeitlose entrückt sind: Es wird eine rituelle Rentierschlachtung gezeigt, die Schneelandschaft lässt keinerlei Orientierung im Raum zu und suggeriert Unendlichkeit. Anders hingegen an späterer Stelle: Die Veränderungen, die mit der Begegnung mit dem russischen Kolonisator bzw. dem sowjetischen Zivilisator einhergehen, sind nicht zu übersehen und ändern die Lebenswelt der Nenzen grundlegend. Das kleine Mädchen Sjako beispielsweise weigert sich, die sowjetische Schule zu besuchen, wird aber schließlich doch dazu gezwungen und ins Internat gebracht. Mit dem Eintritt in die Schule erhalten die nenzischen Kinder russische Namen und wechseln die Kleider. Sjakos Freundin Maima heißt nun Lidja und trägt das Halstuch der Pioniere. Die Schulkinder spielen vor den Zelten mit Holzgewehren Krieg und auch wenn Sjako sich zunächst weigert mitzuspielen, ist klar, dass sie den um sie herum stattfindenden Veränderungen nicht entkommen kann. Anhand von äußerlich unspektakulären Einzelschicksalen wird die Reibung zwischen den Einzelnen und der Staatsmacht gezeigt.

Anderes Erinnern: Spurensuche und Rekonstruktion von ethnischer Identität

Jede der Episoden beginnt mit einer Ballade, in der der Protagonist/die Protagonistin seine/ihre Geschichte besingt. Dieses auditive Signal ist eng mit der oralen Tradition der Nenzen verknüpft. Gleichzeitig rückt immer wieder die lichtdurchflutete Landschaft – weiße Schneewüste und karge Steppe – ins Bild und bildet als scheinbar unbegrenzter Raum einen Kontrast zu den engen Innenräumen. Die zeitliche Achse wird jeweils an dokumentarisches

19 Cf. Kempf, Davorin: Symmetrie und Variation als kompositorische Prinzipien. Interdisziplinäre Aspekte. Berlin, Diss. [masch.] 2006.

Archivmaterial aus der Sowjetzeit angekoppelt. Jede Episode wird durch einen Zwischentitel angekündigt und dem eigentlichen Geschehen sind Archivaufnahmen voran- oder nachgestellt, wie z.B. Fragmente von Aufnahmen eines Rentierrennens, der Zug weiter ziehender Lastschlitten der Nenzen aus *Šestaja čast' mira* (Abb. 3) von Dziga Vertov, Wochenschauaufnahmen von einer Rede Lenins, wie sie auch von Vertov in *Tri pesni o Lenine* (*Drei Lieder über Lenin*; UdSSR 1934; Abb. 4) verwendet wurden, Bilder von einem Panzerangriff aus dem Zweiten Weltkrieg. Der Wechsel von einem Zeitbild zum anderen verbunden mit dem Wechsel von Archivmaterial aus der Sowjetzeit zu aktuellen Aufnahmen von den Regisseuren Lapsuj/Lehmuskallio stellt auch den Gegensatz von inszenierter Erinnerung und in Filmarchiven konservierten Gegenwartsbildern der Vergangenheit zur Disposition.



Abb. 3: *Tri pesni o Lenine*

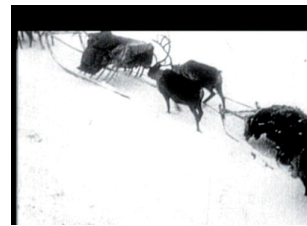


Abb. 4: *Šestaja čast' mira*

Der historischen Progression der Erzählabschnitte ist ein zweites zeitliches Schema entgegen geschaltet, nämlich der jahreszeitliche Zyklus: Das erste Lied beginnt im Winter, in den folgenden Liedern wird das Jahr in der Tundra mit seinem kurzen Sommer durchlaufen, um wieder zu Schnee und Eis zurückzukehren. Der zyklische Aufbau wird dabei auch durch die Klammer der von Lapsuj/Lehmuskallio gedrehten dokumentarischen Teile des Films, nämlich des Opferliedes und des Wiegenliedes unterstrichen. Diese stellen jeweils rituelle Lieder dar. Das Einblenden des heiligen Weltenbaumes aus der ersten Episode als Schlussbild des Films verleiht der spirituellen Bindung zwischen Mutter und Kind in der letzten Episode nochmals Nachdruck.

