

**Natascha Drubek, *Russisches Licht. Von der Ikone zum frühen sowjetischen Kino*, Wien/Köln/Weimar: Böhlau Verlag (osteuropa medial, Band 4) 2012.**

„Die Frage nach der filmischen Spezifik“, schrieb Andrej Tarkovskij 1985, „ist bis auf den heutigen Tag noch nicht eindeutig, allgemeinverbindlich beantwortet. Es existieren hierzu eine Menge unterschiedlicher Ansichten, die einander widersprechen oder aber – was erheblich schlimmer ist – sich überschneiden und so ein eklektisches Chaos bilden.“<sup>1</sup> Genau diese Frage nach der Spezifik des Kinematografischen stellt Natascha Drubek in ihrer Studie *Russisches Licht. Von der Ikone zum frühen sowjetischen Kino*<sup>2</sup> noch einmal ganz grundsätzlich und versucht sie neu zu beantworten. Um freilich das von Tarkovskij beklagte „Chaos“ der Ansichten zu überwinden, ist die zentrale These von Drubeks Buch wohl zu provokant. Denn das Kino wird hier am Ende eines panoramischen, höchstinformativen und -aufschlussreichen film- und medientheoretischen Durchgangs als „elektrifizierte Ikone“ (463) bzw. der Siegeszug des Kinos in Russland vor und nach der Revolution als „Elektrifizierung der Ikonostase“ (468) bestimmt.

Drubeks Antwort ist sorgfältig entwickelt und bestens dokumentiert. Die Ikone, so der Ausgangspunkt der Argumentation, ist ein „Bild aus Licht“ (204, Fn. 1, K. Onasch), sie schafft sich nach der Grundidee der Ikonentheologie aus Licht selbst („Autophanie“), und der Ikonenmaler arbeitet, nach Pavel Florenskij, mit „lichtgetränkten Materialien“ (232). Nun konstituiere ein solches Gemachtsein aus Licht unter neuen, ganz anderen Vorzeichen auch im Innersten den Kinematografen, und dies in zwei Stufen: Die Wirklichkeit *belichtet* zunächst den Film und zeichnet sich auf dessen Zelluloid auf, danach wird das Filmnegativ von einem Projektor als Lichtbild auf die Leinwand geworfen (464). An mehreren Stellen betont Drubek, dass sich die Analogie zwischen Kino und Ikone nicht auf diese sie verbindende „Fotografizität“ (*fotografičnost*, 277, V. Byčkov) beschränke, sondern auch für das eigentlich kinetische Moment des Films gelte: So wie der Film Bewegung festhalte und im Kinosaal vor den Zuschauern reproduziere, so werde auch die Ikone durch die von den Gläubigen aufgestellten und entzündeten Kerzen zu einem „in der Zeit ausgedehnte[n] und bewegte[n] Bild des Heiligen“, zu dem sie beteten (261). Die Analogie

---

<sup>1</sup> Tarkovskij, Andrej, *Die versiegelte Zeit. Gedanken zur Kunst, zur Ästhetik und Poetik des Films*, aus dem Russischen und mit einem Nachwort von Hans-Joachim Schlegel, mit einem Vorwort von Dominik Graf, Berlin/Köln 2012, 91.

<sup>2</sup> 2007 an der Ludwig-Maximilians-Universität München als Habilitationsschrift in slavischer Philologie angenommen, unter dem Titel: *Mediale Licht-Ordnungen in der russischen Kultur. Am Beispiel des vorrevolutionären Kinos (Evgenij Bauër)*. – Die Ergebnisse zahlreicher filmwissenschaftlicher Aufsätze (1994–2012) der Verfasserin sind in die Buchversion der Arbeit eingeflossen. – Zitiert wird aus der Studie unter Angabe der Seitenzahlen in Klammern. Die Hervorhebungen in den Zitaten stammen sämtlich von der Verfasserin.

umfasst also im Grunde zwei Engführungen: einerseits zwischen den „Bildprogramme[n]“ von Ikone und Kino, andererseits zwischen ihrer „Pragmatik“ (d.h. der Vorführungspraxis und dem kirchlichen Leben, 51). Etwas stärker gewichtet ist dabei der erste, der zeichentheoretische Aspekt der „Bildprogramme“. Den mit Kameramedien arbeitenden Künstler verbinde ein ganz wesentliches Merkmal mit dem Ikonenmaler: So wie die Tradition diesen manchmal als „Isografen“, als „Gleichschreiber“ von Urbildern bezeichne, so *kopiere* der Cineast bzw. Fotograf die Wirklichkeit, statt sie in einem neuzeitlichen Sinne nachzuahmen oder ‚darzustellen‘ (207). Für beide gelte, dass sie nicht um die Ähnlichkeit ihrer Zeichen mit dem Bezeichneten ringen müssen, sondern dass ihnen die Fähigkeit ‚gleich zu schreiben‘ in die Hand gegeben sei – im Fall der Ikone von der göttlichen Sophia (203, V. Byčkov), im Fall des Kinos dank der Kamera und der quasi-sophianischen Filmemulsion (239/240). Die Parallele der ‚Isografie‘ ist in der Tat verblüffend, und sie sichtbar gemacht zu haben, ist eines der großen Verdienste der vorliegenden Untersuchung.<sup>3</sup>

Da „traditionell eine mögliche Verbindung zwischen dem christlichen Bild und der Massenkunst Kino aus beiden Richtungen abgelehnt“ (303) wurde, liegt es in der Natur der Sache, dass ein gewisses Pathos des Tabubruchs anklingt. Doch so gewagt die These vom Kino als „elektrifizierter Ikone“ klingt, so minutiös und formal plausibel wird sie von Drubek entfaltet. Die für die Diskussion interessanteste Frage lautet also nicht, ob die Analogie funktioniert – das tut sie in den meisten Punkten sehr wohl –, sondern vielmehr, in welchem Forschungszusammenhang, unter welchen Bedingungen und zu welchem Zweck sie gezogen wird.

