



MASTERARBEIT | MASTER'S THESIS

Titel | Title

Zensur und Einflussnahme im bulgarischen Kino während des
Sozialismus. Eine Szenenanalyse

verfasst von | submitted by

Roslana Yosifova Tsvetanova BA

angestrebter akademischer Grad | in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien | Vienna, 2026

Studienkennzahl lt. Studienblatt |
Degree programme code as it appears on
the student record sheet:

UA 066 583

Studienrichtung lt. Studienblatt | Degree
programme as it appears on the student
record sheet:

Masterstudium Theater-, Film- und
Medienwissenschaft

Betreut von | Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Christian Schulte

ABSTRACT

Das Ziel dieser Masterarbeit ist es, zu bestimmen, wie Zensur im bulgarischen Kino der späteren sozialistischen Periode wirkte und welche ästhetischen sowie narrativen Auswirkungen sie auf filmische Werke hatte. Dabei wird insbesondere untersucht, inwiefern politische Kontrolle nicht nur einschränkend, sondern auch produktiv auf die filmische Gestaltung einwirkte.

Ausgehend davon wird folgende Forschungsfrage formuliert: Wie manifestieren sich Zensurmechanismen in ausgewählten bulgarischen Filmen auf der Ebene konkreter Szenen, und welche Strategien entwickelten Filmschaffende, um mit diesen Einschränkungen umzugehen? Ergänzend wird die These verfolgt, dass Zensur nicht ausschließlich als repressiver Mechanismus, sondern zugleich als produktiver Faktor fungierte, der kreative Ausdrucksformen maßgeblich mitprägte.

Zur Beantwortung der Forschungsfrage wurde eine qualitative, interpretative Szenenanalyse ausgewählter Filmklassiker des bulgarischen Kinos durchgeführt, darunter "Montagmorgen" (1966/1988), "Alles ist Liebe" (1979), "Band ohne Namen" (1982) und "Die Echelons" (1986). Ergänzend wurden zeitgenössische Presseberichte und Filmkritiken herangezogen, um die historische Rezeption der Filme zu berücksichtigen.

Die Ergebnisse zeigen, dass sich Zensur nicht nur in direkten Eingriffen, sondern auch subtil in der Bildsprache, in Figurenkonstellationen sowie in narrativen Strukturen widerspiegelt. Filmschaffende nutzten Strategien wie Selbstzensur, symbolische Codierung und narrative Verschiebungen, um innerhalb der ideologischen Grenzen Handlungsspielräume zu schaffen. Damit wird deutlich, dass Zensur im bulgarischen Kino nicht ausschließlich als Einschränkung, sondern auch als prägender Faktor filmischer Kreativität verstanden werden kann.

ABSTRACT

This thesis examines how censorship operated in Bulgarian cinema during the later socialist period and what aesthetic and narrative effects it had on film. Central to the inquiry is whether political control functioned not only as a restrictive force, but also as a productive one that actively shaped cinematic expression.

The guiding research question asks: how do censorship mechanisms manifest at the level of specific scenes in selected Bulgarian films, and what strategies did filmmakers develop to navigate these constraints? Alongside this, the thesis pursues the argument that censorship was not purely repressive, but simultaneously generative - a force that left a lasting imprint on creative form.

To address this question, the study draws on qualitative, interpretive scene analysis of key works from the Bulgarian film canon, including "Monday Morning" (1966/1988), "Everything's Love" (1979), "A Nameless Band" (1982) and "The Transports of Death (The Echelons)" (1986). Contemporary press coverage and film criticism are also consulted to account for the historical reception of these films.

The findings reveal that censorship shaped films not only through direct intervention, but also more subtly through visual language, character constellations, and narrative structure. Filmmakers responded with strategies such as self-censorship, symbolic encoding, and narrative displacement, carving out creative room within ideological boundaries. The study ultimately shows that censorship in Bulgarian cinema is best understood not as limitation alone, but as one of the forces that defined its filmmaking.

DANKSAGUNG

Die vorliegende Arbeit wäre in dieser Form nicht entstanden ohne die Unterstützung zahlreicher Personen und Institutionen, denen ich an dieser Stelle meinen aufrichtigen Dank aussprechen möchte.

Mein besonderer Dank gilt der Bulgarischen Nationalen Filmothek, die mir nicht nur den Zugang zum Film "Die Echelons" ermöglicht hat, sondern auch zu archivierten Materialien, zeitgenössischen Rezensionen und Kritiken aus der Entstehungs- und Veröffentlichungszeit der untersuchten Filme. Diese Quellen haben die vorliegende Analyse in entscheidender Weise geprägt und vertieft.

Herzlich danken möchte ich meinem Betreuer, Herrn Univ.-Prof. Dr. Christian Schulte, für die Möglichkeit, diese Masterarbeit unter seiner Betreuung verfassen zu dürfen. Seine fachliche Unterstützung, seine konstruktiven Anregungen und seine Begleitung während des gesamten Entstehungsprozesses haben wesentlich zur Weiterentwicklung dieser Arbeit beigetragen. Es war mir eine Freude und eine Ehre, diese Masterarbeit unter seiner Betreuung verfassen zu dürfen.

Nicht zuletzt gilt mein tiefer Dank meiner Familie und meinen Freunden, die mich durch alle Phasen dieser Arbeit begleitet haben - mit Geduld, Zuspruch und einer Beständigkeit, die mir mehr bedeutet hat, als Worte es ausdrücken können.

INHALTSVERZEICHNIS

1. EINLEITUNG	7
1.1 Einführung in das Thema	7
1.2 Forschungsproblem	8
1.3 Forschungsfrage	9
1.4 Arbeitshypothese	10
1.5 Methodischer Zugang	11
1.6 Aufbau der Arbeit	11
2. THEORIETEIL	13
2.1 Konzeptueller Rahmen: Zensur als Machtmechanismus	13
2.1.1 Zensur: Definition und Typologie	13
2.1.2 Michel Foucault: Macht, Diskurs und produktive Zensur	14
2.1.3 Pierre Bourdieu: Symbolische Gewalt und das kulturelle Feld	16
Symbolische Gewalt	17
2.1.4 Antonio Gramsci: Kulturelle Hegemonie	18
2.1.5 Selbstzensur: Internalisierung der Kontrolle	19
2.1.6 Theoretische Spannungen und Synthesemöglichkeiten	22
2.2 Ideologischer Rahmen: die sozialistische Kulturpolitik	25
2.2.1 Marxistisch-leninistische Grundlagen	26
2.2.2 Georg Lukács und Sozialistischer Realismus	26
2.2.3 Die Zhdanov-Doktrin: Kampf gegen „Formalismus“ und „Dekadenz“	27
2.3 Filmtheorie: Kino als ideologischer Apparat	28
2.3.1 Das Kino als „wichtigste aller Künste“	28
2.3.2 Sergei Eisenstein: Montage als ideologisches Werkzeug	29
2.3.3 Evgeny Dobrenko: Politische Ökonomie des Sozialistischen Realismus	30
3. HISTORISCHER UND INSTITUTIONELLER KONTEXT: VOLKSREPUBLIK BULGARIEN (1944-1989)	31
3.1 Periodisierung der Zensurpraxis	32
3.2 Institutioneller Apparat der Filmkontrolle	35
3.3 Thematische Vorgaben	38
3.4 Moralische Zensur in der Spätphase (1970er-1980er Jahre)	39
4. METHODIK	39
4.1 Forschungsansatz	39
4.2 Auswahl des Untersuchungsmaterials	40
4.2.1 Filmauswahl	40
4.2.2 Zeitgenössische Zeitungsquellen	41
4.3 Methode der Filmanalyse	42
4.3.1 Kontextualisierung des Films	42
4.3.2 Theoretischer Analyserahmen	43
4.3.3 Zentrale Szenenanalyse	43
4.3.4 Zensurmechanismen im Gesamtfilm	43
4.3.5 Rezeptions- und Nachgeschichte	44
	5

4.3.6 Zwischenfazit pro Film	44
4.4 Analyse der Zeitungsartikel	44
4.5 Grenzen der Methode	45
5. FILMANALYSE	46
5.1 Einleitung und Filmauswahl	46
5.2 Analyse von "Montagmorgen"	47
5.3 Analyse von "Alles ist Liebe"	61
5.4 Analyse von "Band ohne Name"	78
5.5 Analyse von "Die Echelons des Todes"	94
5.6 Synthese der Fallanalysen	106
6. DISKUSSION	107
6.1 Ziel der Diskussion	107
6.2 Vergleich der analysierten Filme	108
6.3 Entwicklung im zeitlichen Verlauf	109
6.4 Bezug zu Theorie und Forschungsstand	110
6.5 Ergebnisse im Hinblick auf die Forschungsfragen	112
7. FAZIT UND AUSBLICK	112
Literaturverzeichnis	115

1. EINLEITUNG

1.1 Einführung in das Thema

Zensur gehört seit jeher zu den zentralen Mechanismen politischer und gesellschaftlicher Kontrolle über Kunst und Medien (Arning, 2009). Besonders in autoritären und ideologisch geprägten Systemen dient sie dazu, öffentliche Diskurse zu regulieren, abweichende Positionen zu unterdrücken und kulturelle Produktion im Sinne staatlicher Zielsetzungen zu steuern (Jansen, 1991). Film nimmt in diesem Zusammenhang eine besondere Stellung ein, da er als massenwirksames Medium nicht nur Unterhaltung bietet, sondern auch Wahrnehmungen formt, Werte vermittelt und kollektive Identitäten prägt (Statulov, 2022).

Während der sozialistischen Periode in Bulgarien (1944-1989) spielte das Kino eine zentrale Rolle bei der ideologischen Formung der Gesellschaft (Buchmaier, 2019). Als wichtiges Propagandainstrument wurde die bulgarische Filmproduktion von staatlichen Behörden streng kontrolliert, um sozialistische Werte zu verbreiten und regimekritische Inhalte zu verhindern (Statulov, 2015). Die damit verbundenen Zensurmechanismen spiegelten die politischen und ideologischen Strömungen der Zeit wider und beeinflussten maßgeblich die ästhetische und inhaltliche Gestaltung des bulgarischen Kinos (Grozev, 2016).

Zensur wirkte dabei nicht ausschließlich als repressives Instrument, das bestimmte Inhalte verbot oder entfernte, sondern auch als strukturierender Faktor, der Themenwahl, Figurenzeichnung und narrative Strategien nachhaltig prägte (Grozev, 2016). Filmemacher:innen und Filmemacher entwickelten im Umgang mit diesen Einschränkungen vielfältige kreative Strategien, die von Anpassung und Selbstzensur bis hin zu indirekten oder metaphorischen Ausdrucksformen reichten (Grozev, 2021). Dadurch entstand ein Spannungsfeld zwischen staatlicher Kontrolle und künstlerischer Eigenständigkeit, das die filmische Produktion dieser Zeit entscheidend bestimmte.

Die Kulturpolitik des sozialistischen Bulgariens war eng an die ideologischen Leitlinien der kommunistischen Partei gebunden und orientierte sich an sowjetischen Vorbildern (Statulov, 2022). Film wurde von der Kulturpolitik als Instrument politischer Erziehung und zur Vermittlung eines sozialistischen Weltbildes funktionalisiert (ebd.). Entsprechend wurden Produktionsprozesse, Drehbücher und fertige Filme durch verschiedene institutionelle Instanzen überprüft und reguliert (Genov, 2015). Diese strukturelle Einbindung des Films in staatliche Kontrollmechanismen macht das bulgarische Kino der sozialistischen Ära zu

einem besonders aufschlussreichen Untersuchungsfeld für die Analyse von Zensur und kultureller Steuerung.

Die Relevanz des Themas ergibt sich sowohl aus der historischen Bedeutung der sozialistischen Kulturpolitik als auch aus seiner fortbestehenden Aktualität für gegenwärtige Diskussionen über Medienkontrolle und künstlerische Freiheit. Die Untersuchung von Zensurpraktiken ermöglicht nicht nur ein tieferes Verständnis der kulturellen Produktion unter sozialistischen Bedingungen, sondern liefert auch Erkenntnisse darüber, wie Machtstrukturen ästhetische Ausdrucksformen beeinflussen und wie Künstlerinnen und Künstler auf restriktive Rahmenbedingungen reagieren. Damit eröffnet die Auseinandersetzung mit dem bulgarischen Kino dieser Periode zugleich weiterführende Perspektiven auf das Verhältnis von Politik, Medien und künstlerische Autonomie.

Diese Arbeit untersucht die Rolle der Zensur in der bulgarischen Filmindustrie während der sozialistischen Ära auf der Grundlage einer literaturgestützten Analyse, die durch die Auswertung zeitgenössischer Artikel sowie durch szenische Fallstudien ausgewählter Filmklassiker ergänzt wird. Zensur wird dabei nicht nur als Instrument politischer Kontrolle verstanden, sondern auch als prägender Faktor für kreative Prozesse und ästhetische Gestaltung.

1.2 Forschungsproblem

Obwohl die Rolle der Zensur in den sozialistischen Staaten Osteuropas wiederholt Gegenstand filmhistorischer und kulturwissenschaftlicher Untersuchungen war, konzentriert sich ein Großteil der Forschung auf institutionelle Strukturen, gesetzliche Rahmenbedingungen und kulturpolitische Strategien (z.B. Statulov, 2012, 2015, 2022; Grozev, 2016, 2021, 2023). Im Fall des bulgarischen Kinos wurden insbesondere staatliche Kontrollmechanismen, Produktionsbedingungen und ideologische Vorgaben analysiert, während die konkreten ästhetischen und narrativen Auswirkungen dieser Zensur auf der Ebene einzelner Filme und Szenen vergleichsweise weniger Beachtung fanden.

Damit bleibt eine zentrale Frage teilweise unbeantwortet: Auf welche Weise manifestiert sich Zensur nicht nur in Verboten, Eingriffen oder Produktionsentscheidungen, sondern auch innerhalb der filmischen Texte selbst? Gerade in restriktiven Systemen beschränkt sich Zensur nicht auf äußere Kontrolle, sondern wirkt in Form von Selbstzensur, symbolischen Anpassungsstrategien und indirekten Ausdrucksformen bis in die ästhetische Gestaltung hinein. Diese Prozesse sind häufig subtil und lassen sich weniger durch institutionelle

Dokumente als durch eine detaillierte Analyse von Bildsprache, Figurenkonstellationen und narrativen Strukturen nachvollziehen.

Das Forschungsproblem dieser Arbeit liegt daher in der unzureichenden Verknüpfung zwischen struktureller Zensurforschung und konkreter Filmanalyse. Während bekannt ist, dass das bulgarische Kino der sozialistischen Ära unter ideologischer Kontrolle stand, ist weniger systematisch untersucht worden, wie sich diese Kontrolle in einzelnen Szenen, Dialogen und erzählerischen Entscheidungen materialisiert. Gerade diese Mikroebene der filmischen Gestaltung ist jedoch entscheidend, um die tatsächlichen Wirkungsweisen von Zensur zu verstehen.

Ziel dieser Arbeit ist es deshalb, die bestehende Forschung um eine szenenanalytische Perspektive zu ergänzen und zu zeigen, dass Zensur nicht nur als institutioneller Prozess, sondern auch als ästhetisches und narratives Phänomen begriffen werden muss. Durch die Untersuchung ausgewählter Filmklassiker wird analysiert, wie politische Restriktionen in filmische Formen übersetzt wurden und welche Strategien Filmschaffende entwickelten, um innerhalb der vorgegebenen Grenzen Handlungsspielräume zu nutzen oder Kritik indirekt zu artikulieren.

1.3 Forschungsfrage

Ausgehend von der zentralen Rolle staatlicher Kontrolle im kulturellen Leben des sozialistischen Bulgariens stellt sich die Frage, in welcher Weise Zensur die filmische Darstellung von Wirklichkeit beeinflusste. Während politische Eingriffe in Produktionsprozesse und Themenwahl gut dokumentiert sind, bleibt zu klären, wie sich diese Eingriffe konkret in der filmischen Form niederschlagen und welche Spuren sie in der Darstellung von Figuren, Konflikten und gesellschaftlichen Themen hinterlassen.

Die vorliegende Arbeit geht daher der übergeordneten Forschungsfrage nach, **wie die Zensur im sozialistischen Bulgarien die inhaltliche und ästhetische Gestaltung von Filmen beeinflusste**. Besonderes Augenmerk liegt dabei auf der Frage, ob und in welcher Form sich ideologische Vorgaben und Kontrollmechanismen in der Darstellung von sozialen Realitäten, individuellen Lebensentwürfen und zwischenmenschlichen Beziehungen widerspiegeln.

Darüber hinaus wird untersucht, **wie sich Zensurmechanismen auf der Ebene einzelner Filmszenen und narrativer Strategien erkennen lassen**. Im Mittelpunkt steht die Annahme, dass Zensur nicht ausschließlich durch offensichtliche Eingriffe oder Verbote

wirkte, sondern auch indirekt über Selbstzensur, symbolische Codierungen und narrative Umwege in den filmischen Text eingeschrieben wurde. Die Analyse ausgewählter Szenen aus kanonischen bulgarischen Filmen soll aufzeigen, welche ästhetischen Mittel eingesetzt wurden, um politische Einschränkungen zu umgehen, zu verschleiern oder subtil zu kommentieren.

Die Forschungsfragen lassen sich somit in zwei miteinander verbundene Teilfragen gliedern:

- **Wie beeinflusste Zensur die Themenwahl, Figurenkonzeption und narrative Gestaltung im sozialistischen bulgarischen Kino?**
- **Welche filmischen Strategien und Formen der Szenengestaltung lassen sich als Reaktionen auf Zensurmechanismen identifizieren und interpretieren?**

Durch die Beantwortung dieser Fragen soll ein differenzierteres Verständnis dafür gewonnen werden, wie politische Machtverhältnisse in filmische Ausdrucksformen übersetzt wurden und welche Handlungsspielräume Filmschaffende innerhalb eines restriktiven Systems besaßen.

1.4 Arbeitshypothese

Die vorliegende Arbeit geht von der Annahme aus, dass Zensur im sozialistischen Bulgarien nicht ausschließlich als restriktiver Mechanismus wirkte, der filmische Inhalte begrenzte oder unterdrückte, sondern zugleich als produktiver Faktor die ästhetischen und narrativen Ausdrucksformen des bulgarischen Kinos mitprägte. Politische Kontrolle führte demnach nicht nur zu inhaltlichen Anpassungen, sondern beeinflusste auch die Entwicklung indirekter Darstellungsstrategien, symbolischer Bildsprachen und vielschichtiger narrativer Strukturen.

Es wird die These vertreten, dass Filmschaffende innerhalb des sozialistischen Systems zwischen künstlerischem Ausdruck und ideologischer Kontrolle navigieren mussten und dabei kreative Wege entwickelten, um gesellschaftliche Spannungen, individuelle Konflikte und kritische Perspektiven dennoch darzustellen. Diese Strategien äußerten sich unter anderem in metaphorischen Bildern, ambivalenten Figurenzeichnungen, offenen oder fragmentarischen Erzählweisen sowie in der bewussten Verschiebung von Kritik in scheinbar unpolitische Alltagskontexte.

Darüber hinaus wird angenommen, dass sich Zensur nicht nur in offensichtlichen Eingriffen oder Produktionsverboten manifestierte, sondern in den filmischen Text selbst eingeschrieben wurde und dort in Form von Auslassungen, Andeutungen und symbolischen Codierungen nachvollziehbar ist. Einzelne Szenen können daher als verdichtete

Ausdrucksorte betrachtet werden, in denen sich das Spannungsverhältnis zwischen staatlicher Kontrolle und künstlerischer Autonomie besonders deutlich zeigt.