Der Aufbau des Films ist mit der bei den Nenzen symbolisch bedeutsamen Zahl 7 verbunden. Die einzelnen Teile sind ähnlich einem Musikstück komponiert und miteinander verknüpft. Sie bilden eine siebenenteilige Bogenform $a\ b\ c\ d\ c'\ b'\ a'$, wie sie auch aus der Musikwissenschaft bekannt ist:¹⁹

a	Chan / Žertvoprinošenie / Uhri (Das Opfer)	(Lied 1) 5'
b	Meja / Nevesta / Morsian (Die Braut)	(Lied 2) 18'
c	Tëta chačvali / Nezavisimyj / Itsellinen (Der Unabhängige)	(Lied 3) 10'
d	Chëchë / Bog / Jumala (Gott)	(Lied 4) 7'
c'	Sylka" / Vragi naroda / Kansanviholliset (Die Volksfeinde)	(Lied 5) 24'
b'	Sjako (Sjako)	(Lied 6) 18'
a'	Njukubc / Kolybel'naja pesnja / Kentolaulu (Das Wiegenlied)	(Lied 7) 2'

Die symmetrisch angeordneten Teile sind über Verbindungen und Übereinstimmungen sowohl auf formaler als auch auf inhaltlicher Ebene verschränkt. Der Film bietet damit entgegen einer vordergründig linearen Progression der Erzählabschnitte eine nicht-lineare Lesart der Lieder an. Diese nicht-lineare Lesart impliziert eine zyklische Sichtweise im Gegensatz zu einem teleologischen Voranschreiten der ›Geschichte‹.

Das erste Lied *Chan / Žertvoprinošenie / Uhri (Das Opfer)* zeigt an einem kultischen Ort die rituelle Opferung eines Rentieres (Abb. 5), das getötet und zerlegt wird. Die Nenzen trinken das noch warme Blut des Tieres und bringen dem heiligen Baum – dem Weltenbaum in Gestalt einer Lärche – das Geweih des Rentieres als Opfergabe. Die Szenerie ist in die Weite und Kälte der Schneelandschaft eingebettet, was den Bildern einen mythisch-archaischen Charakter verleiht. Die atmosphärische Dichte wird sowohl durch die Instrumentalmusik als auch durch die Geräuschkulisse aus knisterndem Schnee und dem pfeifenden Wind unterstrichen.

Das zweite Lied *Meja / Nevesta / Morsian (Die Braut)* führt in die mythische Welt märchenhafte Elemente ein. Eine junge Frau (Abb. 6) flüchtet vor der arrangierten Ehe mit einem reichen Bräutigam, da sie drei arme Brüder ins Herz geschlossen hat, die ebenfalls um sie geworben haben. Anstatt die vorteilhafte Ehe einzugehen, kehrt das Mädchen zu den

Eltern zurück und wird daraufhin von der Mutter verstoßen. Sie soll fortan als Dienerin für die drei armen Brüder arbeiten. Diese behandeln sie wie eine Magd und geben sie schließlich an einen russischen Pelztierhändler weiter.

Das dritte Lied *Tëta chačvali / Nezavisimyj / Itsellinen (Der Unabhängige)* spielt in der Zeit der Kollektivierung. Ein Rotarmist kommt mit einem Nenzen, der als Übersetzer fungiert, weit in den Norden zu einem Rentierhalter und verlangt dessen Rentiere für die Kolchose (Abb. 7). Der Rotarmist erklärt, es sei Lenin, der dies wolle, um einen Ausgleich zwischen Reich und Arm zu erreichen. Der Rentierhalter antwortet darauf, dieser neue Zar Lenin sei ein Dieb und Mörder, woraufhin der Rotarmist den Nenzen tötet.