Aus der Studie lassen sich drei eng miteinander verwobene Hauptanliegen herauslesen: 1) ein filmphilosophisch-semiotisches, 2) ein kulturologisches und 3) ein filmgeschichtliches. Bevor die einzelnen Kapitel ausführlicher dargestellt werden, im Folgenden einige Bemerkungen zu den genannten drei Hauptanliegen:

Zum ersten Punkt: Die Studie versteht sich als poststrukturalistische Stellungnahme gegen eine sprachorientierte Filmkonzeption, wie sie die Russischen Formalisten mit ihrer „Poetik des Films“ vorgelegt haben. Die Auffassung von der „Filmsprache“ lese in das Lichtbild eine Semiotik der „vor allem aus Symbolzeichen bestehenden Sprache“ hinein, die dieses in Wirklichkeit gerade nicht kenne, denn „[i]m Film dominieren ikonische Zeichen“ (62).<sup>4</sup> Im Sinne Jacques

<sup>3</sup> Der Umstand, dass in der Fotografie und im Film allein durch den Bildausschnitt (die Kadrierung) ein eminent *gestaltendes* Moment präsent ist, wird in der Untersuchung keineswegs vergessen, spielt aber eine untergeordnete Rolle.

<sup>4</sup> Auch hier kann an Tarkovskij erinnert werden, der in Drubeks Studie öfter an wichtigen Stellen erwähnt, jedoch nie wörtlich zitiert wird. Tarkovskij schreibt: „Man darf nur nicht vergessen, daß Literatur und Poesie im Unterschied zum Film ihre eigene Sprache besitzen.“ Tarkovskij, *Die versiegelte Zeit*, 99.

Derridas, aber auch ganz im Einklang mit großen Filmtheoretikern wie Alexandre Astruc zieht Drubek der Sprachlogik die Vorstellung des *Schreibens* vor (78-75). So bezieht sie sich unter anderem auf Astrucs schöne Metapher des „caméra-stylo“ (84) – die aus der Sicht des ‚Ikonenschreibens‘ eben gar keine Metapher ist! Das ist das zutiefst Faszinierende an Drubeks synthetischem Ansatz. Mit der Zurückweisung des ‚Logozentrismus‘ (180) ist nun das Insistieren auf einer grundlegenden Differenz verbunden: Während ein sprachlicher Text zu klar abgegrenzter, unmissverständlicher Kommunikation fähig sei, liege es im Wesen des Films, stets mehr zu kommunizieren, als er kontrollieren könne. Kameramedien „tragen eine mechanische Abbildungsfunktion in sich, die auch bei intendierten Aufnahmeakten vorhanden ist“ (62). Daher bezeichnet Drubek das Kino als „schwach strukturierten Ort [...] des Zulassens von Zufällen“ (100), der sich der „Durchorganisiertheit“ (64) und der „vollen Semantizität“ (71) des Sprachkunstwerks entziehe. Die theoretische Literarisierung des Mediums durch die Formalisten könne insofern nur als „disziplinierende [...] Forderung an das Kino“ (66) und als „Reglementierung des Sichtbaren“ (71) erscheinen. Im Lichte dieser polemischen, jedoch stets konstruktiv geäußerten Haltung wird der Sinn des Rekurses auf die Ikone erst richtig klar. Die Verfasserin behauptet an keiner Stelle, durch die Ikonentheologie das Wesen des Kinematografischen restlos erfassen zu können; ihre berechtigte Absicht ist es, für den Film schlicht ein *anderes* theoretisches Modell zu etablieren als das sprachliche – dies in der Annahme, dass eine absolute Eigenständigkeit des Filmbilds, wie sie Tarkovskij mit seinem Konzept der „versiegelten Zeit“ entwirft,<sup>5</sup> medien-theoretisch zu wenig ergiebig sei.

Zum zweiten Punkt: Aus der Frage nach der Spezifik des Filmischen wird bei Drubek das Umkreisen eines spezifisch „russischen Lichts“. Kino wäre demnach nicht lediglich eine „Lichtkunst“ (19), sondern auf Grund der „visuelle[n] Spezifik der russischen Kultur“ (51) letztlich eine genuin *russische* Kunst. Dass Russland in der – von großer Sympathie getragenen – Studie qua Engführung mit der Ikone in gewisser Weise zur Heimat des Kinos schlechthin erklärt wird, ist ein Eindruck, der beim Lesen der Studie hin und wieder entstehen kann. Explizit findet sich eine solche Argumentation natürlich nirgends. Was Drubeks Darstellung hingegen durchzieht, ist die Denkfigur einer spezifisch russischen Säkularisierung, die in der „Konkurrenz“ (141) zwischen Kirche und Kino in den ersten ca. dreieinhalb Jahrzehnten des zwanzigsten Jahrhunderts zum Ausdruck komme: „Die Säkularisierung Russlands vollzieht sich maßgeblich mit Hilfe des nun weltlich verstandenen Lichts.“ (309) *Wie* also hängen die beiden „Lichtordnungen“ (25) – so werden die Bereiche in Anlehnung an Michel Foucault bezeichnet (22) – zusammen? Das ‚alte‘, durch Ikonen in die Welt schei-

<sup>5</sup> „Die Grundidee von Film als Kunst ist die in ihren faktischen Formen und Phänomenen festgehaltene Zeit.“ Ebd., 93 (Hervorhebung im Orig.).

nende Licht werde in der ‚neuen‘ Ordnung des elektrisch erzeugten und chemisch aufgezeichneten Lichts verfügbar gemacht, umgeleitet, von der Vertikalen in die Horizontale verlegt (224/225); es komme dabei aber strukturell nichts zuvor Unbekanntes dazu. In diesem Punkt erinnert die Darstellung an die Prämisse einiger Religionsphilosophen, etwa Nikolaj Berdjaevs, der Kommunismus sei nichts anderes als eine *Usurpation* des Christentums.<sup>6</sup> In Wirklichkeit ist Natascha Drubek wesentlich vorsichtiger und verwendet für die Konzeption des Zusammenhangs in den meisten Fällen neutrale Formulierungen vom Kino als „Nachfolger religiöser Lichtordnungen“ (25); sie spricht von „Reflex“ (111), von „Anknüpfen“ (148), aber durchaus auch von „Ablösung“ (162), ja „Profanierung“ (310). Man kann sagen, dass ihre Arbeit hier oft tendenziell implizit verfährt und hinsichtlich einer Kulturologie des „russischen Lichts“ eher ein äußerst anregendes Reflexionsangebot macht, als eine abschließende Erklärung der Genese des ‚neuen‘ Lichts aus dem ‚alten‘ liefern zu wollen.