Die Analyse ausgewählter Filme soll diese These überprüfen, indem sie aufzeigt, wie politische Restriktionen konkrete filmische Gestaltungsentscheidungen beeinflussten und in welchem Maß Regisseurinnen und Regisseure Handlungsspielräume nutzten, um innerhalb eines kontrollierten Systems eigenständige ästhetische Positionen zu entwickeln.

1.5 Methodischer Zugang

Zur Beantwortung der Forschungsfragen verfolgt diese Arbeit einen qualitativen, filmwissenschaftlichen Ansatz der interpretativen Szenenanalyse, der auf der detaillierten Analyse ausgewählter Filmszenen basiert. Im Mittelpunkt steht die Untersuchung der ästhetischen und narrativen Gestaltung, um sichtbar zu machen, wie sich politische und ideologische Einflussnahme innerhalb der filmischen Texte selbst manifestiert.

Als Fallbeispiele dienen zentrale Werke des bulgarischen Kinos der sozialistischen Periode, darunter „Montagmorgen“, „Alles ist Liebe“, „Band ohne Name“ und „Die Echelons“. Diese Filme wurden bewusst ausgewählt, da sie unterschiedlichen Genres - darunter Drama, Kriegsdrama und Komödie - angehören und von verschiedenen Regisseur:innen stammen. Sie veranschaulichen exemplarisch, wie das bulgarische Kino im ideologischen Rahmen des Sozialismus entstand und auf gesellschaftliche Spannungen reagierte.

Ergänzend zur Filmanalyse werden zeitgenössische Presseberichte und Filmkritiken herangezogen, um die öffentliche Rezeption der Werke im historischen Kontext zu berücksichtigen.

Die Analyse konzentriert sich auf ausgewählte Schlüsselszenen, in denen sich Konflikte, Figurenkonstellationen und visuelle Strategien verdichten. Durch diese szenenanalytische Perspektive soll nachvollziehbar werden, auf welche Weise Zensur nicht nur auf institutioneller Ebene wirkte, sondern auch die konkrete filmische Gestaltung beeinflusste und zu spezifischen Ausdrucksformen führte.

1.6 Aufbau der Arbeit

Die vorliegende Arbeit gliedert sich in mehrere aufeinander aufbauende Kapitel, die schrittweise von den theoretischen Grundlagen über den historischen Kontext und die methodische Vorgehensweise zur Filmanalyse und deren Einordnung führen.

Nach der Einleitung werden zunächst im zweiten Kapitel die theoretischen Grundlagen und der Forschungsstand dargestellt. Dabei werden zentrale Ansätze zur Analyse von Macht, Ideologie und kultureller Produktion, insbesondere die Konzepte von Michel Foucault, Pierre Bourdieu und Antonio Gramsci, vorgestellt und in Bezug auf die Untersuchung von Zensur im Film kontextualisiert. Zugleich wird die bestehende Forschung zum bulgarischen Kino der sozialistischen Ära diskutiert und die bestehende Forschungslücke herausgearbeitet.

Das dritte Kapitel widmet sich dem historischen und institutionellen Kontext des bulgarischen Kinos zwischen 1944 und 1989. Es beleuchtet die kulturpolitischen Strukturen, die Organisation der Filmproduktion sowie die konkreten Mechanismen staatlicher Kontrolle, die die Entstehungsbedingungen der untersuchten Filme prägten.

Im vierten Kapitel wird der methodische Zugang der Arbeit erläutert. Hier werden die Prinzipien der qualitativen Filmanalyse sowie die Kriterien für die Auswahl der untersuchten Filme und Szenen dargelegt.

Den Kern der Arbeit bilden die Filmanalysen im fünften Kapitel. Anhand ausgewählter Szenen aus vier kanonischen bulgarischen Filmen werden unterschiedliche Erscheinungsformen von Zensur untersucht:

- „Montagsmorgen“ (1966, erst 1988 freigegeben) als Beispiel für Zensur in Form direkter Verbote,
- „Alles ist Liebe“ (1979) als Ausdruck moralischer und ideologischer Grenzziehungen in der Spätphase des Sozialismus,
- „Band ohne Name“ (1982) als Fall von Selbstzensur und Anpassungsstrategien im kulturellen Feld,
- „Die Echelons“ (1986) als Beispiel für die propagandistische Funktion des Films im Kontext hegemonialer Ideologie.

Im anschließenden Diskussionskapitel werden die Ergebnisse der Einzelanalysen vergleichend zusammengeführt, in ihren historischen Kontext eingeordnet und in Bezug auf die Forschungsfragen interpretiert. Dabei wird insbesondere untersucht, wie sich Formen und Intensität von Zensur im Verlauf der sozialistischen Periode verändert haben und welche ästhetischen Strategien Filmschaffende im Umgang mit politischer Kontrolle entwickelten.

Den Abschluss der Arbeit bilden Fazit und Ausblick, in denen die zentralen Ergebnisse zusammengefasst, die Forschungsfragen abschließend beantwortet und mögliche Perspektiven für weiterführende Untersuchungen aufgezeigt werden.

2. THEORIETEIL

2.1 Konzeptueller Rahmen: Zensur als Machtmechanismus

Die Analyse von Zensur im bulgarischen sozialistischen Kino erfordert ein mehrdimensionales theoretisches Fundament. Zensur war nicht nur eine administrative Praxis der Verbote und Genehmigungen, sie war ein komplexer Machtmechanismus, der diskursive Grenzen definierte, soziale Praktiken strukturierte und filmische Ästhetiken hervorbrachte. Um diese Komplexität zu erfassen, verbindet dieses Kapitel **machttheoretische Analysen** (Foucault, Bourdieu, Gramsci), **ideologische Rahmungen** (Marx, Lenin, Lukács, Gramsci), **filmtheoretische Perspektiven** (Eisenstein, Dobrenko) und **historische Kontextualisierung** (Bulgarien 1944-1989).

Mit Michel Foucaults Diskurstheorie lässt sich Zensur als produktiver Mechanismus verstehen, der nicht nur verbietet, sondern Wissen produziert und Subjekte formt. Pierre Bourdieus Feldtheorie zeigt, wie Filmschaffende innerhalb strukturierter Machtverhältnisse agieren und einen professionellen Habitus entwickeln, der Selbstzensur begünstigt. Antonio Gramscis Hegemoniekonzept erklärt, warum ideologische Herrschaft nicht nur durch Zwang, sondern durch freiwillige Zustimmung funktioniert – wenn sozialistische Werte als legitim anerkannt werden. Die Synthese dieser drei Ansätze erklärt, warum Selbstzensur die effektivste Form der Kontrolle ist: jener Moment, in dem externe Macht in interne Disziplin übergeht, hegemoniale Normen verinnerlicht werden und Filmschaffende ihre Werke präventiv an erwartete Normen anpassen.

2.1.1 Zensur: Definition und Typologie

Zensur bezeichnet ein systematisches Kontrollregime über Produktion, Zirkulation und Rezeption kultureller Güter, das Inhalte reguliert, die als Bedrohung für die bestehende gesellschaftliche, moralische oder politische Ordnung gelten (Arning, 2009; Statulov, 2022). Sie wirkt nicht nur repressiv-nachträglich, sondern präventiv und strukturbildend: Sie schafft Rahmenbedingungen, die bereits die Konzeption kultureller Produkte steuern und bestimmen, welche Themen, Formen und Perspektiven überhaupt denkbar sind (Foucault, 2015).

Im Kontext der Volksrepublik Bulgarien entfaltete Zensur ihre Wirkung auf mehreren Ebenen. Analytisch lassen sich drei Hauptformen unterscheiden:

1. Rechtlich-administrative Zensur manifestierte sich durch formale Gesetze und spezialisierte Zensurkommissionen beim Komitee für Kultur, die über einen mehrstufigen Genehmigungsprozess alle Phasen der Filmproduktion überwachten (Genov, 2015; Statulov, 2022). Diese Form hinterließ sichtbare Spuren in Archiven.

2. Politisch-ideologische Zensur zielte darauf ab, die Macht der Bulgarischen Kommunistische Partei (BKP) zu sichern, indem sie systematisch alle Inhalte unterdrückte, die eine alternative Interpretation der Geschichte oder Parteilinie darstellten (Crampton, 2005). Sie kontrollierte nicht nur was, sondern auch wie etwas gesagt wurde (Taylor, 1979).

3. Moralisch-kulturelle Zensur war die subtilste Form. Sie basierte auf normativen Vorstellungen über „richtige“ Werte und regulierte Darstellungen des Alltags, der Intimität und des Privatlebens gemäß den Maßstäben der „sozialistischen Moral“ (Statulov, 2022). Sensible Bereiche umfassten: Sexualität, Alkoholismus, Jugendkriminalität, familiären Zerfall sowie jeglichen „Pessimismus“. Diese Form war besonders wirksam, weil ihre Grenzen diffus waren, was permanente Unsicherheit erzeugte und die Internalisierung von Normen beförderte (Arning, 2009).

Präzensur versus Postzensur: Zentral ist die Unterscheidung zwischen Präzensur (Kontrolle vor/während der Produktion) und Postzensur (Verbot fertiger Werke). In Bulgarien dominierte ab den späten 1950er Jahren die Präzensur durch Redaktionsräte der Boyana-Studios, die Drehbücher bereits vor Produktionsbeginn prüften (Genov, 2015). Diese Form war effizienter, weil sie verhinderte, dass unerwünschte Inhalte überhaupt entstanden, und sie förderte Selbstzensur, da Filmschaffende ihre Ideen bereits im Vorfeld an erwartete Normen anpassten (Statulov, 2015).

2.1.2 Michel Foucault: Macht, Diskurs und produktive Zensur

Michel Foucaults Machtanalyse durchbricht die vereinfachende Vorstellung von Zensur als bloßer Repression. Für Foucault ist Macht (und damit auch Zensur) nicht primär repressiv, sondern produktiv. Sie unterdrückt nicht nur, sondern erschafft: Sie produziert Wissen, formt Subjekte, strukturiert Diskurse und definiert, was als wahr und sagbar gilt (Foucault, 1978).

Diese Perspektive erlaubt es, Zensur nicht nur als das zu verstehen, was verhindert wurde, sondern auch als das, was hervorgebracht wurde: bestimmte Narrative, ästhetische Formen und Wahrheitsregime, die das sozialistische Kino prägten.

Macht als produktives Prinzip

Foucault entwickelt eine Machtkonzeption, die sich von traditionellen, juridisch-repressiven Modellen absetzt. Macht ist kein Besitz, sondern ein Kräfteverhältnis. Sie wirkt nicht nur von oben nach unten, sondern durchzieht das gesamte gesellschaftliche Gefüge (Foucault, 1977). Moderne Macht funktioniert weniger durch Verbot als durch Normalisierung: Sie definiert Standards des „Normalen“ und bringt Subjekte hervor, die sich diesen Normen freiwillig anpassen (Foucault, 1977).

Kritische Anmerkung zur Begriffsadaptation: Foucault selbst verwendete den Begriff „produktive Zensur“ nicht. In „Die Ordnung des Diskurses“ (2015) beschreibt er Zensur als Ausschlussmechanismus. Die vorliegende Arbeit adaptiert sein Konzept der produktiven Macht und wendet es auf Zensur an, um zu zeigen, dass Zensur nicht nur Schweigen produziert, sondern auch **spezifische Ästhetiken, Narrative und Subjektivitäten**. Sie ist produktiv, indem sie den Sozialistischen Realismus hervorbringt, und gleichzeitig repressiv, indem sie Alternativen verhindert. Diese Doppelfunktion unterscheidet sie von rein prohibitiven Verboten.

Im bulgarischen Kino bedeutete das konkret: Zensur brachte den Sozialistischen Realismus als dominante ästhetische Norm hervor - eine Norm, die durch institutionelle Mechanismen (Redaktionsräte, Präzensur) durchgesetzt und von Filmschaffenden zunehmend internalisiert wurde (Kassabova, 2009).

Diskurstheorie: Die Ordnung des Sagbaren

In „Die Ordnung des Diskurses“ (2015) analysiert Foucault Mechanismen, die regeln, was in einer Gesellschaft gesagt werden kann. Ein Diskurs ist ein System von Aussagen, das Wissen produziert, Wahrheiten etabliert und soziale Realität konstituiert. Foucault identifiziert verschiedene Ausschlussmechanismen: das Verbot, die Grenzziehung zwischen Vernunft und Wahnsinn und den „Willen zur Wahrheit“ (Foucault, 2015).

Im sozialistischen Kino definierte Zensur die „Ordnung des filmischen Diskurses“. Sie legte fest, welche Themen verhandelt werden durften und welche Erzählweisen als „korrekt“ galten (Markov, 2016). Dabei produzierte sie nicht nur Schweigen über verbotene Themen, sondern auch Redefluss über erwünschte: Filme über Klassenkampf, Kollektivierung und Partisanenheldentum wurden aktiv gefördert und als „wahre“ Darstellungen etabliert (Statulov, 2022).

Disziplinierung und das Panoptikum

Foucaults Konzept der Disziplinarmacht zeigt, wie Kontrolle durch subtile, alltägliche Techniken wirkt: Überwachung, Prüfung, Normierung (Foucault, 1977). Das Panoptikum (Jeremy Bentham's Gefängnismodell) dient als Metapher: Gefangene können jederzeit beobachtet werden, ohne zu wissen, ob sie gerade beobachtet werden. Diese permanente Sichtbarkeit führt zur Selbstkontrolle (Foucault, 1977).

Für bulgarische Filmschaffende funktionierte die Präzensur durch Redaktionsräte als institutionelles Panoptikum: Die Gewissheit, dass Drehbücher geprüft werden würden, genügte bereits, um präventive Anpassung zu bewirken (Genov, 2015). Dieser Mechanismus der antizipierten Kontrolle wird in Kapitel 2.1.5 als zentrales Merkmal der Selbstzensur analysiert.

Der Prozess der Normalisierung (die schrittweise Verinnerlichung dessen, was als „normal“ gilt) erwies sich als weitaus effektiver als repressive Zensur (Foucault, 1977), wie in Kapitel 2.1.5 im Kontext der Selbstzensur gezeigt wird.

2.1.3 Pierre Bourdieu: Symbolische Gewalt und das kulturelle Feld

Während Foucault die diskursiven Strukturen analysiert, ergänzt Pierre Bourdieus Perspektive diese um eine Analyse der sozialen Praktiken und Strategien innerhalb kultureller Produktionsfelder (Bourdieu, 1993). Bourdieu richtet seinen Blick auf konkrete Akteure und deren Handlungsspielräume.

Das kulturelle Feld als Raum symbolischer Kämpfe

Bourdieu versteht Gesellschaft als System von Feldern - relativ autonomen sozialen Räumen, in denen Akteure um spezifische Ressourcen konkurrieren (Bourdieu, 1993). Das kulturelle Feld ist ein Raum, in dem um symbolisches Kapital gekämpft wird: um Anerkennung, Prestige, Legitimität und die Definition dessen, was als „gute“ Kunst gilt (Bourdieu, 1999).

Entscheidend ist, dass das kulturelle Feld niemals völlig autonom ist. Es steht immer in einem Spannungsverhältnis zum Feld der Macht (Bourdieu, 1999). Im sozialistischen System war diese Abhängigkeit extrem: Das kulturelle Feld war direkt der Partei untergeordnet. Die BKP kontrollierte nicht nur die materielle Basis der Filmproduktion, sondern definierte auch die Spielregeln des Feldes - die Kriterien, nach denen filmischer Erfolg und künstlerische Legitimität gemessen wurden (Bachmaier, 2019; Statulov, 2022).

In diesem asymmetrischen Feld mussten Filmschaffende strategisch agieren: Sie mussten den ideologischen Vorgaben entsprechen, aber auch ihren künstlerischen Anspruch wahren (Genov, 2015). Diese Doppelbindung erzeugte spezifische ästhetische Strategien wie die Verwendung von Symbolen und Mehrdeutigkeit (Iordanova, 2003).

Habitus: Die verinnerlichte Struktur

Ein Schlüsselkonzept Bourdieus ist der Habitus - ein System verinnerlichter Dispositionen, das Wahrnehmungen, Denkmuster und Handlungen strukturiert (Bourdieu, 1987). Der Habitus ist sozial erworben und wirkt weitgehend unbewusst (Krais & Gebauer, 2002).

Für bulgarische Filmschaffende bedeutete das: Durch Ausbildung, berufliche Praxis und permanente Interaktion mit Zensurbehörden entwickelten sie einen professionellen Habitus. Dieser umfasste ein implizites Wissen darüber, was filmisch „geht“: welche Themen problematisch sind, welche Darstellungsformen als „formalistisch“ gelten, welche Enden als „optimistisch“ akzeptabel sind (Kassabova, 2009).

Das Habitus-Konzept erklärt, warum Filmschaffende bestimmte Normen nicht bewusst reflektieren mussten, sondern sie als „praktisches Gespür“ verinnerlicht hatten - ein Mechanismus, der in Kapitel 2.1.5 als zentrale Dimension der Selbstzensur analysiert wird.

Symbolische Gewalt

Bourdieus wichtigster Beitrag zur Herrschaftsanalyse ist das Konzept der symbolischen Gewalt (*violence symbolique*): eine Form der Machtausübung, die deshalb wirksam ist, weil sie nicht als Gewalt wahrgenommen wird, sondern den Beherrschten als legitim, natürlich und selbstverständlich erscheint (Bourdieu & Passeron, 1973).

Im Unterschied zu physischer Gewalt wirkt symbolische Gewalt durch Anerkennung: Die Beherrschten akzeptieren die herrschenden Kategorien als gültig, oft unbewusst. Sie verinnerlichen die Denk- und Wahrnehmungsschemata der Herrschenden und wenden diese auf sich selbst an (Moebius & Wetterer, 2011).

Im Kontext der Zensur entfaltet symbolische Gewalt ihre Wirkung, wenn Filmschaffende die ästhetischen Normen des Sozialistischen Realismus nicht (nur) als aufgezwungen, sondern (auch) als künstlerisch richtig anerkennen. Diese Herrschaftsform erweist sich als besonders stabil, da sie den Bedarf an permanenter Repression reduziert: Die Normen sind bereits in den Dispositionen der Akteure verankert (Moebius & Wetterer, 2011).

Für die Analyse bulgarischer Filmzensur ermöglicht Bourdieus Feldtheorie, die strategische Handlungsfähigkeit von Filmschaffenden zu erfassen - eine Dimension, die in anderen Machttheorien oft unterbelichtet bleibt (siehe Synthese in Kapitel 2.1.6).

2.1.4 Antonio Gramsci: Kulturelle Hegemonie

Antonio Gramsci liefert ein Konzept, das erklärt, warum ideologische Herrschaft funktionieren kann, ohne ausschließlich auf Repression angewiesen zu sein. Sein Konzept der kulturellen Hegemonie zeigt, dass Herrschaft nicht primär durch Zwang, sondern durch Konsens aufrechterhalten wird.

Für Gramsci beruht stabile Herrschaft auf zwei Säulen - Zwang und Konsens. Zwang wird durch den Staatsapparat ausgeübt. Konsens hingegen entsteht in der Zivilgesellschaft: in Schulen, Medien, Kulturinstitutionen, wo ideologische Überzeugungen geformt werden. Hegemonie entsteht, wenn Konsens dominiert und Zwang in den Hintergrund tritt (Gramsci, 1991).

Hegemonie bezeichnet eine Form der Herrschaft, bei der die herrschende Klasse ihre Interessen als Allgemeininteresse darstellt und von den Beherrschten freiwillig akzeptiert wird. Die Subalternen folgen nicht, weil sie gezwungen werden, sondern weil sie die herrschende Ideologie internalisiert haben (Leggewie, 1987). Im Sozialismus musste die Partei Konsens organisieren - und genau hier spielte das Kino eine entscheidende Rolle (Hall, 1986).