Abb. 5: Das Opfer



Abb. 6: Die Braut



Abb. 7: Der Unabhängige

Das vierte Lied *Chëchë / Bog / Jumala (Gott)* beginnt mit stummen Archivaufnahmen von Lenin, der vor den Massen auftritt und eine Rede hält, woraufhin der nenzische Protagonist dieser Episode ein Loblied auf Lenin anstimmt. Gemeinsam mit seinem Freund besucht er die verlassene Leninstatue im Dorf der frühen 1950er Jahre, um mit Wodka auf den ›Gott‹ Lenin anzustoßen (Abb. 8a). Der Protagonist erfüllt damit sein Versprechen, das er abgelegt hatte, sollte er den Zweiten Weltkrieg überleben. Ein vorbeikommender Parteifunktionär veranlasst beim Milizionär, die beiden »Störenfriede« zu entfernen (Abb. 8b). Die Szene legt interkulturelle Missverständnisse offen, trotz der nun scheinbar problemlosen Verständigung der nenzischen Protagonisten mit den russischen ›Genossen‹. Es sind eine Reihe von Details in diese Episode eingestreut, welche ironische Brechungen evozieren: Die beiden alten Nenzen, welche die Zeitung *Izvestija* auspacken, um auf ihr Wodka und Brot zu verteilen, der Milizionär namens Ivan Ivanovič, der ein Leninporträt hinter seinem Schreibtisch an der Wand hängen hat (Abb. 8c), doch bei der Verhaftung geflissentlich erklärt, Lenin sei kein Gott.



Abb. 8a: Gott



Abb. 8b: Gott

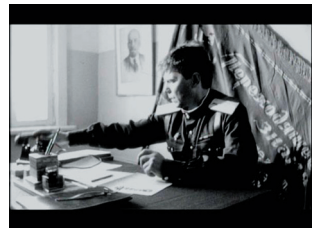


Abb. 8c: Gott

Das fünfte Lied *Sylka” / Vragi naroda / Kansanviholliset (Die Volksfeinde)* erzählt von einer Arbeitsbrigade, deren Angehörige als Volksfeinde in den Norden verbannt worden sind. Sie finden sich unter den rauen Lebensbedingungen kaum zurecht und können ihr Plansoll an zu fangenden Fischen nicht erfüllen – ganz im Gegensatz zu den nicht weit von der Hütte der ›Volksfeinde‹ entfernt lebenden Nenzen, die vom Parteifunktionär als Vorzeigekommunisten gelobt werden (Abb. 9). Die Brigade besteht aus Frauen unterschiedlichen Alters und unterschiedlicher Herkunft, aus den verschiedensten Teilen der Sowjetunion, wobei der Grund für ihre Verbannung unklar bleibt. Nicht mehr die Nenzen sind die Ausgegrenzten, sondern sie, die Feinde des Sozialismus.

Das sechste Lied *Sjako* beginnt mit einem aus Lautsprechern verzerrt ertönenden Chor an Kinderstimmen, die ein Pionierslied singen. Die neunjährige Sjako (Abb. 10) betet zu den Göttern, dass die russischen Lehrer sie auf ihrem Erkundungsgang durch das Dorf nicht finden und ins Schulinternat bringen. Schließlich wird jedoch auch Sjako mitgenommen, die Mutter läuft ihr noch nach und ruft, sie wolle nicht, dass aus ihrer Tochter eine Russin werde, während aus dem Off das Lied *Katjuša* erschallt.

20 Dies ist auch aus dem Abspann ablesbar: Während bei den Liedern 2–6 die Namen der Darsteller mit dem Verweis »die Rollen werden gespielt von« versehen sind, fehlt dieser Zusatz bei den Liedern 1 und 7.

Das letzte Lied *Njukubc / Kolybel'naja pesnja / Kentolaulu (Das Wiegenlied)* zeigt eine Mutter, die ihrem Kleinkind ein Wiegenlied singt (Abb. 11). Der Gesang der Mutter für das Neugeborene steht als Kontrapunkt zum Gesang der Frauen aus dem ersten Lied, welches während der rituellen Opferung für die ›Mutter der Welt‹ angestimmt wird. Die erste und die letzte Episode bilden damit den äußeren Rahmen des Films: Beide enthalten archaische Elemente, explizite historische Bezüge fehlen, beide Episoden sind jedoch aus dokumentarisch gedrehtem Material.²⁰ In beiden Episoden wird die Verbindung der Nenzen zu Tradition und spiritueller Welt als intakt dargestellt.