Zum dritten Punkt: Die Untersuchung behandelt die Frage nach einer Affinität zwischen Kino und Ikone und nach einer spezifisch russischen Säkularisierung keineswegs nur theoretisch-systematisch. Fest in die Arbeit integriert ist eine Reihe von Forschungsberichten; aufgearbeitet wird u.a. Fachliteratur zur Technikgeschichte der öffentlichen Beleuchtung in Russland, zur frühen Diskursivierung des Kinos in der Publizistik des Silbernen Zeitalters, zur Filmzensur im zaristischen Russland, zur Begriffsgeschichte der Betrachtung/Schau (*theoria*), zur Wiederentdeckung der Ikone im 19. und 20. Jahrhundert. Einen eigentlichen zweiten Schwerpunkt der Arbeit bildet ein über hundertseitiges Kapitel zu Evgenij Bauër (1867–1917), der in kürzester Zeit, zwischen 1913 und 1917, ein (nur teilweise erhaltenes) sehr umfangreiches Filmwerk erschuf. In Übernahme einer Begriffsschöpfung des Kritikers V. Turkin von 1916 bespricht Drubek Bauërs Kino sehr überzeugend als *svetotvorčestvo* („Lichtschaffen“, 19, 382).<sup>7</sup> Es gelingt ihr zu zeigen – in Rückgriff auf Arbeiten von N. Zorkaja, P. Cavendisch und V. Korotkij –, dass das international bekannt gewordene und von den Formalisten mit kanonisierte russische Montagekino der zwanziger Jahre nicht in einem voraussetzungslosen Raum entstanden ist, sondern von durchaus innovativer Vorarbeit profitieren konnte. Am Beispiel Lev Kulešovs, vor der Revolution Bauërs Ausstatter, nach der Revolution Pionier der Montage, wird dies augenfällig. Erst der Paradigmenwechsel von einem sprachlichen zu

<sup>6</sup> Vgl. dazu Uffelman, Dirk, *Der erniedrigte Christus. Metaphern und Metonymien in der russischen Kultur und Literatur*, Köln/Weimar/Wien 2010, 580. Der Begriff der Usurpation scheint übrigens gerade in Bezug auf Sergej Ėjzenštejns Film *Bežin lug* (Die Bežin-Wiese, 1935–1937) durchaus zutreffend. Auf dem Umschlag von Drubeks Buch findet sich ein Standbild daraus: Ein junger Mann blickt durch den leeren *oklad* einer Muttergottes-Ikone, ‚usurpiert‘ also die Position des Kultbildes, der alten Lichtquelle.

<sup>7</sup> Nach Ju. Civ’jan ist *svetotvorčestvo* eine Lehnübersetzung des deutschen ‚Lichtspiels‘ (384). Näher geht Drubek auf diese mögliche Herkunft nicht ein.

einem visuellen oder im Wortsinne „theoretischen“ Filmverständnis, wie ihn die Untersuchung nahe legt, macht nach Drubek unabdingbare Korrekturen in der Filmgeschichtsschreibung, namentlich die Aufwertung „innerbildliche[r] Wesensmerkmale“ (21) gegenüber der Montage-Dialektik möglich.<sup>8</sup> Das Kapitel zu Bauër, ein *close viewing* der Filme *Sumerki ženskoj duši* (Dämmerung der weiblichen Seele, 1913) und *Posle smerti* (Nach dem Tode, 1915), entfaltet dabei eine wohl unumgängliche Paradoxie: Einerseits dient Bauërs *svetotvorčestvo* dazu, die These vom Kino als elektrifizierter Ikone zu konkretisieren, andererseits wird es durchaus plausibel dem poetischen Symbolismus und dessen Lichtmotivik (nach A. Hansen-Löve, *Der Russische Symbolismus*, Bd. 1/2, 1989/1998) angenähert. Gleichsam durch die Hintertür kommt so der Logos – das Kernstück aller symbolistischen Ästhetik – in die visuelle Filmkonzeption zurück. Zwar geht es Drubek konsequenterweise darum zu zeigen, wie das Kino die symbolistische Dichtung erst *real* werden lasse (318/319); allerdings ändert diese Denkfigur nichts daran, dass eine solche „Ablösung“ des Literarischen zugleich eine fundamentale Abhängigkeit von demselben bedeutet. Damit stellt sich *mutatis mutandis* erneut das Problem der kinematografischen „Verweltlichung“ alter, vermeintlich überwundener Medien.

Allgemein verdankt sich die Originalität, Raffiniertheit und der so begrüßenswerte Mut der These vom Film als „einer Erbschaft der himmlischen Schau“ (50) einer bestechend einfachen Zusammenführung der (russisch-)orthodoxen Bildtradition mit einflussreichen Theoriebeiträgen aus Frankreich. Es sind dies insbesondere André Bazins realistische Ontologie des fotografischen Bildes (110, Fn. 224; 200) und Gilles Deleuzes mittlerweile klassische Filmphilosophie. Bazin schrieb 1945, das fotografische Bild gehe kraft seiner Herkunft aus der „Ontologie des Modells“ hervor, es *sei* das Modell.<sup>9</sup> Deleuze seinerseits

<sup>8</sup> In diesem Punkt wäre wiederum Tarkovskij ein hervorragender Gewährsmann. In seinem Essay schreibt er (freilich ohne an das Werk Bauërs zu denken): „Schon oft wurde darauf hingewiesen, daß jedwede Kunst notwendigerweise mit Montage operiert, das heißt mit einer Auswahl und neuen Zusammenstellung von Teilen und Teilstücken. Das Filmbild entsteht nun aber während der Dreharbeiten und existiert *innerhalb* einer Einstellung. Deshalb achte ich beim Drehprozeß auch auf den Zeitfluß innerhalb der Einstellung und bemühe mich, diesen präzise zu rekonstruieren und zu fixieren. Die Montage dagegen koordiniert bereits zeitlich besetzte Einstellungen, strukturiert aus ihnen den lebendigen Organismus des Filmes, in dessen Blutgefäßen die seine Lebensfähigkeit garantierende Zeit mit rhythmisch unterschiedlichem Druck pulsiert.“ Tarkovskij, *Die versiegelte Zeit*, 169 (Hervorhebung im Orig.).