Film als hegemoniales Medium

Das Konzept der kulturellen Hegemonie ist für die Analyse des bulgarischen Kinos zentral: Filme naturalisierten sozialistische Werte, integrierten oppositionelle Elemente kontrolliert und schufen affektive Bindungen durch Heldenfiguren (siehe Kapitel 3.).

Unterschied zur reinen Repression

Gramscis Konzept unterscheidet sich fundamental von einem rein repressiven Modell. Im repressiven Modell gehorchen Menschen aus Angst vor Bestrafung; Zensur wirkt durch Verbote und Sanktionen (Jansen, 1991). Im hegemonialen Modell akzeptieren Menschen die Ordnung, weil sie deren Werte internalisiert haben - die herrschende Ideologie erscheint ihnen als vernünftig und natürlich (Gramsci, 1991). Zensur wird weniger nötig, weil Kulturschaffende bereits freiwillig im Sinne der Hegemonie arbeiten (Hall, 1986).

In der Praxis des bulgarischen Kinos zeigt sich genau diese hegemoniale Dynamik: Viele Filmschaffende befolgten die Prinzipien des Sozialistischen Realismus nicht primär aus Angst vor Repression, sondern akzeptierten sie als künstlerisch legitim (Genov, 2015). Die Grenzen zwischen strategischer Anpassung und echter Überzeugung verschwammen oft (Statulov, 2015).

Kritische Einschränkung: Hegemonie im Staatssozialismus

Gramsci entwickelte sein Hegemonie-Konzept für westliche Demokratien mit autonomer Zivilgesellschaft. Im bulgarischen Staatssozialismus fehlte diese Autonomie - die BKP kontrollierte alle Institutionen (Kalinova, 2011). Dennoch bleibt das Konzept analytisch wertvoll: Erstens war selbst im Sozialismus totale Repression ineffizient; ideologische Überzeugung reduzierte Kontrollkosten (Heller, 1982). Zweitens erklärt Hegemonie, warum viele Filmschaffende die Normen nicht nur aus Angst befolgten, sondern als legitim anerkannten - sei es durch Überzeugung, sei es durch Fehlen denkbarer Alternativen (Gramscis "Konsens unter Zwang"). Die vorliegende Arbeit versteht Hegemonie daher als hybrides Phänomen: weder reine Überzeugung noch reine Repression, sondern deren Verschränkung.

2.1.5 Selbstzensur: Internalisierung der Kontrolle

Die drei vorgestellten Theorien (Foucaults produktive Macht, Bourdieus symbolische Gewalt und Gramscis Hegemonie) konvergieren in einem zentralen Phänomen: der Selbstzensur. Selbstzensur entsteht, wenn Akteure Machtmechanismen so weit internalisiert haben, dass sie sich ohne direkten Zwang im Sinne der Herrschaft verhalten. Wenn Zensur erfolgreich ist, macht sie sich selbst überflüssig (Kalinova, 2011). Die wirksamste Kontrolle ist jene, die nicht mehr von außen auferlegt werden muss, sondern die Kulturschaffende freiwillig oder ohne bewussten Zwang auf sich selbst anwenden (Jansen, 1988).

1. Definition und Abgrenzung

Selbstzensur bezeichnet die Beschränkung der eigenen künstlerischen Äußerung durch antizipierte oder internalisierte Normen, Sanktionen und Erwartungen (Curry Jansen, 1991; Brockmeier & Kaiser, 1996). Sie ist der Punkt, an dem Foucaults Disziplinarmacht (2.1.2), Bourdieus Habitus (2.1.3) und Gramscis Hegemonie (2.1.4) zusammentreffen: Der Moment, in dem externe Kontrolle in interne Disziplin übergeht. Im bulgarischen Kino war Selbstzensur allgegenwärtig, oft wirksamer als jede offizielle Zensurbehörde (Statulov, 2015).

Selbstzensur unterscheidet sich von externer Zensur durch den Ort der Kontrolle. Externe Zensur wird durch Zensurbehörden ausgeübt, ist sichtbar und hinterlässt Spuren (Statulov, 2022). Selbstzensur hingegen ist eine intern auferlegte Beschränkung. Sie findet im Kopf des Künstlers statt - wenn eine Idee verworfen, ein Thema vermieden, eine Szene umgeschrieben wird, noch bevor sie einer externen Instanz vorgelegt wird (Arning, 2009). Selbstzensur manifestiert sich nur als Abwesenheit: In dem, was nicht gedreht, nicht erzählt, nicht gezeigt wurde (Jansen, 1988).

2. Mechanismen der Entstehung

Selbstzensur entsteht durch ein Zusammenspiel psychologischer und sozialer Mechanismen, die sich theoretisch präzise verorten lassen.

a) Antizipation von Sanktionen (bewusst): Wie Foucaults Panoptikum-Konzept (2.1.2) zeigt, genügt die **Möglichkeit** der Überwachung, um präventive Anpassung zu bewirken (Foucault, 1977). Für bulgarische Filmschaffende funktionierte die Präzensur durch Redaktionsräte als institutionelles Panoptikum: Sie wussten, dass ihre Drehbücher geprüft werden würden, und passten ihre Projekte präventiv an erwartete Normen an, noch bevor eine Zensurbehörde eingreifen musste (Genov, 2015). Filmschaffende wissen aus Erfahrung, dass bestimmte Themen zu Problemen führen können: zu Produktionsstopps, Verboten, Karriereblockaden (Statulov, 2015). Um diese zu vermeiden, passen sie ihre Projekte präventiv an. Diese Form der Selbstzensur ist bewusst und strategisch.

b) Internalisierung durch Sozialisation (unbewusst): Tiefer greift der Mechanismus, den Foucaults Normalisierungskonzept (2.1.2) und Bourdieus Habitus-Theorie (2.1.3) erklären. Durch jahrelange Sozialisation in einem System übernehmen Filmschaffende dessen Normen in ihr eigenes Denken (Foucault, 1977; Bourdieu, 1987). Wie in Kapitel 2.1.3 gezeigt, entwickelten bulgarische Filmschaffende durch Ausbildung, berufliche Praxis und permanente Interaktion mit Zensurbehörden einen professionellen Habitus - ein implizites Wissen darüber, was filmisch „geht“: welche Themen problematisch sind, welche Darstellungsformen als „formalistisch“ gelten, welche Enden als „optimistisch“ akzeptabel sind (Statulov, 2015). Diese Form ist unbewusst: Ein:e Regisseur:in denkt ein regimekritisches Thema gar nicht erst als filmische Möglichkeit. Die Norm ist so tief verankert, dass sie als „natürlich“ erscheint (Moebius & Wetterer, 2011). Bulgarische Regisseur:innen in den 1970er Jahren „wussten“ intuitiv, dass ein Film über Jugendliche mit einem Läuterungsende schließen musste - nicht weil ihm das jemand explizit gesagt hatte, sondern weil sein Habitus diese Norm verinnerlicht hatte (Bourdieu, 1987).

Gramscis Hegemonietheorie (2.1.4) zeigt zudem, dass viele Filmschaffende die Prinzipien des Sozialistischen Realismus nicht nur aus Angst befolgten, sondern als künstlerisch legitim anerkannten (Statulov, 2015). Die Grenzen zwischen strategischer Anpassung und echter Überzeugung verschwammen oft - ein Effekt symbolischer Gewalt (2.1.3), die deshalb wirksam ist, weil sie nicht als Gewalt wahrgenommen wird (Bourdieu & Passeron, 1973; Moebius & Wetterer, 2011).

c) Sozialer Druck (Konformität): In Redaktionssitzungen entsteht ein kollektives Verständnis darüber, was akzeptabel ist (Statulov, 2022). Filmschaffende, die ungeschriebene Regeln missachten, riskieren nicht nur offizielle Sanktionen, sondern auch sozialen Ausschluss. Der Wunsch nach Zugehörigkeit fördert konformes Verhalten (Krais & Gebauer, 2002). Dieser Mechanismus verstärkt die Internalisierung: Die Normen werden nicht nur individuell verinnerlicht, sondern durch peer pressure kollektiv reproduziert.

d) Ökonomische Abhängigkeit: In einem System, in dem der Staat der einzige Produzent und Arbeitgeber im Filmsektor ist, wird Selbstzensur zur Bedingung ökonomischen Überlebens (Dobrenko & Kalinin, 2011; Iordanova, 2003). Wer keine Produktionsgenehmigung erhält, kann nicht arbeiten. Diese materielle Basis erzwingt Anpassung selbst bei jenen, die ideologisch skeptisch bleiben.

3. Manifestationen: Wie Selbstzensur sich zeigt

Die Wirkung dieser Mechanismen lässt sich konkret beobachten. Wie Foucaults Konzept der diskursiven Grenzen (2.1.2) zeigt, führte Selbstzensur dazu, dass bestimmte Themen und ästhetische Formen gar nicht mehr denkbar waren - sie lagen außerhalb der Grenzen des filmisch Sagbaren (Foucault, 2015). Die "Ordnung des Diskurses" definierte, was sagbar war; Filmschaffende verinnerlichten diese Ordnung und bewegten sich automatisch innerhalb ihrer Grenzen. Dieser Prozess der Normalisierung - die schrittweise Verinnerlichung dessen, was als "normal" gilt - war weitaus effektiver als repressive Zensur (Foucault, 1977).

Konkret manifestierte sich Selbstzensur in mehreren Praktiken: Themen wurden bereits in der Konzeptphase gemieden (keine Filme über politische Repression, keine Darstellung systemischer Mängel). Szenen wurden präventiv umgeschrieben oder gar nicht erst gedreht (erotische Anspielungen wurden eliminiert, pessimistische Enden durch Läuterung ersetzt). Zensur brachte den Sozialistischen Realismus als dominante ästhetische Norm hervor - eine Norm, die Filmschaffende zunehmend internalisierten (Statulov, 2015). Das Unsichtbare, das Ausgelassene, wurde zum dominanten Modus.

4. Effekte: Warum Selbstzensur effektiver ist als externe Zensur

Aus Perspektive des Herrschaftssystems ist Selbstzensur ideal: Sie funktioniert lautlos, kostengünstig und ohne sichtbare Repression. Sie erfordert keinen umfangreichen Zensurapparat, die Kontrolle geschieht automatisch (Foucault, 1977). Externe Zensur muss jeden Film prüfen; Selbstzensur verhindert, dass problematische Filme überhaupt entstehen.

Für die Beherrschten ist Selbstzensur ambivalent. Einerseits ermöglicht sie Handlungsfähigkeit: Durch Anpassung und strategische Mehrdeutigkeit können Filmschaffende trotzdem arbeiten (Iordanova, 2003). Andererseits untergräbt sie kritisches Bewusstsein und macht Künstler zu Komplizen ihrer eigenen Unterdrückung (Brockmeier & Kaiser, 1996). Selbstzensur ist somit die perfekte Form der Kontrolle, weil sie unsichtbar bleibt und als Freiheit erlebt werden kann.

2.1.6 Theoretische Spannungen und Synthesemöglichkeiten

Die vorangegangenen Kapitel haben drei theoretische Ansätze vorgestellt - Foucaults Diskurs- und Machttheorie, Bourdieus Feldtheorie und Gramscis Hegemoniekonzept -, die auf den ersten Blick komplementär erscheinen. Bei genauerer Betrachtung zeigen sich jedoch konzeptionelle Spannungen, die einer Klärung bedürfen, bevor diese Theorien synthetisiert werden können. Dieses Kapitel diskutiert die zentralen Widersprüche und begründet, warum eine Integration dennoch methodisch legitim und analytisch fruchtbar ist.

Foucault vs. Bourdieu: Diskursive Konstitution vs. strategische Handlungsfähigkeit

Ein grundlegender Unterschied betrifft die Frage nach der Handlungsfähigkeit sozialer Akteure. Foucaults Diskurstheorie tendiert dazu, Subjekte primär als **durch Diskurse konstituiert** zu verstehen. In "Die Ordnung des Diskurses" (2015) und "Überwachen und Strafen" (1977) erscheinen Individuen oft als Produkte diskursiver Formationen und Machtpraktiken - sie denken, sprechen und handeln innerhalb von Diskursen, die ihre Subjektivität formen (Foucault, 1988; Sarasin, 2005). Diese Perspektive betont die strukturierende Kraft von Macht und reduziert tendenziell den Raum für bewusste Widerstandsstrategien.

Bourdieu hingegen legt stärkeren Akzent auf die **strategische Handlungsfähigkeit** sozialer Akteure. Zwar betont auch er die strukturierende Wirkung des Habitus, doch gleichzeitig verfügen Akteure über praktisches Wissen, strategische Kompetenzen und die Fähigkeit,

innerhalb strukturierter Felder zu navigieren (Bourdieu, 1987; Bourdieu, 1993). Akteure sind nicht passive Träger von Dispositionen, sondern nutzen ihren Habitus aktiv, um Positionen im Feld zu erlangen oder zu verteidigen. Diese Perspektive eröffnet analytischen Raum für kreative Anpassungsstrategien, taktische Mehrdeutigkeit und subversive Praktiken innerhalb herrschender Strukturen.

Die vorliegende Analyse nimmt an, dass beide Perspektiven **verschiedene Ebenen desselben Phänomens** beleuchten. Foucaults Diskurstheorie erklärt die **strukturellen Grenzen** des filmisch Sagbaren - welche Themen, Ästhetiken und Narrative überhaupt als denkbar erscheinen. Bourdieus Feldtheorie erklärt, **wie Akteure innerhalb dieser Grenzen agieren** - mit welchen Strategien sie navigieren, wie sie Spielräume nutzen, wie sie Symbole einsetzen. Selbstzensur ist somit gleichzeitig diskursiv konstituiert (bestimmte Ideen sind „undenkbar“) **und** strategisch angewandt (Filmschaffende passen sich präventiv an, um arbeiten zu können). Die Synthese beider Ansätze vermeidet sowohl strukturellen Determinismus (als gäbe es keine Handlungsspielräume) als auch voluntaristischen Individualismus (als seien Akteure frei von strukturellen Zwängen).

Gramsci vs. Foucault: Klassenhegemonie vs. dezentrale Macht

Ein zweiter Widerspruch betrifft die Konzeption von Macht und Herrschaft. Gramscis Hegemonietheorie setzt ein **klassenbasiertes Herrschaftsmodell** voraus: Die herrschende Klasse organisiert kulturellen Konsens, um ihre Interessen als Allgemeininteresse darzustellen (Gramsci, 1991). Hegemonie funktioniert durch die Führung (*direzione*) der herrschenden Klasse über die subalternen Klassen, wobei Klassenbewusstsein und kollektive Identitäten zentrale Kategorien bleiben (Buttigieg, 1995).

Foucault hingegen entwickelt ein **dezentrales, nicht-klassenbasiertes Machtkonzept**. Macht ist kein Besitz einer Klasse, sondern ein Kräfteverhältnis, das das gesamte gesellschaftliche Gefüge durchzieht (Foucault, 1977). Sie wirkt nicht von oben nach unten, sondern „von unten“ - in alltäglichen Mikropraktiken, Institutionen und Körpertechniken (Foucault, 1978). Foucault lehnt explizit die Reduktion von Macht auf Klassenherrschaft ab und kritisiert marxistische Analysen als zu vereinfachend (Foucault, 1978).

Gramsci wird hier **adaptiert**, indem seine Hegemonie nicht als klassische Klassenhegemonie, sondern als **parteistaatliche Hegemonie** verstanden wird. Im bulgarischen Sozialismus war nicht eine ökonomische Klasse hegemonial, sondern die BKP als politische Organisation (siehe kritische Einschränkung in 2.1.4). Diese Parteihegemonie funktionierte jedoch analog zu Gramscis Modell: durch Kombination von Zwang und

Konsens, durch kulturelle Führung, durch Integration oppositioneller Elemente (Heller, 1982). Foucaults Machtanalytik wird ergänzend herangezogen, um die **Mikromechanismen** dieser Hegemonie zu verstehen - wie sie in Redaktionssitzungen, in der Ausbildung, in alltäglichen Praktiken operiert. Gramscis Makroperspektive (Parteihegemonie als Gesamtsystem) und Foucaults Mikroperspektive (disziplinierende Praktiken, Normalisierung) widersprechen sich nicht, sondern analysieren verschiedene Maßstabsebenen desselben Herrschaftssystems.

Bourdieu vs. Gramsci: Symbolische Gewalt vs. hegemoniale Führung

Eine dritte Spannung betrifft die Erklärung **freiwilliger Unterordnung**. Bourdieus symbolische Gewalt wirkt durch unbewusste Anerkennung herrschender Kategorien - die Beherrschten wenden die Denkschemata der Herrschenden auf sich selbst an, ohne sich dessen bewusst zu sein (Bourdieu & Passeron, 1973). Dieser Mechanismus ist **weitgehend vorbewusst** und in körperlichen Dispositionen verankert.

Gramscis Hegemonie hingegen setzt ein gewisses Maß an **bewusster Zustimmung** voraus - die Subalternen akzeptieren die herrschende Ideologie als vernünftig und legitim, auch wenn diese Zustimmung durch Fehlen von Alternativen strukturiert ist (Gramsci, 1991). Hegemonie erfordert aktive ideologische Arbeit, persuasive Narrative, affektive Bindung (Hall, 1986).

Beide Konzepte erfassen **verschiedene Grade der Bewusstheit**. Symbolische Gewalt erklärt die tiefsten, habituell verankerten Formen der Unterwerfung - wenn Filmschaffende ästhetische Normen als „natürlich richtig“ empfinden, ohne darüber nachzudenken. Hegemonie erklärt bewussteren Formen der Zustimmung - wenn Filmschaffende sozialistische Werte als moralisch legitim anerkennen oder pragmatisch akzeptieren, weil Alternativen fehlen. In der Praxis überlappen sich beide Mechanismen: Dieselbe Person kann zugleich unbewusst habitualisierte Normen befolgen **und** bewusst hegemonialen Konsens akzeptieren.

Synthesebegründung: Warum diese Theorien trotz Spannungen kombiniert werden

Diese Theorien widersprechen sich teilweise in ihren ontologischen Prämissen und analytischen Schwerpunkten. Dennoch ergänzen sie sich für die Analyse bulgarischer Zensur aus drei Gründen:

Erstens: Mehrdimensionalität des Untersuchungsgegenstands. Zensur im bulgarischen Kino war ein **komplexes, mehrschichtiges Phänomen**, das nicht durch eine einzige Theorie vollständig erfasst werden kann. Foucault erklärt die diskursiven Mechanismen und Normalisierungsprozesse; Bourdieu erklärt die sozialen Praktiken und strategischen Anpassungen; Gramsci erklärt die ideologische Konsensbildung und hegemoniale Integration. Jede Theorie beleuchtet eine andere Facette desselben Herrschaftssystems.

Zweitens: Komplementarität der Analysemaßstäbe. Die Theorien operieren auf verschiedenen Ebenen: Foucault analysiert Mikromechanismen (Disziplinartechniken, alltägliche Überwachung), Bourdieu analysiert Mesoebene (Feld, Habitus, Strategien), Gramsci analysiert Makroebene (gesamtgesellschaftliche Hegemonie). Diese Maßstabsebenen schließen sich nicht aus, sondern ergänzen sich zu einem **mehrstufigen Analysemodell**.

Drittens: Empirische Notwendigkeit. Die empirische Realität bulgarischer Filmproduktion zeigt **alle drei Mechanismen gleichzeitig**: Diskursive Grenzen des Sagbaren (Foucault), strategische Navigation im Feld (Bourdieu), hegemoniale Konsensbildung (Gramsci). Eine monotheoretische Analyse würde wichtige Dimensionen ausblenden. Die Synthese ist somit keine theoretische Willkür, sondern eine **methodische Notwendigkeit**, um der Komplexität des Untersuchungsgegenstands gerecht zu werden.