Abb. 9: Die Volksfeinde



Abb. 10: Sjako



Abb. 11: Das Wiegenlied

Eine weitere Umklammerung der Episoden bilden die Lieder *Die Braut* und *Sjako*. Hier stehen heranwachsende Mädchen im Mittelpunkt, die aus dem Familienverband austreten werden, wobei die Auflösung der Mutter-Tochter-Beziehung zentral ist. Der Weg führt von der geschlossenen, selbstgenügsamen Welt der Nenzen zum Kontakt mit der russischen Welt: einmal in Gestalt des russischen Pelzfellhändlers als Vertreter der auf wirtschaftliche Interessen bedachten Kolonialmacht und ein anderes Mal in Gestalt der sowjetischen Lehrerinnen bzw. Parteifunktionäre als Vertreter des sowjetischen bildungspolitischen Programms. Eine besondere autobiografische Nuance erhält die Geschichte von *Sjako* dadurch, dass dies auch der nenzische Name der Regisseurin Anastasija Lapsuj ist.

Der innere Rahmen wird von den Episoden *Der Unabhängige* und *Die Volksfeinde* gebildet, welche die Einmischung der sowjetischen Staatsmacht in das Leben der Einzelnen thematisieren. Während im dritten Lied Sowjets und Nenzen einander argwöhnisch gegenüberstehen, werden im fünften Lied die Nenzen zu Vorzeige-Sowjetbürgern, die ihr Plansoll erfüllen. Die ›Anderen‹ im Land der Nenzen sind nun die russischen Verbannten, welche in der längsten Episode des Films in ihrem Alltag beobachtet werden. Es sind daher auch russische Lieder, die in der fünften und sechsten Episode dominieren. In der fünften Episode singen die Russen ›ihre‹ Lieder, während in der sechsten eine entindividualisierte und entethnisierte sowjetische Folklore ertönt.

Als Mittelpunkt des Films fungiert das vierte Lied über Lenin als neuen Gott. Mit Lenin und dem Großen Vaterländischen Krieg schreibt der Film zwei zentrale Kristallisationsmomente der sowjetischen Erinnerungskultur in die kollektive Identität der Nenzen ein. Gleichzeitig wird ironisch auf Momente des Nichtverstehens in der interkulturellen Kommunikationssituation und auf die Hierarchie zwischen den ›gleichen‹ Sowjetbürgern hingewiesen.

Im Film *Sieben Lieder aus der Tundra* werden nicht so sehr Konflikte dominant gesetzt, sondern durchaus Grenzverschiebungen und (mit feinem Humor) auch Annäherungen zwischen Eigenem und Anderem aufgedeckt. Der Film zeigt das Erinnern der eigenen Geschichte als einen Prozess selektiver Akzentuierung und Rekonstruktion von Erinnerung, wobei die ›reale‹ Welt und die ›zeit-entrückte‹ Welt der Märchen und Mythen sich übereinander schieben. Das Resultat ist ein Plädoyer für die eigene ethnische Identität, welche die Erfahrungen während der siebzig Jahre Sowjetmacht als integralen Bestandteil begriff. So wird das Zusammenleben von Nenzen und Russen nicht als traumatische Geschichte inszeniert. Die Repräsentanten des sowjetischen Staates werden nicht als unheilvolle Figuren gezeichnet, die in die ›heile Welt‹ der indigenen Völker einbrechen. Betont wird vielmehr das Integrative, die Anpassungsfähigkeit der Nenzen bei gleichzeitigem Bewahren der Grundwerte ihrer ethnischen Identität. Am Ende des Films rückt die Kamera Mutter und Kind ins Bild, welche diese Kontinuität verkörpern.



SIEBEN LIEDER AUS DER TUNDRA von Sylvia Hölzl (Innsbruck)

Sylvia Hölzl ist als wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Slawistik der Universität Innsbruck tätig. Sie arbeitet an ihrer Dissertation *Fremd im eigenen Land. Zur Darstellung von Alterität im zeitgenössischen russischen Film* und ist Mitglied des interdisziplinären Promotionskollegs der Ruhr-Universität Bochum »Ost-West: Migrationen – Menschen und Ideen unterwegs im Europa der Moderne«. Kontakt: sylvia.hoelzl@uibk.ac.at.