<sup>9</sup> „L’image peut être floue, déformée, décolorée, sans valeur documentaire, elle procède par sa genèse de l’ontologie du modèle ; elle est le modèle. D’où le charme des photographies d’albums. Ces ombres grises ou sépia, fantomatiques, presque illisibles, ce ne sont plus les traditionnels portraits de famille, c’est la présence troublante de vies arrêtées dans leur durée, libérées de leur destin, non par les prestiges de l’art, mais par la vertu d’une mécanique impassible [...]“ Bazin, André, „Ontologie de l’image photographique“ [1945], in: ders., *qu’est-ce que le cinéma?*, Paris 1985, 9–17, hier 14.

etabliert in den Bänden *Cinéma 1* und 2 (*L'image-mouvement*, 1983, und *L'image-temps*, 1985) das Kino als eine Form des Denkens in „Perzepten“ statt „Konzepten“ (193/194). Nach Deleuze – der hier Henri Bergson aktualisiert und fortschreibt – bildet der Film nicht die Welt ab, sondern mit dem Film werde „die Welt ihr eigenes Bild“<sup>10</sup> (199) und damit zur Filmprojektion auf der „Leinwand“ des menschlichen Gehirns (196). Drubek verbindet nun das Bilderdenken der französischen Theoretiker mit der Theologie der Ikone: „Eine solche Ontologisierung der Bilder, die sie [die Bilder] in die Wirklichkeit drängt, ähnelt strukturell derjenigen, die die Ikonentheologie vom Kultbild fordert [...]“ (195) Dieser Parallelisierung zu gute kommt sicher der Umstand, dass Deleuze in seiner Auseinandersetzung mit dem Film von der Semiotik Charles S. Peirces Gebrauch macht, so auch vom Begriff des *Ikone*-Zeichens, über das er in *Cinéma 1* schreibt: „On appelle < icône > l'ensemble de l'exprimé et de son expression, de l'affect et du visage.“<sup>11</sup> Obwohl Deleuze das ‚Ikonische‘ also stärker mimisch auffasst (*visage*) und kaum an die Ikone und ihr Antlitz (*lik*) im kultischen Sinne denkt, ergibt sich daraus streng semiotisch betrachtet eine wunderbare Anschlussmöglichkeit für Drubeks These. Zu erwähnen ist des weitern, dass Bazin in einer Fußnote das Turiner Grabtuch als „synthèse de la relique et de la photographie“ anführt.<sup>12</sup> Gerade die objektive Evidenz und Glaubwürdigkeit des fotografischen Bildes verleihe diesem eine „irrationale Kraft“ („un pouvoir irrationnel“<sup>13</sup>). Eine gewisse, nicht bloß formale Nähe zur Transzendenz der Ikone ist bei Bazin in der Tat zu spüren; Drubeks Ansatz erweist sich diesbezüglich als überaus stimmig. Umso mehr erstaunt es, dass sie in ihren medientheoretischen Ausführungen zu den ‚nicht von Menschenhand gemachten‘ Ikonen (*acheiropoieta*, 266–268) den ansonsten mehrmals zitierten Bazin unerwähnt lässt. Festhalten kann man: Drubek macht auf überzeugende und inspirierende Weise das Moment der „intrinsische[n] Non-Arbitrarität“ (190) der Kameramedien, wie Bazin es vertrat, entlang der Ikonentheologie für das russische Kino geltend, und in gewisser Weise sogar Deleuzes „medialen Pantheismus“ (197), d.h. seine Vorstellung von den Dingen als Bewegungs-Bildern.<sup>14</sup>

<sup>10</sup> „Il [le cinéma] ne se confond pas avec les autres arts, qui visent plutôt un irréel à travers le monde, mais il fait du monde lui-même un irréel ou un récit : avec le cinéma, c'est le monde qui devient sa propre image, et non pas une image qui devient monde.“ Deleuze, Gilles, *Cinéma 1. L'image-mouvement*, Paris 1983, 84.

<sup>11</sup> Ebd., 138.

<sup>12</sup> „Signalons seulement que le Saint Suaire de Turin réalise la synthèse de la relique et de la photographie.“ Bazin, „Ontologie de l'image photographique“, 14, Fn. 1. Auf der nächsten Seite von Bazins Aufsatz ist das Turiner Grabtuch ganzseitig reproduziert.

<sup>13</sup> Ebd., 14.

<sup>14</sup> Hochinteressant sind auch die Parallelen, die Drubek zum Begriff der „Noosphäre“ des Jesuiten Teilhard de Chardin (unter dessen Einfluss Bazin stand!), zur „kosmischen Membran“ (Marshall McLuhan) oder zum „sophianischen Staub“ (Pavel Florenskij) zieht (200-203).

Die Arbeit ist in eine ausgewogene, plastisch zu allen Themen hinführende Einleitung, vier lektüre-orientierte Hauptkapitel und einen kurzen Epilog gegliedert. In der Einleitung (9-113) klärt sich zunächst der Titel. Auch wenn er sich dann an verschiedenen Stellen auf die Spezifik russischer „Lichtordnungen“ beziehen wird, tut er dies zu Beginn noch nicht. Angespielt wird mit feiner Ironie auf die Erfindung von Bogenlampen des Ingenieurs Pavel Jabločkov, die ab Ende der 1870er Jahre als „*lumière russe*“ in mehreren westeuropäischen Metropolen zur Straßenbeleuchtung eingesetzt wurden (9-11). Dieser Einstieg ist deshalb so elegant, weil sogleich zu allen wichtigen Themen der Studie Brücken geschlagen werden können: eben zur delikaten Frage nach der *Spezifik* „russischen Lichts“ in der orthodoxen Tradition, zur Elektrifizierung unter Lenin und zum sowjetischen Aufklärungsprojekt (14/15), zum Motiv des „*Ex oriente lux*“ (so der Titel des wohl bekanntesten Gedichts Vladimir Solov'evs, 20) und vor allem zur neuen Lichtkunst, dem Kino, die ohne die Erfindung solcher hochintensiver Glühlampen nicht denkbar gewesen wäre. Drubek entwirft die russische Filmkultur als „organisch aus der Kultur des Silbernen Zeitalters“ wachsenden Bereich (ebd.) und zugleich als „Massenmedium“ für das „spezifisch russische Milieu, in dem über Jahrhunderte hinweg volksnahe Bildmedien wie Ikone und *lubok* (Bilderbogen) dominierten.“ (25) Anders gesagt: Das Kino wird im Spannungsfeld zwischen der verfeinerten Elitekultur des Symbolismus und dem revolutionären Projekt der Volksaufklärung eingeführt. Aus der „verspäteten“ Ankunft des Mediums in Russland – eine inländische Filmproduktion setzte erst 1906 ein, mehr als zehn Jahre nach den ersten Lumière-Filmen – leitet Drubek übrigens eine Art Reflexionsvorsprung des russischen Kinos ab; das von ihr stark gemachte Moment der „Schau“, d.h. „nicht-sprachlicher *theoria*“ (53) habe sich dem Medium schon in dieser passiven Bedenkzeit eingepreßt. – Wie gesagt, ist eine möglichst vollständige Verabschiedung eines literaturzentrischen Filmverständnisses der zentrale Anspruch der Arbeit, und das Aufspüren visueller statt sprachlicher „Vorgängermedien“ (33) ist ganz in diesem Kontext zu sehen. Dass gerade die Ikone im Gegensatz zum schwarz-weißen Schattentheater des frühen Kinos ein oft farbenprächtiges, immer aber „schattenlose[s]“ (26) Bild ist, blendet Drubek dabei bewusst aus – zugunsten des allem vorgelagerten Kriteriums ‚reiner‘ Visualität.<sup>15</sup> Das ist berechtigt und durchaus nachvollziehbar. Problematischer ist wahrscheinlich die Prämisse, wonach die Ikone grundsätzlich „textlos“ sei (was für gewisse Marienikonen gilt, 23, Ch. Schmidt). Selbst wenn es Ikonen ohne Beschriftung gibt, handelt es sich nach orthodoxer Auffassung doch immer um Bilder, die aus dem Leuchten des göttlichen *Logos* kommen. Eine kritische Nachfrage könnte daher lauten, ob die Ikone wirklich