Die vorliegende Analyse nutzt diese drei Perspektiven komplementär: Foucault für diskursive Ordnungen und Disziplinarmechanismen, Bourdieu für soziale Praktiken und Feldstrategien, Gramsci für hegemoniale Konsensmechanismen. Doch diese allgemeinen Machtmechanismen wirkten nicht abstrakt, sondern wurden in konkrete ideologische Doktrinen übersetzt. Um zu verstehen, wie Zensur im bulgarischen Kino funktionierte, muss die spezifische ideologische Grundlage analysiert werden: die marxistisch-leninistische Kunsttheorie und ihre Institutionalisierung im Sozialistischen Realismus.

2.2 Ideologischer Rahmen: die sozialistische Kulturpolitik

Die in Kapitel 2.1 entwickelten Machtmechanismen wirkten nicht abstrakt, sondern wurden in konkrete ideologische Doktrinen übersetzt. Die marxistisch-leninistische Kunsttheorie verstand Kunst nicht als autonome Sphäre, sondern als Instrument im Klassenkampf. Dieses Kapitel rekonstruiert die theoretischen Grundlagen der sozialistischen Kulturpolitik: von Marx und Lenin über Lukács bis hin zur Zhdanov-Doktrin (dt. auch Schdanow-Doktrin).

2.2.1 Marxistisch-leninistische Grundlagen

Die marxistische Kunsttheorie wurzelt im historischen Materialismus von **Karl Marx** und **Friedrich Engels**. Ihr Basis-Überbau-Modell besagt: Die ökonomische Basis (Produktions- und Eigentumsverhältnisse) bestimmt den gesellschaftlichen Überbau – Recht, Politik, Kunst (Marx & Engels, 1972). Für Marx ist nicht das Bewusstsein der Menschen bestimmend für ihr gesellschaftliches Sein, sondern umgekehrt: Das gesellschaftliche Sein bestimmt das Bewusstsein (Marx, 1859/1961).

Daraus folgt, dass Kunst kein autonomer Ausdruck, sondern ein Reflex der Klassenverhältnisse ist. Bürgerliche Kunst dient der Reproduktion bürgerlicher Herrschaft; die proletarische Klasse muss eine eigene, revolutionäre Kunst entwickeln (Fischer, 1959). Kunst wird so zum Kampfmittel.

Lenin radikalisierte diese Auffassung. In seinem Essay "Parteiorganisation und Parteiliteratur" (1905) forderte er, dass die literarische Tätigkeit ein Teil der allgemeinen proletarischen Sache werden müsse - ein "Rädchen und Schraubchen" eines einheitlichen sozialdemokratischen Mechanismus (Lenin, 1905/1967). Diese Aussage beseitigte die künstlerische Autonomie. Kunst hatte keinen Eigenwert außerhalb des politischen Kampfes; sie war Mittel zum Zweck - Revolution und Aufbau des Sozialismus (Lenin, 1905/1967). Dem Kino maß Lenin dabei besondere Bedeutung bei - eine Einschätzung, die die gesamte sozialistische Filmpolitik prägen sollte (siehe ausführlich 2.3.1).

Die 1932 geprägte Metapher der "Ingenieure der menschlichen Seele" fasste die funktionale Bestimmung von Kunst zusammen: Künstler sind keine freien Schöpfer, sondern Techniker im Dienst des Staates, die den "neuen Menschen" formen sollten - diszipliniert, kollektivistisch, parteitreu, optimistisch (Clark, 2011; Günther, 2000).

2.2.2 Georg Lukács und Sozialistischer Realismus

Während Lenin die politische Funktion der Kunst definierte, lieferte **Georg Lukács** (1885-1971) die ästhetische Theorie, die diese Funktion in konkrete künstlerische Prinzipien übersetzte. Seine Arbeiten wurden zur theoretischen Grundlage der offiziellen Kunstdoktrin in allen sozialistischen Staaten (Lukács, 1971).

Der **Sozialistische Realismus** war nicht nur ein Stil, sondern die einzig zugelassene Methode (Groys, 1988).

Die „richtige Methode“ und das „Typische“

Für Lukács war der Sozialistische Realismus die einzige Methode, die die **„objektive Realität“** wahrheitsgetreu widerspiegeln könne (Lukács, 1971). Kunst ist keine subjektive Phantasie, sondern eine Form der Erkenntnis, die die Totalität der gesellschaftlichen Wirklichkeit erfasst (Lukács, 1970). Der bürgerliche Modernismus hingegen löse die Wirklichkeit in subjektive Fragmente auf, statt die objektiven gesellschaftlichen Zusammenhänge darzustellen (Lukács, 1963).

Zentral für Lukács' Ästhetik ist das Konzept des **„Typischen“**: Realistische Kunst soll typische Charaktere in typischen Situationen darstellen - Figuren, die repräsentativ für gesellschaftliche Klassen und historische Tendenzen sind (Lukács, 1958). Dies bedeutete eine Absage an psychologischen Individualismus. Charaktere sollten nicht in ihrer Einzigartigkeit gezeigt werden, sondern als Träger sozialer Bedeutungen (Dobrenko, 1997).

Auf dem Ersten Allunionskongress der Sowjetschriftsteller 1934 in Moskau wurde der Sozialistische Realismus zur offiziellen Kunstdoktrin erklärt. Andrei Zhdanov (dt. auch Schdanow) formulierte in seiner programmatischen Rede vier Kernprinzipien, die fortan als verbindliche Bewertungskriterien für alle sozialistischen Kunstwerke galten (Clark, 2011; Robin, 1992):

Partiinost (Parteilichkeit): Kunst muss die ideologische Linie der Partei aktiv unterstützen. Neutralität galt als unmöglich (Lenin, 1905/1967).

Narodnost (Volksverbundenheit): Kunst muss für das „Volk“ verständlich sein. Sie darf nicht elitär oder experimentell sein (Robin, 1992).

Ideinost (Ideengehalt): Kunst muss eine klare ideologische Botschaft vermitteln. Sie darf nicht nur unterhalten, sondern muss erziehen (Günther, 2000). Charaktere mussten Entwicklungen durchmachen - vom rückständigen zum fortschrittlichen Bewusstsein (Dobrenko, 1997).

Sozialistischer Optimismus: Selbst wenn Konflikte gezeigt wurden, musste das Ende optimistisch sein. Pessimismus, Tragik und Ambiguität waren verboten. Happy Ends waren Pflicht (Clark, 2011; Robin, 1992).

2.2.3 Die Zhdanov-Doktrin: Kampf gegen „Formalismus“ und „Dekadenz“

Andrei Zhdanov (1896-1948), Stalins Kulturbeauftragter, sorgte nicht nur für die Formulierung der vier Kernprinzipien, sondern auch für deren repressive Durchsetzung.

Seine Kampagnen verwandelten die ästhetische Doktrin in ein Instrument systematischer kultureller Säuberungen (Robin, 1992).

Zhdanov brandmarkte zwei Hauptfeinde der sozialistischen Kunst (Robin, 1992; Günther, 2000):

Formalismus: alle ästhetischen Ansätze, die Form über Inhalt stellten oder experimentelle Techniken nutzten. "Formalismus" galt als "volksfremd" und "elitär". Selbst Eisensteins intellektuelle Montage wurde später als formalistisch kritisiert (Leyda, 1960).

Bürgerliche Dekadenz: Werke, die Pessimismus, Individualismus oder moralische Ambiguität zeigten. Diese wurden als Ausdruck kapitalistischer Zersetzung denunziert (Zhdanov, 1946/1951).

Die Zhdanovshchina (Zhdanovism) (1946-1948): Nach dem Zweiten Weltkrieg initiierte Zhdanov eine brutale Kampagne gegen "unpatriotische" und "kosmopolitische" Tendenzen in der sowjetischen Kultur (Clark, 2011). Diese Doktrin wurde ab 1945 in den gesamten Ostblock exportiert und prägte die Kulturpolitik aller sozialistischen Staaten (Iordanova, 2003). Die konkrete Umsetzung in Bulgarien wird in Kapitel 3. analysiert.

2.3 Filmtheorie: Kino als ideologischer Apparat

Die ideologischen Grundlagen fanden ihre konkreteste Anwendung im Kino. Unter allen Künsten genoss der Film eine Sonderstellung: Er galt als das modernste, zugänglichste und politisch effektivste Medium zur ideologischen Formung der Massen. Warum wurde Film zur "wichtigsten aller Künste" erklärt? Das folgende Kapitel untersucht die filmtheoretischen Begründungen dieser Privilegierung und zeigt, wie filmische Techniken, von Eisensteins Montage bis zur politischen Ökonomie der Filmproduktion, ideologisch funktionalisiert wurden.

2.3.1 Das Kino als „wichtigste aller Künste“

Die zentrale Rolle des Kinos geht auf Wladimir Lenins Aussage zurück: "Von allen Künsten ist für uns das Kino die wichtigste" (Taylor & Christie, 1988). Dieses Diktum wurde zur Gründungsformel der sowjetischen Filmpolitik und später zur Legitimation staatlicher Filmförderung im gesamten Ostblock (Youngblood, 1992).

Drei Eigenschaften machten das Kino zum idealen Medium ideologischer Arbeit. Erstens ermöglichte seine **massenhafte Reproduktion und Verbreitung**, selbst entlegene ländliche

Regionen zu erreichen - mobile Filmvorführungen machten Kino zu einem der effektivsten Massenmedien seiner Zeit (Kenez, 1992). Zweitens **kommunizierte Film durch Bilder und überwand damit sprachliche Barrieren**: Selbst Analphabeten konnten filmische Botschaften verstehen (Arnheim, 1932/1974). Drittens **wirkte** Kino nicht nur intellektuell, sondern vor allem **affektiv**. Die Kombination von Bewegtbild, Musik und Narration erzeugte emotionale Reaktionen, die für ideologische Mobilisierung als besonders wirksam galten (Kenez, 1992; Taylor, 1979).

Diese Eigenschaften machten Film zum Instrument für vier strategische Funktionen: **politische Mobilisierung, pädagogische Erziehung, Konstruktion kollektiver Identität und hegemonialen Konsens** (Hall, 1980; Kenez, 1992). Sozialistische Staaten investierten daher massiv in ihre Filmindustrie und verstaatlichten die gesamte Filmproduktion (Taylor, 1979; Youngblood, 1992).

2.3.2 Sergei Eisenstein: Montage als ideologisches Werkzeug

Sergei Eisenstein entwickelte eine Montagelehre, die explizit ideologische Ziele verfolgte und zur theoretischen Grundlage sozialistischer Filmästhetik wurde. Seine Filme, insbesondere "Panzerkreuzer Potemkin" (1925), wurden zu Referenzpunkten für das sozialistische Kino weltweit (Eisenstein, 1949; Bordwell, 1993).

Montage als dialektische Bedeutungsproduktion

Eisensteins zentrale Einsicht lautet: Montage ist nicht bloße Aneinanderreihung, sondern Bedeutungsproduktion durch Konfrontation. Zwei Bilder (A + B) erzeugen durch ihre Kollision eine neue Bedeutung (C), die weder in A noch in B allein liegt - eine dialektische Synthese (Eisenstein, 1949). Diese Methode basierte auf der marxistischen Dialektik (These + Antithese = Synthese) und verstand Film nicht als neutrale Abbildung, sondern als aktive Konstruktion von Bedeutung.

Eisensteins Montagelehre etablierte das Prinzip **ideologischer Bildkonstruktion**, das im gesamten Ostblock als Legitimation staatlicher Filmästhetik diente. Montage wurde zum Instrument, mit dem die marxistische Weltansicht nicht abstrakt gepredigt, sondern visuell-emotional erfahrbar gemacht werden sollte (Bordwell, 1993). Film konstruierte Realität nicht neutral, sondern so, dass der Zuschauer die gewünschte ideologische Botschaft als unmittelbar einleuchtend erleben musste.

Rezeption und Ambivalenz

Eisensteins Theorien wurden in sozialistischen Staaten intensiv studiert, doch die Rezeption war widersprüchlich. Während Eisenstein als Revolutionär der Filmkunst gefeiert wurde, galten seine experimentellen Methoden zunehmend als problematisch im Rahmen des orthodoxen Sozialistischen Realismus. In den späten 1930er und 1940er Jahren wurde seine intellektuelle Montage offiziell als "Formalismus" kritisiert - zu elitär, zu komplex, zu sehr auf Form statt Inhalt fokussiert (Leyda, 1960). Die Produktion von "Die Beshin-Wiese" (1937) wurde gestoppt, und "Iwan der Schreckliche II" (1946) blieb bis 1958 verboten (Taylor & Christie, 1988).

Für Filmschaffende in sozialistischen Ländern, einschließlich Bulgarien, bedeutete das: Eisenstein war gleichzeitig Vorbild und Warnung. Montage als Prinzip war legitim - sie galt als spezifisch filmisches Mittel ideologischer Arbeit. Doch sie musste innerhalb der Grenzen des Sozialistischen Realismus bleiben: verständlich für das Massenpublikum, narrativ eingebunden, ideologisch eindeutig (Bordwell, 1993). Die eisensteinsche Dialektik wurde somit adaptiert: nicht als experimentelle Collage, sondern als Werkzeug zur Vermittlung klarer ideologischer Botschaften.

2.3.3 Evgeny Dobrenko: Politische Ökonomie des Sozialistischen Realismus

Der russische Kulturhistoriker Evgeny Dobrenko zeigt, dass der Sozialistische Realismus nicht nur eine ästhetische Doktrin war, sondern strukturell aus einem ökonomischen System hervorging - aus der kulturellen Produktion nach den Prinzipien der Planwirtschaft (Dobrenko, 2007).

„Fabrik der Ideologie“ - kulturelle Produktion nach Plan

Dobrenkos zentrale These lautet: Der Sozialistische Realismus war keine ästhetische Wahl, sondern eine systemische Notwendigkeit der sozialistischen Produktionsweise. Vier strukturelle Konsequenzen prägten die Filmproduktion (Dobrenko, 2007).

Erstens etablierte das **staatliche Monopol** vollständige Abhängigkeit. Alle Filmstudios, Kameras und Kinos gehörten dem Staat. Wer einen Film machen wollte, war vollständig auf staatliche Ressourcen angewiesen (Dobrenko, 2007; Statulov, 2022).

Zweitens folgte die **Filmproduktion nach Plan** den gleichen Prinzipien wie die Industrieproduktion. Wie in anderen Wirtschaftssektoren legten Fünfjahrespläne fest, wie viele Filme zu welchen Themen produziert werden sollten (Kassabova, 2009).

Kulturkomitees bestimmten die ideologischen Prioritäten, nicht künstlerische Visionen (Dobrenko, 2007).

Drittens maß sich der Erfolg eines Films nicht am Kassenerfolg, sondern an **ideologischer Qualitätskontrolle**. Die ideologische Korrektheit war das primäre Bewertungskriterium (Dobrenko, 2007).

Viertens und entscheidend war die Dreifachrolle des Staates als Produzent, **Zensor und Rezipient** (Dobrenko, 2007). Der Staat finanzierte die gesamte Filmproduktion, kontrollierte als Zensor, was produziert werden durfte, und fungierte zugleich als primärer Adressat. Filme wurden nicht primär für das Publikum, sondern für die Partei gemacht. Die zentrale Frage lautete nicht "Gefällt dieser Film dem Publikum?", sondern "Erfüllt dieser Film die ideologischen Anforderungen?" (Markov, 2016).

Diese "Fabrik" war hocheffizient in der Produktion ideologisch konformer Filme, aber strukturell unfähig, kritische Werke hervorzubringen. Selbst in liberaleren Phasen blieb die Grundstruktur erhalten: Der Staat kontrollierte die Produktionsmittel, definierte die Normen und belohnte Konformität (Dobrenko, 2007). Dobrenkos Analyse zeigt somit, dass Zensur im sozialistischen Kino nicht nur eine externe Intervention war, sondern systemisch in die ökonomischen Strukturen kultureller Produktion eingebettet blieb.

Die in den vorangegangenen Kapiteln entwickelten theoretischen Grundlagen liefern das analytische Instrumentarium für die Untersuchung des bulgarischen Kinos. Diese Machtmechanismen, ideologischen Doktrinen und filmästhetischen Prinzipien wirkten jedoch nicht abstrakt, sondern materialisierten sich in den konkreten historischen Phasen, institutionellen Strukturen und Zensurpraktiken der Volksrepublik Bulgarien (1944-1989). Das folgende Kapitel rekonstruiert diesen historischen und institutionellen Rahmen.

3. HISTORISCHER UND INSTITUTIONELLER KONTEXT: VOLKSREPUBLIK BULGARIEN (1944-1989)

Die Periodisierung ist dabei essentiell: Die Zensurpraxis veränderte sich fundamental zwischen der stalinistischen Phase (1948-1956), dem kulturpolitischen Tauwetter nach Stalins Tod (1956-1963) und der moralischen Zensur der Spätphase (1970er-1980er). Nur

wenn diese historischen Kontexte verstanden werden, können filmische Strategien adäquat interpretiert werden.

3.1 Periodisierung der Zensurpraxis

Die Geschichte der Zensur im bulgarischen Kino lässt sich in vier Hauptphasen gliedern (Statulov, 2022; Bachmaier, 2019).

Phase 1 (1944-1948): Machtübernahme und erste Kontrollen

Am 9. September 1944 putschte sich die Vaterländische Front unter Führung der BKP an die Macht. Noch im September 1944 wurde der **Abteilung für Agitation und Propaganda** beim Zentralkomitee der BKP gegründet - eine der ersten institutionellen Maßnahmen zur Sicherung der ideologischen Kontrolle (Statulov, 2015). Zunächst herrschte noch ein gewisser Pluralismus, doch die BKP begann systematisch, alle Machtbereiche zu monopolisieren (Crampton, 2005).

Deutsche, italienische und ungarische Filme wurden verbannt; sowjetische Filme dominierten die Leinwände (Statulov, 2022). Das Gesetz zur Kinokultur (1946) markierte die erste Stufe staatlicher Kontrolle: Es etablierte die "Sorge für die richtige Entwicklung der Kinokultur" als Staatsaufgabe und übertrug der **Stiftung "Bulgarisches Werk"** (Fondatsiya "Balgarsko delo") das Monopol auf Import und Vertrieb ausländischer Filme (Georgiev, 1946). Eine Zensurkommission erhielt die Befugnis zur "künstlerischen, technischen und ideologischen Aufsicht" über alle öffentlich gezeigten Filme (Spasov, 1999). Während die Filmproduktion formal noch privat bleiben durfte, flossen 95% der Einnahmen aus dem Filmvertrieb an die staatliche Kinematographie - eine ökonomische Weichenstellung für das spätere vollständige Staatsmonopol (Statulov, 2022).

Diese Phase war geprägt von Unsicherheit und Kampf. Die BKP festigte ihre Macht, doch der Kulturbereich war noch nicht vollständig gleichgeschaltet (Marinchevska, 2014).

Phase 2 (1948-1956): Hochstalinismus und Zhdanov-Doktrin

In den Jahren 1947/48 vollendete die BKP die Machtübernahme; Bulgarien wurde zur Volksrepublik und orientierte sich in allen Bereichen vollständig am stalinistischen Modell der UdSSR (Crampton, 2005). Diese Phase war die rigideste Periode - geprägt von Schauprozessen, Arbeitslagern und gewaltsamer Kollektivierung (Bell, 1997).