<sup>15</sup> „Die ‚solare‘ Ikone und das ‚lunare‘ Kinobild scheinen entgegengesetzt – und sind doch über das *zrenie* (das besondere Sehen, die Schau des Anderen) verbunden. Das *zrenie* durch die Ikone oder das Kino ist in beiden Fällen ein medial transformiertes Sehen.“ (229)

im gleichen Maße als „Ort der Sichtbarkeit“ bezeichnet werden kann, wie es nach Drubeks schlüssiger Darstellung der Film ist. Diesen definiert sie als „Medium der Reflexion, die nicht den Weg der abstrahierenden Begrifflichkeit und der automatisierten Konvention der Sprache, des ‚Sagbaren‘ wählt, sondern als ‚Ort der Sichtbarkeit‘ zu einer ‚anderen Ordnung des Lichts‘ gelangt.“ (50)<sup>16</sup> Da die Funktion der Ikone für die Studie aber nicht zuletzt eine *heuristische* ist, stört es auch nicht, wenn die Parallelisierung kaum in allen Punkten problemlos möglich ist. – Die in der Einleitung formulierten Einwände gegen die formalistische Filmtheorie, vor allem einiger Texte Boris Ėjchenbaums, zielen gegen die Verfremdungsästhetik: Das Prinzip der Verfremdung unterwerfe das Bild einer sprachlichen Matrix und damit einer Normierung, ohne die keine Deformation ins Werk gesetzt werden könnte. Dagegen sieht Drubek im Film „verdeckte Selbstreflexion statt offener Verfremdung“ (87). Das Argument der semiotischen Disziplinierung des Kinos qua Versprachlichung stammt von Félix Guattari (88, Fn. 177), scheint aber auch von Boris Groys zu profitieren, welcher der Verfremdungsästhetik Überschätzung der instrumentellen Rationalität und zugleich Unterschätzung des Unbewussten vorwarf.<sup>17</sup> Dazu passt übrigens Drubeks Hinweis auf den Begriff des „optisch Unbewussten“ der Fotografie, den Walter Benjamin 1931 einführte (75). Ėjchenbaum gesteht sie durchaus zu, treffende Ausdrücke für das filmische „Material“ gefunden zu haben. So spricht er von „organischen Fermenten“ (70/71) der Bilder oder vom „Photogene[n] als zaum’-hafte[r] Essenz des Kinos“ (66). Das Problem liegt nach Drubek vielmehr in der Tendenz der Formalisten, dieses unstrukturierte Material nach dem Modell der Sprache durchorganisieren zu wollen. Sie bezichtigt die Autoren der *Poëtika kino*, „die Spezifik der Filme im eigenen Land“ vernachlässigt zu haben und stattdessen einer Hollywood-Ästhetik der narrativen Reglementierung mit gewissen Überraschungseffekten gefolgt zu sein (71/72). Vollends als Fremdkörper für eine visuelle Ästhetik erscheint Ėjchenbaums rezeptionspsychologische Kategorie der „inneren Rede“ (*vnutrennjaja reč’*, 62/63). Nach Ėjchenbaum können Bilder nie gänzlich außersprachlich aufgenommen werden, wie er gegen den französischen Regisseur und Kritiker Louis Delluc und dessen Pathos der „Photogenie“ betont (61); der Zuschauer müsse sie in einer „inneren Rede“ fortlaufend für sich in Sprache „übersetzen“. Man hätte dieser interessanten und keineswegs so klaren Kategorie Ėjchenbaums vielleicht noch mehr Aufmerksamkeit widmen können. Doch das würde nichts ändern an Drubeks folgerichtiger Option für die „Photogenie“ statt die „innere Rede“, für das Sichtbare statt das Sagbare, für die Ikone statt den Text. „Russisches Licht“ versteht sich un-

<sup>16</sup> Dabei rückt Drubek tendenziell in den Hintergrund, dass auch im Stummfilm durch die Zwischentitel immer schon eine *sprachliche* Dimension wirksam ist.

<sup>17</sup> Groys, Boris, *Gesamtkunstwerk Stalin. Die gesplante Kultur in der Sowjetunion*, aus dem Russischen von Gabriele Leutpold, München 1988, 49–52.

missverständlich als Beitrag „[n]ach dem Abebben des *linguistic turn*“ (180), was auch heißt: in der Dynamik des *iconic turn* (174, Fn. 25).<sup>18</sup>

Im ersten Kapitel, „Präliminarien zur Mediengeschichte des russisch-sowjetischen Kinos“ (114-155), geht es um die Entwicklung der Institution Kino in Russland vom „medialen und kulturellen Niemandsland“ (bis Anfang der 1910er Jahre, 124) zu einem der Leitmedien nach der Revolution, zur „wichtigsten aller Künste“ (Lenin zu Lunačarskij, 145). Die Haltung der Kirche gegenüber dem Kino war von „Geringschätzung“ (131) geprägt. Doch das Bestreben des Heiligen Synods, „alle Beziehungen zwischen Religion und Kino im Keim zu ersticken“ (135, siehe die Liste von Darstellungsverböten, 138–140), zeugt nach Drubek auch von einem Bewusstsein der wachsenden „Konkurrenz“ (141). Dafür spreche die Tatsache, dass, wie Ju. Civ’jan gezeigt hat, nicht so sehr die transportierten Inhalte, als vielmehr das Medium selbst unter Blasphemieverdacht stand (133, 142). Andrej Belyjs Gedanke vom Kino als „künftige[r] Kirche“ (152) blieb so nicht lediglich eine symbolistische Vision, sondern sollte sich spätestens in den zwanziger Jahren bewahrheiten. „Die spezifische Potenz des sowjetischen Kinos“, so Drubek, „liegt in einem stillschweigenden Anknüpfen an den kulturell vorgeprägten Bereich der visuell argumentierenden Philosophie, wie er im Kultbild und Ritus des orthodoxen Kirche zu finden ist.“ (148) Zusammenfassend benennt sie die Funktionen, die dem Kino in den ersten vier Jahrzehnten seiner Präsenz in Russland infolge der geschichtlichen Ereignisse zukamen: Nach einer längeren Phase der „Fremdbestimmung durch Zensur“ folgte nach 1917 eine *belle époque* der „medial reflektierten Selbstbestimmung“, welche in den dreißiger Jahren einer neuerlichen Fremdbestimmung Platz machen musste: der nahezu kompletten Instrumentalisierung durch die Kommunistische Partei (155). Der Mechanismus der Aneignung des Mediums Film als Mittel der Legitimierung und Propaganda und die Ersetzung der alten Glaubenswelt durch eine „Pseudo-Sakralität“ im Kino (153) werden im ersten Kapitel anschaulich beschrieben.

Im zweiten Kapitel, „Nicht-sprachliche Medien der *theoria*: Vision, Bild, Apparat“ (156–203), wird die Idee einer nonverbalen Visualität aus dem philosophisch-mystischen Begriff der *theoria* entwickelt. Grundlage sind hier in erster Linie H. Rauschs Untersuchung *Theoria. Von der sakralen zur philosophischen Bedeutung* (1982) und der Essay *Pod pokrovom vzgljada. Oftal'mologičeskaja poetika kino i literatury* (Unter dem Schutzmantel des Blickes. Eine ophthalmologische Poetik des Kinos und der Literatur, 2003) V. Kolotaevs sowie die bereits erwähnten Beiträge von Deleuze und Bazin. Drubek geht davon

<sup>18</sup> Es sei hier ein weiteres Mal auf Tarkovskijs Ästhetik verwiesen. In seiner Polemik gegen die „Strukturalisten“ – er meint damit Filmsemiotiker – bezeichnet Tarkovskij die Filmeinstellung als „ideenfreie[n] Wirklichkeitsausschnitt“, wohingegen das „Wort“ immer schon eine „bestimmte Abstraktionsebene“ sei. Tarkovskij, *Die versiegelte Zeit*, 255.

aus, dass eine christlich (johanneisch) geprägte Kultur dem Sehen den Vorrang gibt vor dem Hören.<sup>19</sup> Allerdings verweist sie auch auf das „unsichtbare Sehen“ der griechischen Kirchenväter und der byzantinischen Theologie sowie darauf, dass die mystische Schau „bis zum Nicht-Sehen der Apophase reichen“ kann (162/163). Grundsätzlich unternimmt sie in diesem Kapitel eine erfreuliche Ehrenrettung des ‚Betrachtens‘ gegenüber dem ‚Machen‘, der *theoria* gegenüber der *poiesis*, und leitet daraus ein Paradigma des filmischen Sehens ab. Am Beispiel des plotinischen Geistes, der sich in der *epistrophè* zum Einen zurückwendet, rückt Drubek ein Schauen ins Zentrum, das in einem ausgezeichneten Sinne zugleich *Tätigkeit* ist (166–171, hier findet sich auch eine Lektüre von Solov’evs Enzyklopädie-Artikel zu Plotin). Jeder Film betreibe „unbewusste Theoriearbeit“, habe seine „*écriture automatique*“ (189) und sei gerade in dem Maße aktiv-schöpferisch, wie er passiv ‚nur‘ schaue bzw. zeige (183). Ob man die „*mécanique impassible*“ (Bazin) des Fotografischen wirklich so nah mit der platonisch-aristotelischen Geistphilosophie, deren letzter Grund noch immer der Logos ist, zusammenbringen kann, sei dahingestellt. Man könnte außerdem darüber diskutieren, ob die orthodoxe Ikonenfrömmigkeit in einer so klaren Kontinuität zur antiken *theoria*, zum „kontemplative[n] Wissensideal der Antike“ (175) steht, kurz: ob hier nicht der christliche Skandal schlechthin, die *Inkarnation* des Logos, eine unaufhebbare Trennlinie markiert. Johannes von Damaskus hatte ja mit der Inkarnation argumentiert, als er die Bilder gegen die Ikonoklasten verteidigte (worauf im dritten Kapitel auch hingewiesen wird, 205). Solcher möglicher Einwände ungeachtet, hat die Zurückführung des Kinos auf einen vornezeitlichen Begriff der ‚Schau‘, die noch nicht mit ihren (technischen) Medien in Konflikt geraten ist (177), etwas unmittelbar Einleuchtendes.

Die Ikone, rekapituliert Drubek am Anfang des dritten Kapitels, „Die Ikone als Medium des Sehens“ (204–306), beruhe auf einem „nicht-metaphorischen Gott-ist-Licht-Konzept“ (210). Mit V. Krieger nennt sie drei Grundmerkmale des orthodoxen Kultbilds: Erstens sei es streng genommen immer offenbart und ‚nicht von Hand gemacht‘, zweitens sei es keine (mimetische) Darstellung im neuzeitlichen Sinne und drittens komme ihm eine gewisse Personalität, Belebtheit, unter Umständen Wundertätigkeit zu (221). Die Rede von der „umgekehrten Perspektive“ (O. Wulff, P. Florenskij, L. Žegin) hebt diese Merkmale mehr oder weniger hervor; nach Žegin etwa ist damit zunächst nur gemeint, dass der Bildraum „dynamisch“ sei (im Gegensatz zur neuzeitlichen Zentralperspektivik, 218). Florenskij dagegen nimmt die Umkehrung wörtlich; nach seiner Auffassung ist der Heilige der Betrachter, der Betende wird zum Betrachteten (219).