1948 wurde das **Komitee für Wissenschaft, Kunst und Kultur (KNIK)** gegründet, das die gesamte Kulturpolitik zentralisierte (Bachmaier, 2019). Dessen Vorsitzender Valko Chervenkov leistete die größten „Verdienste“ bei der Durchsetzung des stalinistischen Modells der Parteidiktatur über die Kultur. Auf dem V. Kongress der BKP im Dezember 1948 erklärte er ohne Umschweife, dass die Zeit der Manövrierfähigkeit und Zugeständnisse vorbei sei. Alle Künstler müssten sich am Marxismus orientieren, denn andere Theorien seien feindlich und hätten kein Existenzrecht (Kalinova, 2011). Anfang 1949 präzisierte Chervenkov in Treffen mit den kreativen Verbänden, dass ausschließlich die BKP befugt sei, die kulturelle Entwicklung zu steuern (Kalinova, 2011). Damit war die "kulturelle Revolution" offiziell verkündet: Die marxistisch-leninistische Ideologie sollte den gesamten Kulturbereich durchdringen und alle abweichenden Strömungen eliminieren (Statulov, 2022).

Diese rigorose Haltung setzte sich in den folgenden Jahren fort. Die berüchtigte Abrechnung mit dem kommunistischen Maler Alexandar Zhendov (1901-1953) im Jahr 1950 und der Druck auf Dimitar Dimov (1909-1966), seinen Roman „Tabak“ im Jahr 1952 zu überarbeiten, demonstrierten exemplarisch, wie die Partei mit Abweichlern verfuhr (Kalinova, 2011). Zhendov, selbst überzeugter Kommunist, wurde auf einer öffentlichen Parteiversammlung als „Formalist“ und „Dekadent“ angeprangert, aus dem Künstlerverband ausgeschlossen und faktisch mit Berufsverbot belegt. Dimov, dessen Roman „Tabak“ 1951 zunächst gelobt worden war, sah sich 1952 gezwungen, das Werk zu überarbeiten und „ideologische Mängel“ zu korrigieren (Markov, 2016). Die Botschaft an alle Kulturschaffenden war eindeutig: Wer Chervenkovs Diktum missachtete, riskierte seine künstlerische (und oft auch physische) Existenz. Selbst parteitreue Künstler waren nicht sicher.

1952 erfolgte die Einrichtung von **Glavlit (Hauptdirektion für Verlage, polygraphische Industrie und Handel mit Druckerzeugnissen)**, der zentralen Zensurbehörde nach sowjetischem Vorbild (Statulov, 2022). Allerdings blieb die Filmzensur außerhalb des Zuständigkeitsbereichs von Glavlit; sie verblieb bei den ideologischen Abteilungen der BKP sowie beim Komitee für Kultur (Bachmaier, 2019). Die Kontrolle über das Kino erfolgte somit nicht durch eine spezialisierte Zensurbehörde, sondern unmittelbar durch die Parteistrukturen (Genov, 2015). Die Filmproduktion unterlag einem mehrstufigen Kontrollverfahren von der Themeneinreichung über die Drehbuchgenehmigung und Produktionsüberwachung bis zur Freigabe des fertigen Films (siehe ausführlich 3.2).

Die Zhendov-Doktrin wurde mit voller Härte umgesetzt. Der Sozialistische Realismus war die einzig zulässige Methode (Statulov, 2022). Verboten waren Kritik an der Partei, pessimistische Enden, experimentelle Montage und psychologische Introspektion. Erwünscht waren Darstellungen von Klassenkampf, Partisanenheldentum, Kollektivierung

und Verherrlichung der BKP. Maximaler Konformitätsdruck führte zu extremer Selbstzensur. Die filmische Produktion war deklarativ und schematisch (Marinchevska, 2014).

Phase 3 (1956-1963): "Tauwetter"

Nach Stalins Tod am 5. März 1953 begann in der UdSSR eine vorsichtige Entstalinisierung. Der XX. Parteitag (Februar 1956) der Kommunistischen Partei der Sowjetunion (KPdSU) markierte eine Zeitenwende: In seiner berühmten "Geheimrede" prangerte Nikita Khrushchev Stalins Verbrechen und den Personenkult an (Crampton, 2005). Im April 1956 leitete das April-Plenum des ZK der BKP eine vorsichtige Liberalisierung ein. Chervenkov wurde des Personenkults beschuldigt und als Ministerpräsident abgesetzt, behielt jedoch zunächst Positionen im Politbüro (Kalinova, 2011). Er wurde als Ministerpräsident durch Anton Yugov ersetzt, während Todor Zhivkov seine Position als Parteichef festigte (Bachmaier, 2019).

Kulturpolitisch bedeutete dies echte Hoffnung auf Wandel. Filme sollten individuelle Menschen mit psychologischer Tiefe zeigen (Statulov, 2022). Kritik an Bürokratie wurde erstmals erlaubt, soziale Probleme durften vorsichtig thematisiert werden (Iordanova, 2003). Künstler testeten die Grenzen - ästhetische Experimente, modernere Erzählweisen und offenere Enden wurden gewagt (Marinchevska, 2014). Die bulgarische Intelligenz hoffte auf eine grundlegende Liberalisierung des Systems.

Phase 4 (1963-1989): Re-Dogmatisierung und moralische Zensur

Doch das Tauwetter endete abrupt im April 1963. Auf einem Treffen mit Künstlern erklärte Todor Zhivkov unmissverständlich: Der Sozialistische Realismus sei die einzig richtige Methode, und kreative Freiheit sei ausschließlich im Rahmen der Parteipolitik möglich (Kalinova, 2011). Diese Proklamation zerschlug die Hoffnungen. Der bulgarischen Intelligenz wurde klar: Das Problem lag nicht im Personenkult um Stalin, sondern im System des Sozialismus selbst (Kalinova, 2011). Die ideologische Linie wurde wieder verschärft (Bachmaier, 2019; Iordanova, 2003).

Ab den 1970er Jahren entwickelte sich jedoch ein paradoxes Arrangement: Die stabile politische Lage und Zhivkovs gefestigte Macht erlaubten eine gewisse kulturelle Freiheit, solange diese nicht zur Systemkritik genutzt wurde (Kalinova, 2011). Eine zentrale Rolle spielte Ljudmila Zhivkova, Tochter Todor Zhivkovs und ab 1975 Vorsitzende des **Komitees für Kultur** sowie Leiterin der **Kommission des Politbüros für Wissenschaft, Kunst und Kultur**. Zhivkova förderte ambitionierte Kulturprojekte: von internationalen Ausstellungen bis zur Gründung des Nationalpalasts der Kultur (NDK) und betonte die nationale Identität sowie

die Präsenz bulgarischer Kultur im Ausland (Kalinova, 2011). Diese Politik ermöglichte ästhetisch anspruchsvolle Filme, solange sie ideologisch unbedenklich blieben (Bachmaier, 2019).

Nach Ljudmila Zhivkovas Tod 1981 wurden die meisten ihrer ästhetisch-kulturellen Initiativen aufgegeben; die Kulturpolitik kehrte zu orthodox-ideologischen Positionen zurück (Kalinova, 2011). Ungeachtet der ästhetischen Lockerungen, die sie ermöglicht hatte, hatte sich jedoch bereits seit Beginn der 1970er Jahre - parallel zu ihrer Amtszeit - eine neue, subtilere Form der Kontrolle entwickelt, die nun vollends dominant wurde: die moralische Zensur (Statulov, 2022). Nach drei Jahrzehnten schien die politische Ordnung gefestigt; die Sorge galt nun primär der moralischen Formung der sozialistischen Persönlichkeit.

Die explizit politische Zensur trat in den Hintergrund, an ihre Stelle rückte die moralische Zensur. Der Fokus verschob sich von ideologischer Konformität zur Überwachung moralischer Standards - ein Wandel, der die Kontrollmechanismen subtiler, aber nicht weniger wirksam machte (Statulov, 2022; siehe ausführlich Kapitel 3.4). Diese Verlagerung hatte mehrere Gründe: Eine neue Generation von Filmemacher:innen fokussierte auf persönliche, alltägliche Themen (Iordanova, 2003). Gleichzeitig dominierte nun die Präzensur, bei der Drehbücher durch Redaktionsräte bereits so überarbeitet wurden, dass Konflikte vermieden wurden, bevor ein Film entstand (Genov, 2015). Das führte zu intensiver Selbstzensur (Statulov, 2022). Paradoxe Weise wurden ästhetische Experimente toleriert (subtile Kameraarbeit, symbolische Bildsprache), solange die ideologische Botschaft stimmte (Iordanova, 2003).

Zensur war nicht statisch, sondern dynamisch. Ihre Formen und Schwerpunkte wandelten sich entsprechend der politischen Konjunktur: Während Filme der Tauwetter-Periode mutiger und psychologisch komplexer sein konnten, waren Produktionen der Spätphase ästhetisch moderner, aber moralisch stärker kontrolliert; Selbstzensur dominierte.

Diese historische Periodisierung macht deutlich, wie sich Zensurpraxis und Kontrollmechanismen über vier Jahrzehnte entwickelten. Im Folgenden werden die institutionellen Strukturen analysiert, die diese Kontrolle konkret umsetzten.

3.2 Institutioneller Apparat der Filmkontrolle

Die in Kapitel 2.1-2.3 entwickelten theoretischen Konzepte (Foucaults Panoptikum, Bourdieus Habitus und Gramscis Hegemonie) waren keine abstrakten Ideen, sondern materialisierten sich in einem konkreten institutionellen Apparat. Dieser funktionierte hierarchisch vom Zentralkomitee der BKP über staatliche Verwaltungsorgane und

Repressionsapparate bis zur Produktionsebene (Statulov, 2022; Genov, 2015). Die folgenden Instanzen bildeten ein ineinandergreifendes Kontrollnetz:

Oberste Ebene: Bulgarische Kommunistische Partei

Dieser institutionelle Apparat funktionierte hierarchisch. An der Spitze stand die **BKP** als ideologische Leitinstanz, die die Generallinie festlegte und delegierte Kontrolle etablierte. Sie fungierte als panoptische Instanz (Foucault): Ihre Präsenz war allgegenwärtig, ohne permanent direkt zu intervenieren (Foucault, 1977). Die Direktiven der Partei wurden über spezialisierte Partei- und Staatsorgane bis in die Produktionsstätten hinein umgesetzt.

Ideologische Kontrolle: Abteilung für Propaganda und Agitation, später "Kunst und Kultur"

Unmittelbar nach dem 9. September 1944 wurde beim Zentralkomitee der BKP eine **Abteilung für Propaganda und Agitation** geschaffen - eine der ersten institutionellen Maßnahmen zur Sicherung der ideologischen Kontrolle (Statulov, 2015). Diese Abteilung fungierte als operativer Arm der Partei in allen kulturpolitischen Fragen: Während das ZK die ideologische Generallinie festlegte, war die Abteilung für deren konkrete Umsetzung zuständig. Sie überwachte die Arbeit der Kulturinstitutionen und kreativen Verbände, sammelte Informationen über problematische Projekte, verfasste Stellungnahmen zu Filmen und Drehbüchern und bereitete Parteibeschlüsse vor.

In den 1970er Jahren wurde innerhalb der Abteilung ein spezialisierter **Sektor "Kunst und Kultur" (Izkustvo i kultura)** etabliert, der sich ausschließlich mit künstlerischen Fragen befasste und später zu einer eigenständigen Abteilung ausgebaut wurde (Statulov, 2015).

Administrative Kontrolle: Komitee für Wissenschaft, Kunst und Kultur (KNIK)

Das 1948 gegründete **Komitee für Wissenschaft, Kunst und Kultur (KNIK)** war die zentrale exekutive Instanz für die gesamte Kulturpolitik und zentralisierte alle kulturpolitischen Entscheidungen unter einem Dach (Bachmaier, 2019; Statulov, 2022). Als staatliches Organ unterstand es formal dem Ministerrat, faktisch aber direkt der BKP-Führung. Seine umfassenden Befugnisse machten es zur Schaltstelle zwischen Parteiideologie und kultureller Praxis: Das KNIK erstellte mehrjährige Produktionspläne für das bulgarische Kino, legte Themenschwerpunkte fest, verteilte Budgets und entschied über Personalfragen in den Studios. Kein Filmprojekt konnte ohne Genehmigung des KNIK realisiert werden; gleichzeitig überwachte es die Umsetzung und konnte bereits produzierte Filme verbieten oder „einfrieren“. Diese Konzentration von Planungs-, Finanzierungs- und

Kontrollmacht in einer Institution ermöglichte eine lückenlose ideologische Steuerung der Filmproduktion (Statulov, 2022).

Repressive Kontrolle: Staatssicherheit

Neben den offiziellen Kontrollinstanzen spielte die **Staatssicherheit (Durzhavna Sigurnost, DS)**, die bereits seit der Machtübernahme 1944 existierte, eine zunehmend wichtige Rolle in der Überwachung der Filmschaffenden. Mit der Gründung des VI. Direktorats im November 1967 (zuständig für den "Kampf gegen ideologische Diversion") intensivierte die DS ihre operative Arbeit im kulturellen Bereich systematisch (Statulov, 2015). Die DS infiltrierte systematisch die Filmstudios und kreativen Verbände, wobei Agenten in Schlüsselpositionen platziert wurden. Durch "Informationen" an die zuständigen Abteilungen des ZK der BKP beeinflusste die DS maßgeblich Personalentscheidungen und konnte missliebige Projekte bereits in frühen Phasen blockieren (Statulov, 2015). Diese verdeckte Form der Kontrolle ergänzte die institutionelle Zensur und schuf eine Atmosphäre permanenten Misstrauens, die zur verstärkten Selbstkontrolle der Filmschaffenden beitrug (Markov, 2016).

Produktionsebene: Boyana-Filmstudios

Die 1962 gegründeten Boyana-Filmstudios waren das einzige Zentrum für Spielfilmproduktion in Bulgarien - eine bewusste Monopolisierung, die zentrale Kontrolle ermöglichte (Statulov, 2022). Sämtliche bulgarischen Spielfilme entstanden hier unter staatlicher Aufsicht; private Filmproduktion war ausgeschlossen.

Die Redaktionsräte als zentrale Kontrollinstanz

Innerhalb der Studios spielten **Redaktionsräte** eine Schlüsselrolle im Genehmigungsprozess. Diese Gremien setzten sich aus Filmkritiker:innen mit ideologischer Schulung, Parteifunktionär:innen und erfahrenen Regisseur:innen zusammen (Genov, 2015). Sie prüften Drehbücher, nahmen an Produktionsbesprechungen teil und sahen Rohschnitte, wobei ihre „Empfehlungen“ faktisch bindend waren. Kein Film konnte ohne Zustimmung des Redaktionsrats realisiert werden - diese institutionalisierte Präzensur stellte sicher, dass ideologische Korrekturen bereits während der Entstehung erfolgten, bevor kostspielige Nachbearbeitungen oder gar Produktionsstopps nötig wurden (Statulov, 2022).

Mehrstufiger Genehmigungsprozess

Die Filmproduktion unterlag einem rigiden, mehrstufigen Kontrollverfahren, das an jedem Produktionspunkt Eingriffsmöglichkeiten bot (Genov, 2015).

In der ersten Stufe, der **Themeneinreichung**, musste das Exposé beim Komitee eingereicht werden. Bereits auf dieser Ebene wurden politisch heikle oder moralisch bedenkliche Themen aussortiert (Statulov, 2022: 50-52). Diese erste Hürde diente der frühzeitigen Ausfilterung unerwünschter Projekte, noch bevor finanzielle Mittel investiert wurden.

Die zweite Stufe, die **Drehbuchgenehmigung**, stellte die entscheidende Phase der **Präzensur** dar. Der Redaktionsrat prüfte das Drehbuch auf ideologische Konformität, narrative Klarheit und moralische Unbedenklichkeit. Drehbücher durchliefen häufig mehrere Überarbeitungsschleifen, wobei „Anregungen“ faktisch Befehle darstellten (Genov, 2015). Hier fand die intensivste ideologische Formung statt.

Während der Dreharbeiten erfolgte die dritte Stufe der **Produktionsüberwachung**: Produktionsleiter und Parteibeauftragte waren präsent, um Abweichungen vom genehmigten Drehbuch zu verhindern (Bachmaier, 2019). Spontane kreative Entscheidungen am Set mussten begründet werden.

Selbst nach Abschluss der Dreharbeiten konnte in der vierten und letzten Stufe, der **Endzensur**, der fertiggestellte Film noch verboten oder „eingefroren“ werden (Genov, 2015). Diese letzte Kontrollstufe stellte sicher, dass kein Film ohne abschließende politische Billigung das Publikum erreichte.

Durch diese Vervielfachung der Kontrollpunkte wurde der Produktionsprozess zum permanenten Verhandlungsprozess zwischen kreativen Ansprüchen und ideologischen Vorgaben. Filmschaffende internalisierten die Erwartungen so stark, dass viele Konflikte gar nicht erst entstanden - die effektivste Form der Zensur war die vorweggenommene Anpassung (Statulov, 2022).

3.3 Thematische Vorgaben

Die in Kapitel 2.2 beschriebenen Prinzipien des Sozialistischen Realismus wurden in Bulgarien durch konkrete thematische Prioritäten umgesetzt.

Zentral waren Darstellungen des antifaschistischen Partisanenkampfes, die den bewaffneten Widerstand gegen die faschistische Besatzung glorifizierten und damit die Machtübernahme der BKP historisch legitimierten (Iordanova, 2003). Die Kollektivierung der Landwirtschaft sollte als historischer Fortschritt und Befreiung der Bauern inszeniert werden, nicht als gewaltsamer Prozess (Statulov, 2022). Ebenso zentral war die Darstellung von Industrialisierung und produktiver Arbeit als sinnstiftende Tätigkeit, durch die sich der sozialistische Mensch für die Gemeinschaft verwirklichte (Günther, 2000).

Systemkritische Inhalte hingegen waren kategorisch ausgeschlossen. Filme durften strukturelle Mängel des Sozialismus - etwa wirtschaftliche Ineffizienz, Versorgungsengpässe oder politische Repression - nicht thematisieren (Statulov, 2022). Alternative Geschichtsnarrative, die von der offiziellen Parteilinie abwichen oder die Rolle der BKP infrage stellten, wurden unterdrückt (Smilyanska, 2018). Als moralisch unzulässig galten zudem Darstellungen von Sexualität, Alkoholismus oder religiösen Praktiken, da diese dem Ideal des disziplinierten sozialistischen Menschen widersprachen.

3.4 Moralische Zensur in der Spätphase (1970er-1980er Jahre)

Ab den 1970er Jahren verschob sich der Zensurfokus von explizit politischen zu moralischen Fragen (Statulov, 2022). Während politische Grenzen geklärt und internalisiert waren, rückte die "sozialistische Moral" in den Vordergrund - ein diffuses Konzept, das Intimsphäre, Alltagsverhalten und persönliche Lebensführung regulierte (Markov, 2016).

Diese moralische Kontrolle erfasste mehrere Bereiche: Sexualität musste keusch dargestellt werden, soziale Probleme wie Alkoholismus durften nur als individuelles Versagen erscheinen, familiäre Konflikte mussten mit Versöhnung enden, und pessimistische Grundhaltungen waren verboten (Kassabova, 2009). Die moralische Zensur erwies sich als effektiver als politische Kontrolle, weil ihre Grenzen diffus waren und sie emotional aufgeladene Alltagsthemen betraf - was zu verstärkter Selbstzensur führte (Statulov, 2022).

Diese Mechanismen schufen ein Spannungsfeld zwischen ideologischer Kontrolle und filmischer Kreativität. Wie Regisseur:innen in diesem Feld zwischen Anpassung, Symbolik und gelegentlicher Grenzüberschreitung navigierten, wird in Kapitel 5 anhand konkreter Filmanalysen untersucht.