<sup>19</sup> Vgl. dazu als Ergänzung Blumenberg, Hans, „Licht als Metapher der Wahrheit. Im Vorfeld der philosophischen Begriffsbildung“, in: ders., *Ästhetische und metaphorologische Schriften*, Auswahl und Nachwort von Anselm Haverkamp, Frankfurt a. M. 2001, 139–171, hier 159–164.

Inwiefern die „umgekehrte Perspektive“ auf das Filmbild angewendet werden kann, ist nach Drubek keineswegs so eindeutig. Im Epilog räumt sie ein, dass den Kameramedien „zwar eine Zentralperspektive eingeschrieben“ sei, betont aber, dass gerade dem vorrevolutionären Kino mit seiner aufwendigen *mise-en-scène* „Mehransichtigkeit“ im Sinne Žegins eigne (467). Vielleicht noch wichtiger als die Frage der Perspektive sind in diesem Kapitel die Überlegungen zu den Verbindungen zwischen Ikontheologie und Sophiologie (mit Florenskij, Byčkov, Kolotaev). Die göttliche Sophia befindet sich für die Religionsphilosophie an der Grenze zwischen göttlichlicher „Energie“ und geschöpflicher „Passivität“ (237) und hat bei Florenskij eine hochgradig ‚mediale‘ Funktion (238). Über Metaphern wie Spiegel, Schleier, Membran, Filter, Fenster kann Drubek Florenskijs kosmische Sophiologie sehr schön dem Medium Film annähern, wie es sich bei Evgenij Bauer zeigt – und selbst reflektiert. Nach ausführlichen Bemerkungen zur Arbeitsteiligkeit und Reproduzierbarkeit der Ikonenmalerei (279-282), zu den avantgardistischen Ikonen Natalia Gončarovas und zu Michail Larionovs *lučizm* bzw. Rayonismus (283-293) kommt die Verfasserin noch einmal auf die negierende „Übernahme“ des Religiösen durch die Revolution zu sprechen. So schreibt sie im Zusammenhang mit dem Gemälde „Vosstanie“ (Der Aufstand, 1924/25) von Kliment Red’ko: „Wenn man bedenkt, dass dieser Maler tatsächlich eine Ikonenmalerausbildung genossen hat, scheint der Schritt vom göttlichen Licht zum Licht der hellen Zukunft des Kommunismus ein rein ideologischer zu sein. Dies führt uns überdies zu der Vermutung, dass es gerade die Licht-Darstellung ist, in dem sich Mystisches, Religiöses und Materielles mühelos verbinden.“ (300) Die Denkfigur der Säkularisierung des Religiösen ist an dieser Stelle der Arbeit lange eingeführt und entfaltet. Gleichwohl ist die Formulierung, wonach der Wechsel von der (kirchlichen) Mystik zur Zukunftspolitik ein „rein ideologischer“ sei, diskussionswürdig. Man könnte einwenden, dass hier gerade die Durchsetzung einer neuen Ideologie im Zentrum steht und gewisse Übernahmen in der Ikonografie das *Neue* nicht vollständig zu erklären vermögen. Diese Skepsis ließe sich auch auf den Schluss des Kapitels beziehen. Es wird abgerundet von Überlegungen zu einem Filmfeuilleton des Kritikers Leo Mur, überschrieben „Verchom na luče“ (Rittlings auf dem Strahl, 1926). In satirischem Ton beschreibt Mur das Kino mit seinen ‚Stars‘ als die neue Verklärungssikone (305/306). Man kann sich schwerlich einen schlagenderen Beleg für die These von der „Nachfolge“ denken. Doch man darf dabei nicht vergessen, dass derartige, *ex negativo* sprechende Quellen in Drubeks Arbeit etwas anderes belegen als die vorrevolutionären Filme Evgenij Bauers: Die spöttisch-verweltlichende Sicht auf die (Verklärungs-)Ikone sagt über diese nicht zwingend Wahres aus, auch wenn sie, durchaus scharfsinnig, noch um deren ‚Ausstrahlung‘ weiß. Im Fall des vorrevolutionären Kinos ist hingegen eine *Wechselwirkung* mit der Ikone gemeint: Das *svetotvorčestvo* sei ebenso ‚ikonisch‘,

wie die Ikone ‚fotografisch‘ sei. Die Untersuchung enthält so im Grunde zwei Hauptthesen: eine von der sozialistischen *Profanierung* (nach 1917) und eine von der unbewussten *Parallelisierung* der Ikone (vor 1917).

Das vierte Kapitel, „Kulturen des *svetotvorčestvo* 1890–1930 in Russland“ (307–462), nimmt sich der letzteren Teilthese an. Dass nicht wenige Vertreter des Symbolismus in Russland vom Kinematografen geradezu begeistert waren, haben u.a. Forschungen von Ju. Civ’jan und R. Timenčik gezeigt.<sup>20</sup> Die Dichter sahen in ihm eine Lichtkunst oder eben ein *svetotvorčestvo*, das mit dem symbolistischen Weltmodell der Korrespondenzen vieles gemeinsam hatte. Bei Aleksandr Blok (314–316) und vor allem bei Andrej Belyj (337–365) weist das Kino sogar einen möglichen Ausweg aus der „Krise des Symbolismus“, indem es scheinbar „müheles an die *realiora* heranführt“ (346), die sich in der Poesie – nach Bloks und Belyjs Diagnosen – in Illusionen verwandelt hatten. Besonders interessant ist Civ’jans/Timenčiks Lektüre des Blokschen Gedichts „Iskusstvo – noša na plečach...“ („Die Kunst – den Schultern eine Last...“, 1909), in dem ein Kinobesuch in Italien zu einer Szene der *Anamnesis* führt: Im Dichter erwacht die Erinnerung an die „черты французенки прелестной“ (die Züge der reizvollen Französin, 314), die er in demselben Film ein Jahr zuvor in Sankt Petersburg gesehen hatte. So revidiert Blok sein negatives Urteil über das Kino, wonach Kino „Vergessen“ (*zabvenie*), Kunst aber „Erinnerung“ (*napominanie*) sei (315, Fn. 11). Das Kino, folgert daraus wiederum Drubek sehr aufschlussreich, verliere seine „Aura“ durch die technische Reproduzierbarkeit (Walter Benjamin) nur vordergründig; im „jeweils spezifischen (anamnetischen) Rezeptionsakt“ könne die Magie „restituiert“ werden (316).<sup>21</sup> Der Schwerpunkt des vierten Kapitels liegt indes nicht auf dem gut erforschten Gebiet der symbolistischen Rezeption des Kinos, sondern auf der bisher wenig beachteten Frage, inwiefern das Kino selbst symbolistisch, ein „Kind des Symbolismus“ (318) sei. Die These lautet hier: Der vorrevolutionäre Film sei der „medial ausgeführte [...] Abschluss des Symbolismus“ (335). Nachdem die Arbeit an so vielen Stellen die „Ikonizität“ bzw. „Fotografizität“ des Filmbilds unterstrichen und es so von der symbolisierenden Sprache abgegrenzt hat, ist diese Sicht keine Selbstverständlichkeit. Die Verfasserin ist sich dessen sehr wohl bewusst und schreibt, dass Licht und Dunkel in Bauers Werk „keineswegs eindeutige Symbolwerte“ (395) zukommen. Licht ‚stehe‘ also etwa in *Sumerki ženskoj duši* von 1913 nicht ‚für etwas‘, vielmehr *begleite* es die tragische Heldin Vera; sie habe, wie Drubek es schön formuliert, „immer das Licht auf ihrer Seite“ (398). Für diese „in Licht

<sup>20</sup> Drubek u.a. zitiert ausgiebig aus einer zum Zeitpunkt der Publikation unpublizierten Sammlung von Reaktionen auf das Kino, zusammengestellt und kommentiert von Civ’jan und Timenčik.

<sup>21</sup> Bezeichnenderweise hat Maksim Gor’kij sich über das Kino ähnlich abfällig geäußert wie über die (arbeitsteilige) Ikonenmalerei (323–332).

gekleidete“ und „gefallene“ Heldin wird eine „Sophiologie und Kosmologie im Kleinen“ (399) nachgezeichnet, die Schleier-Dekorationen der Ausstattung werden als „raffinierte Diaphanie“ (403) im Sinne der von Hansen-Löve untersuchten ‚Durchsichtigkeit‘ (*proзраčnost*) identifiziert. Dass die „sprechenden Dinge“ (Belá Balász, 313) eines melodramatischen Stummfilms mit dem quasi-sakramentalen Symbolen eines Andrej Belyj oder Vjašeslav Ivanov zusammengebracht werden könnten, ist eine bedenkenswerte These. Die Verfasserin schreibt in diesem Zusammenhang: „Die Filmrepräsentation drängt aus dem Bereich des dinghaft Phänomenalen und nähert sich der ‚Idee‘ an. Mir scheint, dass dies eine der Hauptbestrebungen des Bauërschen Kinos ist [...]“ (334) Während dies genetisch schwer zu belegen ist, da sich Bauër offenbar nicht zum poetischen Symbolismus geäußert hat, ist die sophiologische Sicht auf *Sumerki ženskoj duši* unmittelbar überzeugend. Hierzu schreibt Drubek: „Sophia und Film werden im Wort *plenka-pellicula* bzw. den filmischen Schleierträgerinnen eins.“ (358) In diesem Sinne lehnt die Verfasserin auch eine feministische Lesart des Films ab; es handle sich bei dem Kamera-Blick auf die Heldin nicht um ein misogyn-voyeuristisches *gazing*, sondern der Film selbst sei als fragiles „Häutchen“ – Vera wird Opfer einer Vergewaltigung – sophianisch-weiblich medialisiert (359, Fn. 89). Sehr passend gewählt ist auch der zweite Beispielfilm aus Bauërs Oeuvre, *Posle smerti*. Der Film zeigt, wie die Schauspielerin Zoja nach ihrem Selbstmord dem männlichen Helden Andrej, der sie verschmäht hat, wieder erscheint. In der literarischen Vorlage Ivan Turgenevs (*Klara Milič*, 1883) bleibt die Belebung einer Fotografie der Toten durch ein Stereoskop phantasmatisch, fetischistisch, eine „erotische Psychose“ (420, R. Lachmann). Im Bauërs Version dagegen sei Zojas Geist „sehr real“ (422) und sie befinde sich „wirklich im gleichen Raum wie Andrej“ (423). So gelinge Bauërs Film etwas ganz und gar Medienspezifisches: In einem symbolistischen „Gestus des Transzendierens“ (428) überwinde er die „tote [...] Unbeweglichkeit des Lichtbilds“ und zugleich die „Bildlosigkeit des literarischen Texts“ (430). Diese Fähigkeit des *mise-en-scène*-Kinos, verschiedene Welten in *ein* Bild zu setzen, habe die Filmkunst mit der Einführung des Montageprinzips nach 1917 verloren (453–456) – so das fast melancholische Schlussbild des Hauptteils der Arbeit.

„Das Göttliche“, heißt es dann auf den letzten Seiten („Epilog: Das Kino als elektrifizierte Ikone“, 463–469), „wird im Film durch die Wirklichkeit ersetzt“ (464). Das ist ganz im Sinne Gilles Deleuzes, der in *Cinéma 2* schrieb: „La croyance ne s’adresse plus à un monde autre [...]. Nous redonner croyance au monde, tel est le pouvoir du cinéma moderne [...]“.<sup>22</sup> Das Kino, mit anderen Worten, helfe den Menschen, überhaupt wieder (oder wenigstens noch) an die Wirklichkeit der Welt zu glauben. Man könnte sagen: In ihrer Untersuchung hat Natascha Drubek Deleuzes Diagnose an russischem Bildmaterial (im allerbreite-

<sup>22</sup> Deleuze, Gilles, *Cinéma 2. L’image-temps*, Paris 1985, 223.

sten Sinne) geprüft, und sie ist zum Ergebnis gekommen: Das konsequente Wirklich-Machen der Welt, wie es das Kino betreibt, ist einerseits tatsächlich eine „Ersetzung“ des Göttlichen, aus dem sich die Ikone herleitete. Doch durch die vom Film gefeierte Wirklichkeit scheint gleichwohl immer etwas ganz anderes hindurch, nämlich das Licht. Und wo dieses „Erbe“ ist, da ist auch durch so manche ‚Säkularisierungen‘ hindurch noch alles möglich. Natascha Drubeks Studie „Russisches Licht“ hat in ihrer Offenheit viele Verdienste und kann in einigen Punkten durchaus kontrovers diskutiert werden. Doch allein schon die eigentlich so einfache – hier erst richtiggehend *sichtbar* werdende – Einsicht in die ‚Lichtgemachtheit‘ des Kinos macht dieses Buch lesenswert.

Christian Zehnder