4. METHODIK

4.1 Forschungsansatz

Die vorliegende Arbeit basiert auf einem qualitativen Forschungsansatz. Qualitative Methoden eignen sich besonders für die Analyse kultureller und medialer Produkte, da sie eine detaillierte Untersuchung von Bedeutungen, Symboliken und narrativen Strukturen ermöglichen (Herczeg & Wippersberg, 2021). Im Kontext der Filmwissenschaft erlaubt eine qualitative Filmanalyse, sowohl die inhaltliche Ebene als auch filmästhetische Mittel systematisch zu interpretieren (Kammerer, 2020).

Der Fokus der Analyse liegt auf ausgewählten Filmszenen aus dem bulgarischen Kino der sozialistischen Periode. Dabei werden narrative Strukturen, Figurenkonstellationen sowie visuelle Gestaltungselemente wie Kameraführung, Mise-en-scène und Dialoge berücksichtigt. Diese Aspekte erlauben es, Hinweise darauf zu gewinnen, wie politische und ideologische Einschränkungen innerhalb filmischer Werke dargestellt, umgangen oder indirekt thematisiert wurden. Auch die Produktionsgeschichte der einzelnen Filme wird in die Untersuchung einbezogen, um den institutionellen und historischen Kontext zu berücksichtigen.

Die qualitative Herangehensweise erweist sich für die vorliegende Forschungsfrage als besonders geeignet, da sie die Analyse subtiler Ausdrucksformen von Zensur und ideologischer Einflussnahme ermöglicht. Ziel der Untersuchung ist es, aufzuzeigen, wie Zensurmechanismen und politische Rahmenbedingungen im sozialistischen Bulgarien in filmischen Darstellungen sichtbar werden und welche filmischen Strategien eingesetzt wurden, um diese Einschränkungen zu verhandeln.

4.2 Auswahl des Untersuchungsmaterials

4.2.1 Filmauswahl

Für die Analyse wurden vier bulgarische Spielfilme ausgewählt, die während der sozialistischen Periode entstanden sind und unterschiedliche Aspekte von Zensur und ideologischer Einflussnahme im bulgarischen Kino widerspiegeln können. Die Auswahl der vier Filme basiert auf einem kriteriengeleiteten Verfahren. Als Auswahlkriterien dienten vier unterschiedliche Erscheinungsformen von Zensur, die im Forschungskontext des sozialistischen Kinos theoretisch relevant sind: formales Verbot, moralische Zensur, Selbstzensur sowie propagandistische Einflussnahme. Ziel war es, für jedes dieser Kriterien einen Film zu identifizieren, der diesen Mechanismus besonders exemplarisch verkörpert. Darüber hinaus wurde bei der Auswahl berücksichtigt, dass für alle vier Filme zeitgenössische Pressequellen aus dem Archiv der Bulgarischen Nationalen Filmothek verfügbar sind, was eine quellengestützte Analyse der zeitgenössischen Rezeption ermöglicht.

Die untersuchten Filme sind:

- „Montagmorgen“ (1966/1988)
- „Alles ist Liebe“ (1979)
- „Band ohne Namen“ (1982)

- “Die Echelons des Todes” (1986)

Die Filme stammen überwiegend aus der **Spätphase des sozialistischen Systems**, mit Ausnahme von “Montagmorgen”, der zwar bereits 1966 produziert wurde, jedoch erst 1988 öffentlich gezeigt werden konnte. Diese zeitliche Einordnung erlaubt es, unterschiedliche Zensurmechanismen in den verschiedenen Phasen des Regimes zu betrachten und die Wirkung von ideologischen und moralischen Einschränkungen im Film zu analysieren.

Im Rahmen dieser Arbeit werden die Filme aus einer analytischen Perspektive betrachtet, in der unterschiedliche Erscheinungsformen von Zensur als interpretative Kategorien herangezogen werden. Dazu zählen beispielsweise Zensur in Form von Verboten, moralischen Grenzen, Selbstzensur oder propagandistischen Elementen. Diese Kategorien dienen als heuristisches Instrument für die Analyse und stellen keine offizielle oder feststehende Klassifikation der Filme dar.

Bei der Filmauswahl wurde bewusst versucht, möglichst unterschiedliche Beispiele zu berücksichtigen, um eine differenzierte Analyse zu ermöglichen. Die Filme stammen von verschiedenen Regisseur:innen und Drehbuchautor:innen und umfassen unterschiedliche Genres, darunter Drama, Kriegsdrama und Komödie. Dadurch können verschiedene narrative und ästhetische Strategien untersucht werden, mit denen Filme innerhalb der politischen und ideologischen Rahmenbedingungen des sozialistischen Systems entstanden sind.

4.2.2 Zeitgenössische Zeitungsquellen

Neben der Filmanalyse werden in dieser Arbeit auch zeitgenössische Zeitungs- und Zeitschriftenartikel herangezogen, um die öffentliche Rezeption der untersuchten Filme im Kontext des sozialistischen Bulgariens zu rekonstruieren. Die verwendeten Materialien stammen überwiegend aus den Archiven der Bulgarischen Nationalen Filmothek und umfassen Presseauszüge aus verschiedenen Zeitungen und Kulturzeitschriften der Zeit.

Zu den herangezogenen Quellen gehören unter anderem Artikel aus Zeitungen wie “Narodna Kultura”, “Trud”, “Rabotnitschesko Delo”, “Narodna Mladezh”, “Tschernomorski Front”, “Puls” oder “Dimitrovsko Zname”. Dabei handelt es sich überwiegend um Filmkritiken, kulturpolitische Artikel sowie Rezensionen, die zum Zeitpunkt der Veröffentlichung der Filme erschienen sind. Diese Texte stellen ein wichtiges historisches Primärmaterial dar, da sie Einblick in die zeitgenössische Bewertung und ideologische Einordnung der Filme geben.

Die Analyse dieser Quellen ermöglicht es zu untersuchen, wie die Filme im öffentlichen Diskurs dargestellt wurden und welche moralischen oder gesellschaftlichen Aspekte von der Kritik hervorgehoben wurden. In vielen Fällen zeigt sich, dass die zeitgenössische Kritik die Filme vor allem als moralische oder gesellschaftliche Dramen interpretierte, während mögliche systemkritische Dimensionen nur selten explizit thematisiert wurden.

Ergänzend zu den zeitgenössischen Quellen werden auch filmhistorische Studien und Publikationen verwendet, die nach dem Ende des sozialistischen Systems erschienen sind, darunter Werke von Autoren wie Alexander Grozev (2015, 2021, 2023) und Aleksander Yanakiev (2003). Diese späteren Analysen ermöglichen eine rückblickende und teilweise kritischere Betrachtung der Rolle von Zensur und ideologischer Kontrolle im bulgarischen Kino.

Durch die Kombination zeitgenössischer Pressequellen und späterer filmhistorischer Forschung kann sowohl die damalige Rezeption der Filme als auch ihre heutige wissenschaftliche Einordnung berücksichtigt werden.

4.3 Methode der Filmanalyse

Um die Darstellung von Zensur im bulgarischen Kino der sozialistischen Periode systematisch zu untersuchen, wurden die ausgewählten Filme anhand einer einheitlichen Analyse-Struktur analysiert. Ziel war es, die Filme objektiv vergleichbar zu machen und sowohl narrative, visuelle als auch ideologische Dimensionen zu berücksichtigen. Die Analyse folgt einem mehrstufigen Vorgehen, das sich aus kontextueller Einordnung, theoretischer Rahmung, detaillierter Szenenanalyse und Betrachtung von Zensurmechanismen zusammensetzt.

4.3.1 Kontextualisierung des Films

Jeder Film wird zunächst in seinen historischen und institutionellen Kontext eingeordnet. Dabei werden sowohl der Produktions- und Entstehungskontext als auch der zensurgeschichtliche Hintergrund berücksichtigt. Der Produktionskontext umfasst das Jahr der Produktion, die Stellung der Regie im Filmfeld sowie institutionelle Rahmenbedingungen wie Filmstudio und staatliche Kontrolle. Der zensurgeschichtliche Kontext untersucht, ob der Film verboten, geschnitten oder verzögert veröffentlicht wurde und welche Hinweise in zeitgenössischen Quellen auf mögliche Gründe hierfür hindeuten. Dabei wird auch die Rezeption zum Zeitpunkt der Veröffentlichung berücksichtigt. Dieser Schritt erfolgt sachlich,

historisch und quellengestützt und liefert die Grundlage für die nachfolgende Analyse der filmischen Inhalte.

4.3.2 Theoretischer Analyserahmen

Aufbauend auf der Kontextualisierung wird die Analyse der Filme durch einen theoretischen Rahmen unterstützt, der die Machtmechanismen und ideologischen Strukturen des Sozialismus beleuchtet. Dabei werden insbesondere Konzepte von Foucault, Bourdieu und Gramsci herangezogen: Foucaults Theorie der Disziplinierung und produktiven Macht ermöglicht die Analyse, wie normierende Strukturen im Film wirksam werden; Bourdieus Konzepte von symbolischem Kapital und Feldlogik dienen dazu, die Position der Filmschaffenden innerhalb des kulturellen Feldes zu verstehen; Gramscis Theorie der Hegemonie hilft, die kulturelle Vorherrschaft und ideologische Steuerung im Kontext sozialistischer Politik nachzuvollziehen. Dieser theoretische Rahmen dient nicht der Wiederholung bereits eingeführter Theorien, sondern der klaren Explikation der angewendeten Analyseperspektive.

4.3.3 Zentrale Szenenanalyse

Im Kern der Arbeit steht die detaillierte Analyse ausgewählter Schlüsselszenen. Für jeden Film werden drei Szenen identifiziert, die besonders deutlich zeigen, wie Zensur und ideologische Kontrolle innerhalb des Films wirken könnten. Die Analyse erfolgt anhand eines einheitlichen Rasters, das eine systematische Vergleichbarkeit gewährleistet. Zunächst werden die Szenen objektiv beschrieben, einschließlich Handlung, Dialogen, beteiligten Figuren und zeitlichem Ablauf. Anschließend wird die visuelle Gestaltung untersucht, insbesondere Kameraführung, Bildkomposition sowie Musik und Ton. Daraufhin werden diskursive Abweichungen herausgearbeitet, also welche sozialistischen Normen irritiert oder unterlaufen werden. Ästhetische Strategien wie Subtext, Symbolik, Ironie, Alltagsrealismus oder offene Enden werden ebenfalls berücksichtigt. Schließlich wird die Zensurrelevanz jeder Szene analysiert, indem moralische, ideologische oder politische Grenzen identifiziert und die Szene theoretisch eingeordnet wird – beispielsweise hinsichtlich repressiver Mechanismen, produktiver Normsetzung oder strategischer Positionierung der Filmschaffenden im kulturellen Feld. Dieser strukturierte Ansatz stellt sicher, dass die Szenenanalyse analytisch fundiert, nachvollziehbar und vergleichbar ist.

4.3.4 Zensurmechanismen im Gesamtfilm

Nach der detaillierten Szenenanalyse wird jeder Film in seiner gesamten zensurbezogenen Dynamik betrachtet. Hierbei werden drei Dimensionen unterschieden: die repressive Dimension, die produktive Dimension und die strategische Dimension. Die **repressive Dimension** umfasst Verbote, Schnitte, Verzögerungen sowie die Konsequenzen für die Regie und die Signalwirkung für andere Filmschaffende. Die **produktive Dimension** untersucht, welche Normen indirekt bestätigt, welche sozialistischen Ideale stabilisiert und welche Effekte auf Selbstzensur ausgelöst wurden. Die **strategische Dimension** analysiert, wie Filmschaffende innerhalb des Systems navigierten, Ambiguitäten nutzten und die Grenzen der Zulässigkeit austesteten. Durch die Betrachtung aller drei Dimensionen wird deutlich, wie Zensurmechanismen auf unterschiedlichen Ebenen in einem Film wirksam werden und wie diese im institutionellen und politischen Kontext des sozialistischen Bulgariens zu verstehen sind.

4.3.5 Rezeptions- und Nachgeschichte

Zusätzlich zur Analyse der Filme wird deren Rezeption und Nachgeschichte berücksichtigt. Hierbei wird untersucht, wie die Filme später gelesen, rezipiert oder gegebenenfalls rehabilitiert wurden und ob sich ihr symbolisches Kapital innerhalb des bulgarischen Filmschaffens verändert hat. Die Untersuchung der Rezeption erfolgt sowohl auf Basis zeitgenössischer Kritik als auch späterer filmhistorischer Bewertungen. Dies ermöglicht einen Vergleich zwischen der filmischen Darstellung selbst und ihrer öffentlichen Interpretation im Kontext des sozialistischen Diskurses.

4.3.6 Zwischenfazit pro Film

Am Ende der Analyse jedes Films wird ein Zwischenfazit gezogen. Dieses fasst zusammen, welche Art von Bedrohung der Film für das sozialistische Zensursystem darstellte, welche Mechanismen der Zensur sichtbar wurden und ob Zensur eher repressiv oder produktiv wirkte. So werden die Erkenntnisse aus Szenenanalyse, Gesamtfilm und Rezeption in einem analytischen Überblick verdichtet, der zugleich die Grundlage für die abschließende Diskussion der Arbeit bildet.

4.4 Analyse der Zeitungsartikel

Neben der Filmanalyse werden auch zeitgenössische Zeitungs- und Zeitschriftenartikel untersucht, um die öffentliche Rezeption der ausgewählten Filme im Kontext des sozialistischen Bulgariens zu analysieren. Die Analyse der Pressequellen erfolgt im Rahmen

einer qualitativen Textanalyse, die sich auf die inhaltlichen und sprachlichen Darstellungen der Filme in der damaligen Filmkritik konzentriert.

Dabei liegt der Fokus insbesondere auf der ideologischen Sprache und den Deutungsmustern, mit denen Filme in der Presse interpretiert wurden. Untersucht wird, welche Aspekte der Handlung, der Figuren oder der moralischen Konflikte von den Kritikerinnen und Kritikern hervorgehoben wurden und in welcher Weise diese Interpretationen in den ideologischen und kulturellen Rahmen des sozialistischen Systems eingebettet waren. Ebenso wird analysiert, ob Kritik oder Lob in Bezug auf moralische, gesellschaftliche oder politische Themen formuliert wurde und wie diese Bewertungen sprachlich vermittelt wurden.

Ein weiterer zentraler Aspekt der Analyse besteht darin zu untersuchen, inwiefern mögliche problematische oder systemkritische Elemente der Filme in der zeitgenössischen Kritik thematisiert oder eher indirekt angesprochen wurden. Dadurch lässt sich nachvollziehen, welche Interpretationsräume innerhalb des damaligen öffentlichen Diskurses möglich waren und welche Grenzen der Kritik bestanden.

Ziel dieser Analyse ist es, die zeitgenössische Rezeption der Filme zu rekonstruieren und sie mit der filmischen Darstellung zu vergleichen. Auf diese Weise kann untersucht werden, in welchem Verhältnis der Filmtext und der öffentliche Diskurs zueinander standen und wie Filme innerhalb des ideologischen Rahmens des sozialistischen Systems interpretiert wurden.

Die Analyse der Pressequellen ergänzt somit die Filmanalyse, da sie nicht nur den Inhalt der Filme, sondern auch ihre zeitgenössische Interpretation und Bewertung im öffentlichen Diskurs sichtbar macht.

4.5 Grenzen der Methode

Trotz der systematischen Vorgehensweise weist die gewählte Methode einige Einschränkungen auf. Die Analyse basiert auf einer begrenzten Auswahl von Filmen und konzentriert sich auf ausgewählte Schlüsselszenen, wodurch nicht alle Aspekte der Filmproduktion oder der Zensurmechanismen umfassend abgebildet werden können. Zukünftige Forschung könnte hier durch die Erweiterung des Filmkorpus und die Analyse zusätzlicher Szenen ein umfassenderes Bild der Zensurpraktiken ermöglichen.

Die Interpretation von filmischen Szenen und Zeitungsartikeln bleibt zudem teilweise subjektiv, da sie auf der inhaltlichen und visuellen Deutung basiert. Zukünftige Studien

könnten dies durch den Einsatz von Mixed-Methods-Ansätzen oder durch die Kombination qualitativer und quantitativer Analyseverfahren ausgleichen.

Die Thematik der Zensur im sozialistischen Bulgarien ist zudem nach wie vor sensibel, weshalb direkte Interviews mit lebenden Filmschaffenden zum Zeitpunkt der Arbeit keine optimale Methode darstellten. In Zukunft könnten Interviews zusätzliche Einsichten in Intentionen, Selbstzensurstrategien und Produktionsentscheidungen liefern.

Um dennoch eine möglichst objektive Analyse zu gewährleisten, wurden die Szenen anhand zeitgenössischer Quellen sowie filmhistorischer Literatur untersucht. Zukünftige Forschung könnte den analytischen Rahmen durch zusätzliche Primärquellen erweitern, z. B. unveröffentlichte Drehbücher oder interne Produktionsdokumente.

Einige der untersuchten Filme, wie beispielsweise "Die Echelons des Todes", waren nur über das Archiv der Bulgarischen Nationalen Filmothek zugänglich. Zudem war der Zugang zu anderen relevanten Archiven, wie dem bulgarischen Nationalarchiv, während der Bearbeitung der Arbeit aufgrund von Renovierungsarbeiten eingeschränkt. Zukünftige Forschungen könnten von einem Archivzugang profitieren, um weitere Dokumente und Schnittfassungen zu analysieren.

Insgesamt ermöglicht die Kombination aus qualitativer Filmanalyse und Auswertung zeitgenössischer sowie retrospektiver Quellen, die Mechanismen der Zensur im sozialistischen bulgarischen Kino differenziert zu erfassen. Auf Grundlage dieser methodischen Vorgehensweise werden im folgenden Kapitel die ausgewählten Filme detailliert analysiert, wobei sowohl die filmischen Strategien als auch die zeitgenössische Rezeption im Kontext der ideologischen Rahmenbedingungen des Sozialismus betrachtet werden.

5. FILMANALYSE

5.1 Einleitung und Filmauswahl

Die folgenden Analysen zielen darauf ab, Zensur im bulgarischen Kino der sozialistischen Periode als vielschichtiges Phänomen zu untersuchen. Dabei wird Zensur nicht nur als politische Kontrolle verstanden, sondern auch als moralische, gesellschaftliche und ideologische Einflussnahme, die das filmische Schaffen inhaltlich und formell prägte. Um diese Dimensionen differenziert darstellen zu können, werden ausgewählte Filmwerke

exemplarisch betrachtet, die in ihrer Entstehung, Rezeption und in der Art der zensierten Inhalte besonders aussagekräftig sind.

Die Filmauswahl berücksichtigt unterschiedliche Genres, Regisseur:innen und stilistische Ansätze, um ein möglichst breites Spektrum an Strategien und Formen der Zensur sichtbar zu machen. Die ausgewählten Werke sind:

- **"Montagmorgen"** (Regie: Irina Aktasheva & Hristo Piskov) - ein Drama, das sich besonders für die Analyse institutioneller und ideologischer Mechanismen eignet.
- **"Alles ist Liebe"** (Regie: Borislav Sharaliev) - ein Drama, das moralische und gesellschaftliche Zensur verdeutlicht und so die normative Dimension der staatlichen Kontrolle illustriert.
- **"Band ohne Namen"** (Regie: Lyudmil Kirkov) - eine Komödie, die subtil soziale Normen und kulturelle Restriktionen reflektiert.
- **"Die Echelons des Todes"** (Regie: Ludmil Staikov) - ein Kriegsdrama, das die Verbindung von ideologischer Kontrolle und narrativer Dramaturgie exemplarisch aufzeigt.

Die bewusste Auswahl der Filme erlaubt es, die verschiedenen Facetten der Zensur (politisch, moralisch, ideologisch und sozial) in den folgenden Analysen systematisch zu untersuchen. Dabei wird sowohl auf konkrete Filmszenen als auch auf die Entstehungskontexte und die Rezeption eingegangen, um ein umfassendes Bild der Wirkungsweisen zensierender Instanzen im sozialistischen Bulgarien zu zeichnen.

5.2 Analyse von "Montagmorgen"

1. Kontextualisierung des Films "Montagmorgen" (1966/1988)

"Montagmorgen" ist ein bulgarischer Spielfilm (Drama) aus dem Jahr 1966, der aufgrund der Zensur durch das kommunistische Regime erst 1988 veröffentlicht wurde. Regie führten Irina Aktasheva und Hristo Piskov nach einem Drehbuch von Nikola Tiholov. Die Kamera führte Dimo Kolarov, die Filmmusik komponierte Milcho Leviev.

Toni (beschrieben als ein Mädchen mit unbeschwertem Wesen, das alles und jeden mit Verachtung behandelt) wird in der Stadt Ruse interniert. Dort begegnet sie Yordan, der anders ist als die anderen, die sie kennt, und die beiden verlieben sich. Er hilft ihr, in seiner kommunistischen Arbeitsbrigade auf der Werft von Ruse anzufangen. Die Beziehung dort ist

heuchlerisch, und ihr Aussehen bringt ihre Schwächen und Unzulänglichkeiten ans Licht. Einige der Brigademitglieder setzen alles daran, Toni zum Gehen zu bewegen. Yordan macht ihr einen Heiratsantrag, doch sie ist noch nicht bereit für einen so großen Schritt. Toni geht, fest entschlossen, ein anständiges Leben zu führen.

1.1 Produktions- und Entstehungskontext

“Montagsmorgen” wurde 1966 in der Volksrepublik Bulgarien produziert, in einer Phase, die häufig als kulturelles “Tauwetter” innerhalb des sozialistischen Systems beschrieben wird. Diese Periode war von vorsichtigen Liberalisierungstendenzen geprägt, die sich insbesondere im kulturellen Bereich bemerkbar machten (vgl. 3.1). Nach der Entstalinisierung kam es auch in Bulgarien zu einer gewissen Öffnung gegenüber psychologisch differenzierteren Figurenzeichnungen und alltagsnahen Stoffen (Grozev, 2021). Gleichzeitig blieb das politische System unter der Führung von Todor Zhivkov strukturell autoritär und ideologisch kontrolliert. Die kulturelle Lockerung bedeutete daher keine Aufhebung der Zensur, sondern vielmehr eine Phase unscharfer Grenzziehungen, in der nicht eindeutig definiert war, wie weit ästhetische und thematische Experimente gehen durften.

Der Film entstand innerhalb dieses ambivalenten Klimas. Obwohl er 1966 fertiggestellt wurde, erhielt er keine reguläre Aufführungsgenehmigung und wurde erst 1988 öffentlich gezeigt. Die zeitliche Diskrepanz zwischen Produktion und Premiere verweist bereits auf die konflikthafte Einbettung des Projekts in die kulturpolitischen Strukturen der Zeit.

Inszeniert wurde der Film von Irina Aktasheva und Hristo Piskov, die zur jüngeren Generation bulgarischer Filmschaffender gehörten. Ihre filmische Handschrift war stärker am psychologischen Realismus und an individuellen Konflikten orientiert als an den normativen Vorgaben des sozialistischen Realismus (Saruivanova, o.D.). Zeitgenössische Beobachter weisen zudem darauf hin, dass “Montagsmorgen” ästhetisch vom französischen Kino der 1950er Jahre beeinflusst ist (Katsarova, 1988). Diese Einflüsse zeigen sich insbesondere in der stärkeren Fokussierung auf individuelle Figuren, ambivalente Charaktere und weniger stark normierte narrative Strukturen.

Im filmischen Feld der 1960er Jahre verfügten sie noch nicht über gefestigtes symbolisches Kapital. Ihre Position war vergleichsweise fragil, was sie gegenüber institutionellen Eingriffen besonders verwundbar machte. Das darauffolgende Verbot des Films hatte zweifellos Auswirkungen auf ihre Stellung im bulgarischen Kino und führte zu einem Jahrzehnt, in dem ihnen das Recht verweigert wurde, wieder Filme zu drehen (Mitscheva, 2021).

Die institutionellen Rahmenbedingungen der Produktion waren durch das vollständig staatlich organisierte Studiosystem geprägt. Der Film entstand innerhalb der Strukturen von Boyana Film, dem zentralen Filmstudio der Volksrepublik Bulgarien. Filmproduktion war in dieser Zeit kein autonomer künstlerischer Prozess, sondern Teil eines administrativ kontrollierten Systems (Statulov, 2022). Drehbücher wurden vorab geprüft, Produktionen begleitet und fertige Filme durch ideologische Kommissionen abgenommen (vgl. 3.2). Die Genehmigung zur öffentlichen Aufführung war an politische und moralische Kriterien gebunden. Zensur manifestierte sich daher nicht nur als punktueller Eingriff, sondern als strukturelles Element des gesamten Produktionsprozesses. Dass "Montagsmorgen" trotz abgeschlossener Produktion nicht freigegeben wurde, verdeutlicht die allgegenwärtige institutionelle Kontrolle und zeigt, dass der Film schon auf der Entstehungsebene als konfliktträchtiges Werk innerhalb des sozialistischen Kulturfeldes positioniert war.

1.2 Zensurgeschichtlicher Kontext

Nach seiner Fertigstellung im Jahr 1966 erhielt Montagsmorgen keine Aufführungsgenehmigung und wurde faktisch verboten (Grozev, 2021). Nachdem die Regisseur:innen sich geweigert hatten, wesentliche Änderungen am Film vorzunehmen, wurde das Werk endgültig aus dem Verleihsystem ausgeschlossen (Stoyanovich, 1988). Auch Kritiker:innen, die sich bereits in den 1960er Jahren positiv über den Film äußerten, wurden teilweise wegen "Ungeeignetheit" aus ihren Positionen entlassen (Stoyanovich, 1988). Dabei war die frühe Reaktion der Filmkritik zunächst durchaus positiv: 1966 wurde sogar erwogen, den Film zu den Filmfestspielen von Cannes zu schicken, doch diese Pläne wurden durch das Verbot verhindert (Kovatscheva, 1988).

Erst 1988, im Kontext der politischen und kulturellen Liberalisierung der späten 1980er Jahre, wurde der Film erstmals öffentlich gezeigt. Die Verzögerung von 22 Jahren macht deutlich, dass es sich nicht um eine bloße Kürzung oder partielle Beanstandung handelte, sondern um eine vollständige Suspendierung aus dem kulturellen Verkehr.

Offizielle, ausführlich dokumentierte Verbotsbegründungen wurden nicht transparent veröffentlicht, was charakteristisch für das bulgarische Zensursystem der Zeit war. In internen Stellungnahmen und kulturpolitischen Einschätzungen wurde dem Film jedoch vorgeworfen, ein "falsches" oder "verzerrtes" Bild der sozialistischen Realität zu zeichnen (Grozev, 2021). Kritisiert wurde insbesondere die Darstellung der Protagonistin, die nicht als optimistische Trägerin der sozialistischen Zukunft erschien, sondern als desillusioniert, orientierungslos und moralisch ambivalent. Die Hauptfigur entsprach nicht dem normativen Ideal des sozialistischen Helden, sondern bewegte sich im Bereich individueller Zweifel und

sozialer Entfremdung (Stoyanova, 1988). Diese Perspektive wurde als ideologisch problematisch angesehen, da das Verhalten des Protagonisten nicht dem eines Sozialisten entsprach und keine eindeutig positive Haltung gegenüber Staat, Partei oder Gesellschaftsordnung erkennen ließ (Grozev, 2015).

Die fehlende moralische Korrektur der Protagonistin und das offene Ende verstärkten offenbar den Eindruck, dass der Film keine didaktische Funktion erfülle. Innerhalb der kulturpolitischen Logik der 1960er Jahre wurde Kunst jedoch als erzieherisches Instrument verstanden, das zur Stabilisierung sozialistischer Werte beitragen sollte (Statulov, 2022). Ein Werk, das Ambivalenz zuließ und keine eindeutige positive Perspektive aufzeigte, konnte daher als potenziell destabilisierend interpretiert werden.

Die unmittelbare Rezeption des Films blieb aufgrund des Verbots aus. Es existierte keine zeitgenössische öffentliche Kritik, da der Film weder regulär angekündigt noch diskutiert werden durfte. Seine Nicht-Existenz im öffentlichen Raum war selbst Teil des Zensurmechanismus. Erst nach seiner Freigabe 1988 wurde „Montagmorgen“ als Beispiel eines unterdrückten Werks der 1960er Jahre rezipiert und im Kontext einer kritischen Neubewertung des sozialistischen Kultursystems diskutiert (Aleksandrov, 1988). In dieser retrospektiven Wahrnehmung gewann der Film eine neue symbolische Bedeutung: Er wurde nicht nur als ästhetisches Werk betrachtet, sondern auch als Dokument einer Phase kultureller Restriktion und als Beleg für die Funktionsweise institutionalisierter Zensur im bulgarischen Kino.

2. Theoretischer Analyserahmen

Die folgende Analyse von „Montagmorgen“ stützt sich auf ein machtheoretisches Verständnis von Zensur, das über ein rein repressives Modell hinausgeht. In Anlehnung an Michel Foucault wird Zensur nicht ausschließlich als Verbot oder Unterdrückung begriffen, sondern als produktive Machtform, die Diskurse strukturiert, Normen hervorbringt und Subjekte diszipliniert. Entscheidend ist dabei die Frage, wie Macht durch institutionelle Verfahren und implizite Grenzziehungen wirkt und wie Unsicherheit über diese Grenzen zur Internalisierung von Selbstkontrolle führt. Zensur erscheint somit als Mechanismus, der nicht nur Werke unterbindet, sondern Verhaltensweisen im kulturellen Feld reguliert.

Ergänzend dazu wird mit Pierre Bourdieu das bulgarische Kino als kulturelles Feld analysiert, in dem Akteur:innen um symbolisches Kapital und legitime Positionen konkurrieren. Das Verbot eines Films wird in dieser Perspektive als Eingriff in die Feldlogik verstanden, der Positionen verschiebt und symbolisches Kapital entwertet. Schließlich

ermöglicht der Hegemoniebegriff von Antonio Gramsci, die ideologische Dimension der Zensur zu fassen: Nicht nur offene Kritik am System, sondern auch subtile Abweichungen von normativen Leitbildern können hegemoniale Ordnungsvorstellungen irritieren. Die Analyse untersucht daher, inwiefern "Montagmorgen" dominante Diskurse unterläuft und warum gerade diese diskursive Verschiebung als bedrohlich wahrgenommen wurde.

3. Zentrale Szenenanalyse

3.1 Auswahl der Schlüsselszenen

Die Auswahl der Schlüsselszenen für die Analyse von "Montagmorgen" folgt dem Anspruch, exemplarisch die Mechanismen der Zensur im sozialistischen bulgarischen Kino sichtbar zu machen. Dabei wurden Szenen gewählt, die sowohl formale als auch inhaltliche Grenzüberschreitungen illustrieren und die verschiedenen Dimensionen der Zensur nach Foucault, Bourdieu und Gramsci erfahrbar machen.

Erstens wurde eine Szene im häuslich-öffentlichen Raum ausgewählt (00:24:40-00:29:10), in der Toni bewusst zwischen dem weiblich konnotierten Küchenraum und dem männlich geprägten Wohnzimmer navigiert. Diese Szene zeigt, wie normative Erwartungen an Geschlechterrollen im Alltag reproduziert, aber zugleich subtil unterlaufen werden. Sie erlaubt es, die diskursive Irritation sozialistischer Alltagsnormen, die ästhetische Strategie der Banalität und die symbolische Grenzüberschreitung zu analysieren.

Zweitens wurde eine Szene im Büro des Werftdirektors (30:40-33:00) berücksichtigt, da sie die institutionelle Dimension der Macht visualisiert. Hier werden Hierarchien, Entscheidungsprozesse und der Einsatz von Voice-over zur inneren Reflexion der Figuren genutzt. Die Szene legt offen, wie sozialistische Normen über Institutionen, symbolisches Kapital und Machtlogik stabilisiert werden und zeigt zugleich Momente produktiver Macht, die das Verhalten der Akteure im filmischen Feld prägen.

Drittens wurde eine kurze, aber prägnante Szene (45:30-46:37) ausgewählt, in der Toni öffentlich singt, tanzt und sich ungezwungen mit Fremden unterhält. Diese Szene demonstriert, wie individuelle Freiheit und Subversion alltäglicher Moral- und Sozialnormen sichtbar werden. Trotz ihrer Kürze erlaubt sie eine Analyse von performativer Selbstbestimmung, sozialer Abweichung und symbolischer Grenzüberschreitung, die sowohl zensurrelevant als auch ästhetisch wirksam ist.

Die Kombination dieser Szenen deckt drei analytische Ebenen ab: die **alltägliche Normverletzung**, die **institutionelle Machtkontrolle** und die **subjektive**

Grenzüberschreitung. Sie repräsentieren unterschiedliche Formen der produktiven und repressiven Macht, wie sie im sozialistischen Filmfeld wirksam waren. Durch diese Auswahl wird die Leitfrage der Arbeit - wie Zensur als repressiver und produktiver Mechanismus im bulgarischen Kino funktionierte - sowohl inhaltlich als auch formal umfassend adressiert.

3.2 Detaillierte Szenenanalyse

Szene 1 (00:24:40-00:29:40)

Die Szene beginnt mit einer Einstellung der Männer im Wohnzimmer, die Zeitungen lesen und sich unterhalten. Anschließend folgt ein Schnitt in die angrenzende Küche, wo die Frauen kochen und sich über kulinarische Themen austauschen. Die räumliche Trennung strukturiert zugleich eine geschlechtsspezifische Ordnung. Danach kehrt die Kamera ins Wohnzimmer zurück, wo die Männer Karten spielen. Die Gastgeberin empfängt Yordan und Toni und lädt Toni ein, sich zu den Frauen in die Küche zu setzen. Toni erwidert jedoch, bei den Männern sei es interessanter, und betritt demonstrativ das Wohnzimmer. Hinter ihr bleiben die sichtbar irritierten Gesichter der Frauen zurück.

Ab diesem Moment setzt lebhafte, swingartige Musik ein, die einen Stimmungsumschwung markiert und das Tempo der Szene erhöht. Toni stellt sich den Männern vor, fragt, ob sie alle verheiratet seien, führt ein pointiertes, leicht provokantes Gespräch und erhebt einen Trinkspruch. Es entwickelt sich eine verbale Auseinandersetzung zwischen ihr und einer der männlichen Figuren, verkörpert von Stefan Danailov. In seinen Bemerkungen schwingt eine moralische Abwertung mit - er deutet an, Toni sei ein "leichtes Mädchen". Toni reagiert mit demonstrativer Unabhängigkeit und fragt, wer ihr eine Zigarette gebe. In diesem Moment bricht die Musik abrupt ab. Die Szene endet damit, dass Toni die Wohnung verlässt, gefolgt von Yordan.

Gesprochen wird in einem informellen, teilweise ironisch aufgeladenen Tonfall. Die Dialoge bewegen sich zwischen spielerischer Provokation und latenter moralischer Spannung. Die Bildkomposition betont die räumliche Trennung von Küche und Wohnzimmer, wobei Türrahmen und Blickachsen symbolische Grenzlinien markieren. Die Kamera bleibt überwiegend beobachtend, ohne dramatische Überhöhung, wodurch der Eindruck von Alltagsrealismus entsteht. Der gezielte Einsatz der Musik strukturiert jedoch die emotionale Dynamik: Ihr Einsetzen signalisiert Aufbruch und Energie, ihr Abbruch markiert einen Moment der sozialen Kollision.

Diskursiv irritiert die Szene das Ideal der gleichberechtigten, jedoch funktional differenzierten sozialistischen Frau. Die offizielle Ideologie propagierte weibliche Gleichstellung, jedoch innerhalb klar definierter sozialer und moralischer Rahmen. Die anfängliche Raumordnung reproduziert diese funktionale Differenzierung: Frauen im häuslich-kommunikativen Bereich, Männer im diskursiv-öffentlichen Raum. Tonis Entscheidung, sich nicht nur räumlich, sondern auch kommunikativ zu integrieren, unterläuft diese implizite Ordnung. Ihre Fragen nach dem Familienstand, ihr Trinkspruch und ihre selbstbewusste Präsenz markieren eine symbolische Grenzüberschreitung.

Besonders brisant ist der Moment der moralischen Zuschreibung durch die männliche Figur. Hier wird sichtbar, wie Abweichung sofort sexualisiert und delegitimiert wird. Tonis Nachfrage nach einer Zigarette verstärkt die Inszenierung weiblicher Autonomie, die in der damaligen moralischen Ordnung ambivalent codiert war. Die Szene exponiert eine alltägliche soziale Inkonsistenz zwischen ideologischem Gleichheitsversprechen und gelebter Geschlechterhierarchie, ohne diese narrativ zu korrigieren.

Ästhetisch arbeitet die Szene mit Ironie, Alltagsrealismus und symbolischer Raumordnung. Die swingartige Musik erzeugt ein Gefühl von Befreiung und Dynamik, während ihr abruptes Ende die fragile Natur dieser Freiheit offenlegt. Die Wohnung fungiert als Mikromodell sozialistischer Gesellschaftsordnung. Tonis Bewegung durch den Raum erhält symbolischen Charakter: Sie überschreitet nicht nur eine Türschwelle, sondern eine normative Grenze.

Zensurrelevant erscheint die Szene nicht wegen expliziter Systemkritik, sondern aufgrund ihrer impliziten Infragestellung moralischer und sozialer Ordnungsmuster. Sie greift keine staatlichen Institutionen direkt an, destabilisiert jedoch das Bild der konfliktfreien, ideologisch konsistenten Gemeinschaft. Problematisch ist vor allem die fehlende moralische Einhegung: Toni wird nicht eindeutig verurteilt, aber auch nicht erzählerisch diszipliniert. Die Szene lässt Ambivalenz stehen.

Theoretisch lässt sich diese Dynamik mit Michel Foucault als Sichtbarmachung einer Disziplinarordnung lesen, die über Raum, Blick und moralische Zuschreibung wirkt. Mit Pierre Bourdieu betrachtet wird symbolisches Kapital innerhalb eines männlich codierten Kommunikationsraums verhandelt; Tonis Versuch der Aneignung erzeugt Widerstand. Aus hegemonietheoretischer Perspektive nach Antonio Gramsci zeigt die Szene, wie hegemoniale Geschlechternormen gerade im Alltäglichen reproduziert und verteidigt werden. Ihre Irritation entsteht nicht aus offener Opposition, sondern aus der temporären Sichtbarmachung einer brüchigen sozialen Ordnung.

Im Hinblick auf Zensurmechanismen berührt die Szene sowohl die produktive Dimension, indem sie Normen sichtbar macht und damit indirekt stabilisiert, als auch die strategische Ebene, da sie die Grenzen des Darstellbaren testet, ohne explizit politisch zu argumentieren. Gerade diese subtile Verschiebung macht ihre potenzielle Brisanz innerhalb des sozialistischen Filmfeldes aus.

Szene 2 (30:40-33:00)

Die Szene spielt im Büro des Direktors der Werft, in dem sich dieser zusammen mit seiner Sekretärin befindet. Ein Gespräch zwischen den beiden eröffnet die Szene, in dem der Direktor bemerkt, dass Rauchen "nicht weiblich" sei. Die formale Anrede und die strikte Trennung der Rollen markieren sofort die institutionelle Ordnung, innerhalb derer das sozialistische Idealbild der disziplinierten Frau und des pflichtbewussten Arbeiters verhandelt wird. Kurz darauf betritt Yordan den Raum, um mit dem Direktor über Tonis Aufnahme in die Baubrigade zu sprechen. Der Direktor bemerkt, dass dies durchaus vorteilhaft wäre, da die Brigade gerade um den Titel "Kommunistische Brigade" konkurriert. In diesem Zusammenhang entsteht ein kurzer, ironisch gefärbter Austausch zwischen dem Direktor und der Sekretärin, in dem beide scherzhaft bemerken, es handle sich dabei gewissermaßen um "Geschäft... allerdings ein sozialistisches". Parallel dazu wird deutlich, dass die individuelle Leistung der Brigade in einen politischen und symbolischen Kontext gestellt wird. Während der Szene erklingt im Hintergrund die Blasmusik "Tih, byal Dunav", die die emotionalen Nuancen der Interaktion unterstreicht.

Die Bildkomposition fokussiert auf den Hierarchieunterschied: Der Direktor sitzt zentral am Schreibtisch, Yordan bewegt sich vorsichtig in den Raum, die Sekretärin beobachtet und greift nur ein, wenn sie nach etwas gefragt wird. Zwei Voice-over-Passagen geben Einblick in die inneren Gedanken Yordans und erlauben dem Publikum, die Spannung zwischen persönlicher Motivation und institutioneller Logik nachzuvollziehen.

Besonders auffällig ist der Moment, in dem ein Krankheitsfall eines Kindes eines Brigademitglieds thematisiert wird und der Direktor um Hilfe bei der Suche nach einem Heilmittel gebeten wird. Er erklärt sofort, alles in seiner Macht Stehende zu tun. Oberflächlich wirkt dies wie eine unschuldige Fürsorge, doch symbolisch verweist die Szene darauf, dass selbst alltägliche Hilfeleistung vollständig von hierarchischer Autorität abhängt, wodurch die ideologische Gleichheit unterminiert wird.

Diskursiv irritiert die Szene nicht nur die Idealisierung des sozialistischen Arbeiters, sondern auch die normative Vorstellung der gleichberechtigten, funktional differenzierten Frau. Tonis

künftige Rolle als Mitglied der Brigade wird indirekt in diesen Macht- und Geschlechterhierarchien verhandelt, und die Szene zeigt, dass Entscheidungen und Ressourcen innerhalb des Systems stark von persönlicher und institutioneller Macht abhängig sind. Ästhetisch bedient sich die Szene subtiler Ironie: Musik, Voice-over und die Kommentare der Sekretärin bilden einen Subtext, der die Diskrepanz zwischen offizieller Ideologie und gelebter Praxis sichtbar macht.

Zensurrelevant ist die Szene, weil sie normative Vorstellungen der sozialistischen Gemeinschaft aufdeckt und implizit hinterfragt. Sie greift die moralischen und hierarchischen Ordnungen an, ohne dies offen zu tun, und zeigt die praktische Abweichung von Idealen, die als selbstverständlich gelten. Theoretisch lässt sich die Szene sowohl als Produktive Normsetzung nach Foucault lesen - sie zeigt, wie Macht über Alltag und Entscheidungen strukturiert - als auch über Bourdieu als Feldlogik: Symbolisches Kapital und Einfluss werden im Büro verteilt, wobei klare Grenzen der Handlungsmacht sichtbar werden. Aus hegemonietheoretischer Sicht nach Gramsci offenbart die Szene, wie Hegemonie alltäglich stabilisiert wird, und demonstriert zugleich die subtilen Möglichkeiten von Abweichung. Die repressive Dimension ist hier weniger direkt; die Szene wirkt vielmehr präventiv, indem sie den Zuschauer sensibilisiert und die Machtverhältnisse im filmischen Feld verdeutlicht.

Szene 3 (00:45:30 - 00:46:37)

In dieser Szene steht Toni auf einem Parapet, singt und tanzt ausgelassen, während sie mit unbekannten Personen, einem Mann und einer Frau, interagiert. Die Musik im Hintergrund, erneut im Swing-Stil, unterstreicht die Leichtigkeit und Spontaneität des Moments, der im Kontrast zu den formalisierten Erwartungen der sozialistischen Ordnung steht. Durch die körperliche Präsenz auf dem Parapet und die freie Bewegung zwischen den Personen wird Tonis Unabhängigkeit visuell hervorgehoben. Als Yordan schließlich erscheint, ist seine Haltung ernst und zurückhaltend - er verweist auf die Notwendigkeit der Einhaltung von Pflichten und den bevorstehenden Arbeitstag. Toni widersetzt sich diesem Hinweis, betont ihren Wunsch nach Freude und setzt ihre Interaktion mit den neuen Bekannten fort, nachdem Yordan geht. Die Szene endet offen und ohne Sanktionierung, wobei Toni als souveräne, selbstbestimmte Figur dargestellt wird.

Diskursiv irritiert die Szene nicht lediglich die allgemeine Geschlechternorm, sondern konkret das Ideal der gleichberechtigten, jedoch funktional differenzierten sozialistischen Frau. Das offizielle Idealisierungsmodell propagierte die Integration von Frauen in die produktive Gesellschaft bei gleichzeitiger Einhaltung normativer Verhaltensregeln; Toni überschreitet diese impliziten Grenzen sichtbar und demonstriert ein Verhalten, das im Alltag weder

sanktioniert noch offiziell vorgesehen war. Die Szene zeigt, wie normative Grenzen im Alltag interpretiert, gebrochen oder temporär verschoben werden können, ohne dass dies offen thematisiert wird. Indem sie Freude, soziale Interaktion und Selbstbestimmung in einem als kontrolliert gedachten öffentlichen Raum zeigt, exponiert sie die Diskrepanz zwischen propagierter Gleichberechtigung und gelebter sozialistischer Praxis.

Aus der Perspektive Foucaults lässt sich die Szene als Beispiel produktiver Macht lesen. Die sozialistische Norm wirkt hier nicht durch unmittelbares Verbot, sondern durch die strukturierte Erwartung, dass Individuen Disziplin und Pflichterfüllung zeigen. Toni Abweichung macht diese Disziplinarordnung sichtbar, indem sie sie auf subtile Weise testet und temporär aushebelt. Ihre Handlung erzeugt so ein Bewusstsein für die Grenzen des Sagbaren und verdeutlicht, wie Macht im Alltag wirkt - nicht nur repressiv, sondern produktiv, indem sie Normen stabilisiert und gleichzeitig Abweichung sichtbar macht.

Mit Pierre Bourdieus Begriff der Feldlogik betrachtet, zeigt die Szene die symbolische Ordnung des sozialistischen Filmfeldes. Toni beansprucht symbolisches Kapital in einem Raum, der strukturell nicht für sie vorgesehen ist, und verschiebt damit kurzfristig die impliziten Hierarchien zwischen männlich und weiblich codierten Kommunikationsräumen. Die Szene illustriert, wie Akteure im Feld Grenzverschiebungen testen und wie solche Darstellungen die Wahrnehmung dessen beeinflussen, was im Feld möglich ist. Für andere Filmschaffende wird damit verdeutlicht, welche Ausdrucksmöglichkeiten problematisch sein könnten, ohne dass explizite Verbote formuliert werden müssen.

Aus hegemonietheoretischer Perspektive nach Antonio Gramsci destabilisiert die Szene die scheinbar natürliche Alltagsordnung, durch die Hegemonie alltäglich und selbstverständlich wirkt. Die Darstellung von individueller Freude, Selbstbestimmung und informeller Interaktion widerspricht der ideologischen Konsistenz des sozialistischen Normmodells und legt offen, dass Hegemonie nicht absolut ist, sondern über subtil kontrollierte Alltagspraktiken stabilisiert werden muss. Gerade die offene Narration ohne moralische Sanktionierung zeigt, dass die Szene nicht nur eine normative Grenze testet, sondern auch die Mechanismen hegemonialer Stabilisierung sichtbar macht.

Zensurrelevant war die Szene vor allem wegen dieser impliziten Infragestellung der sozialistischen Normen. Sie greift nicht direkt die institutionellen Grundlagen des Systems an, unterminiert jedoch die moralische und ideologische Ordnung auf der Ebene des Alltagslebens. Die Relevanz für die Zensoren lag in der subtilen Demonstration individueller Autonomie, die produktive Normsetzung und Selbstdisziplin in Frage stellt. Gleichzeitig erzeugt das Verbot solcher Darstellungen im Filmfeld eine strategische Wirkung: Andere

Filmschaffende erkennen die Grenzen des Sagbaren, passen ihre Werke vorsorglich an und internalisieren damit die Normen des Systems. Die Szene vereint somit repressive, produktive und strategische Dimensionen der Zensur und macht deutlich, wie subtil und vielschichtig die Kontrolle über Film und Diskurs im sozialistischen Bulgarien wirkte.

4. Zensurmechanismus im Gesamtfilm

4.1 Repressive Dimension

Die Analyse von "Montagsmorgen" zeigt, dass Zensur im sozialistischen Bulgarien nicht nur als repressives Instrument existierte, sondern zugleich produktive Funktionen entfalten konnte. Auf der repressiven Ebene manifestiert sich dies bereits in der Produktionsgeschichte: Der Film wurde 1966 fertiggestellt, durfte jedoch aufgrund seiner subtilen Kritik an Alltagsnormen und sozialistischen Idealen nicht veröffentlicht werden (Grozev, 2021). Die offizielle Begründung blieb diffus, doch die Verzögerung der Premiere um 22 Jahre wirkt als klares Signal an andere Filmschaffende: Bestimmte Themen, die von der offiziellen Ideologie abweichen oder alltägliche Widersprüche sichtbar machen, sind tabu. Für die Regie bedeutete dies eine ständige Notwendigkeit, Inhalte vorsichtig zu gestalten: jede Grenzüberschreitung konnte Sanktionen oder die Ablehnung des Projekts nach sich ziehen.

4.2 Produktive Dimension

Die produktive Dimension der Zensur zeigt sich auch darin, dass bestimmte Figurentypen aus dem filmischen Repertoire verschwinden. Wie Stoyanova (1988) rückblickend feststellt, thematisiert Montagsmorgen präzise ein neues sozialpsychologisches Problem seiner Zeit: die Frage, wie ein Mensch den "Impulsen des Geistes" treu bleiben kann, während gleichzeitig der Wettbewerb um materielle Anerkennung wächst. Die im Film gezeigte institutionelle Reaktion (die Entlassung der Protagonistin) spiegelt dabei symbolisch auch das Schicksal des Films selbst wider. Indem das Werk aus dem kulturellen Verkehr gezogen wurde, verschwand zugleich ein bestimmter Typus nonkonformer Figuren aus dem bulgarischen Kino. Zensur wirkt hier somit nicht nur repressiv, sondern auch produktiv, indem sie die Grenzen dessen definiert, welche Formen von Individualität und Kritik im filmischen Feld sichtbar bleiben dürfen.

4.3 Strategische Dimension

Die strategische Dimension des Films zeigt sich in der bewussten Nutzung von Ambiguität. Der Film navigiert geschickt zwischen offenem Widerspruch und subtiler Kritik, indem er

normative Erwartungen sichtbar macht, aber nie explizit attackiert. Dialoge, Musikwahl und räumliche Inszenierung erlauben es, die Grenzen sozialistischer Ideale auszutesten, ohne dass eine direkte institutionelle Konfrontation entsteht. Dadurch wird das Filmschaffen zu einem strategischen Spiel: Figuren können abweichend handeln, ohne sanktioniert zu werden, und der Zuschauer erfährt die soziale Spannung hinter der Fassade des Systems.

Insgesamt lässt sich feststellen, dass "Montagsmorgen" exemplarisch die drei Dimensionen der Zensur im bulgarischen Film vereint: repressiv als Instrument der Kontrolle und Verzögerung, produktiv als Stabilisierung und Sichtbarmachung sozialistischer Normen, strategisch als kalkuliertes Navigieren innerhalb des Systems. Erst die Wechselwirkung dieser Ebenen ermöglicht ein umfassendes Verständnis der Machtmechanismen, die das sozialistische Filmschaffen prägten.

5. Rezeptions- und Nachgeschichte

Die späte Veröffentlichung von "Montagsmorgen" im Jahr 1988 prägte seine Rezeption nachhaltig, da der Film über mehr als zwei Jahrzehnte hinweg der Öffentlichkeit entzogen geblieben war. Wie Stoyanova (1988) betont, wurde es dadurch nahezu unmöglich, den Film ausschließlich nach seinen ideologischen und künstlerischen Merkmalen zu beurteilen.

Zeitgenössische Stimmen betonten, dass der Film bereits in den 1960er Jahren ohne Schaden für die Öffentlichkeit hätte veröffentlicht werden können (Kovatscheva, 1988). Zudem fehlte, wie Stoyanova (1988) rückblickend feststellt, eine klare dogmatische oder rechtfertigende Argumentation, die jene schweren ideologischen Verfehlungen hätte belegen können, die als Begründung für das Verbot angeführt wurden. Wäre der Film damals gezeigt worden, hätte er ein nach Wahrheit suchendes Kino um zusätzliche Interpretationsansätze bereichert; durch seine verspätete Premiere fungiert er jedoch vor allem als nachträgliche Bestätigung bereits bekannter Missstände (Stoyanovich, 1988).

Die im Film verhandelten Themen hätten auch zwei Jahrzehnte später nichts von ihrer Aktualität verloren (Katsarova, 1988). Fragen nach der Verfälschung der Realität, nach individueller Freiheit und nach moralischer Integrität erschienen weiterhin als zentrale gesellschaftliche Probleme (Stoyanovitsch, 1988). Besonders die Figur Toni wurde in diesem Zusammenhang neu bewertet: Obwohl sie im Film teilweise als moralisch fragwürdige Figur erscheint, wurde sie als eine der moralisch reinsten Figuren interpretiert - als eine Persönlichkeit mit einem ausgeprägten Instinkt für Wahrheit, Gerechtigkeit und authentische Werte (Kovatscheva, 1988). Für viele Vertreter der damaligen Generation wurde Toni sogar zu einem symbolischen Ausdruck des Wunsches, sich selbst treu zu bleiben (ebd.). Der Film

wurde auch als moralisches Plädoyer gegen gesellschaftliche Unwahrheit und für eine ehrliche Haltung gegenüber den Prinzipien des Kommunismus interpretiert (Aleksandrov, 1988).

Andere Kritiker:innen betonten zudem die ästhetische und thematische Besonderheit des Films. So wurde hervorgehoben, dass "Montagmorgen" die kanonischen Muster der konfliktlosen sozialistischen Dramaturgie aufbreche und stattdessen gesellschaftliche Spannungen sichtbar mache (Katsarova, 1988).

Der Film zeige eine Generation, die mit den Widersprüchen zwischen ideologischem Ideal und sozialer Realität konfrontiert sei, und mache zugleich auf neue Formen von Konformismus und sozialer Anpassung aufmerksam (Solomonov, 1988). Kritiker:innen betonten, dass gerade junge Menschen als besonders sensibles moralisches "Messfeld" fungieren, in dem gesellschaftliche Ungerechtigkeit, Lüge und ideologische Verkrustung am deutlichsten wahrgenommen werden (Koltuklieva, 1982). Vor diesem Hintergrund wurde die klare und menschlich zugewandte moralische Position der Autor:innen gegenüber den Problemen der sozialen Selbstverwirklichung junger Menschen hervorgehoben (Bardarski, 1982). Auch die Figur Toni wurde von Zeitgenossen als Symbol einer Generation interpretiert, die darum bemüht war, sich selbst treu zu bleiben und sich nicht vollständig an konforme gesellschaftliche Erwartungen anzupassen (Kovatscheva, 1988).

Gleichzeitig wurde der Film als künstlerischer Versuch gelesen, die Erstarrung des alltäglichen Denkens zu durchbrechen und das Publikum, insbesondere junge Zuschauer, zu Reflexion und kritischer Selbstprüfung anzuregen (Bardarski, 1982). Die offene, nicht didaktische Erzählweise, bei der die Regisseur:innen bewusst darauf verzichteten, alle Bedeutungen explizit auszusprechen, setzte dabei auf die intuitive Aufnahmefähigkeit des Publikums und verlangte eine aktive Deutungshaltung (Kovatscheva, 1988). In diesem Sinne erschien "Montagmorgen" vielen Kritiker:innen als ein Werk, das nonkonformes Denken dem bequemen Routineverhalten und verdecktem Konformismus gegenüberstellt und damit die Spannungen innerhalb der sozialistischen Jugendkultur sichtbar macht (Solomonov, 1988; Stoyanovich, 1988).

Gerade diese ästhetischen und thematischen Abweichungen von den etablierten Mustern des sozialistischen Films können als ein wesentlicher Grund dafür gesehen werden, dass das Werk in den 1960er Jahren als problematisch eingestuft und schließlich verboten wurde.

Aus heutiger Perspektive lässt sich diese Rezeption als Verschiebung des symbolischen Kapitals des Films im Sinne Bourdieus interpretieren. Während er zum Zeitpunkt seiner

Entstehung als problematisches oder potenziell subversives Werk galt, wurde er nach seiner Veröffentlichung zunehmend als Beispiel künstlerischer Integrität und kritischen Denkens innerhalb des sozialistischen Filmfeldes gelesen. Die verspätete Premiere verwandelte den Film somit von einem zensierten Artefakt in ein kulturelles Dokument, das die Spannungen zwischen Ideologie, individueller Freiheit und gesellschaftlicher Realität sichtbar macht.

6. Zwischenfazit

"Montagsmorgen" stellte innerhalb des bulgarischen Filmsystems der 1960er Jahre vor allem deshalb eine Bedrohung dar, weil er nicht offen gegen das politische System argumentierte, sondern dessen ideologische und moralische Selbstbilder durch die Darstellung individueller Konflikte und sozialer Ambivalenzen unterlief. Die Konzentration auf eine junge Generation, die zwischen persönlicher Integrität und sozialem Anpassungsdruck steht, machte Spannungen sichtbar, die im offiziellen Diskurs des sozialistischen Realismus weitgehend ausgeblendet wurden. Subtile Abweichungen von normativen Geschlechterrollen sowie ironische Brechungen hierarchischer Beziehungen verstärkten diese Irritation, da sie etablierte soziale Ordnungen nicht frontal angriffen, sondern im Modus des Alltäglichen relativierten.

Der Fall des Films zeigt exemplarisch, dass Zensur im sozialistischen Bulgarien nicht nur auf eindeutig oppositionelle Inhalte reagierte, sondern bereits auf ästhetische und narrative Abweichungen von normierten Darstellungsformen. Dass "Montagsmorgen" trotz fehlender explizit systemkritischer Aussagen verboten wurde, verdeutlicht, wie stark das Filmsystem auf die Sicherung symbolischer Ordnung und moralischer Vorbildlichkeit ausgerichtet war. Zensur fungierte dabei als präventives Instrument, das potenzielle Deutungsräume begrenzen und die Reproduktion konformer Figuren- und Handlungsmuster sichern sollte.

Gleichzeitig lässt sich der Fall nicht ausschließlich als Beispiel repressiver Zensur verstehen. Die spätere Rezeption zeigt, dass das Verbot des Films langfristig auch produktive Effekte innerhalb des filmischen Feldes hatte. Das Verschwinden vergleichbarer nonkonformer Figuren aus nachfolgenden Produktionen verweist auf eine indirekte Steuerungswirkung, durch die ästhetische und thematische Grenzen neu markiert wurden. In diesem Sinne wirkte Zensur hier sowohl repressiv (durch das konkrete Aufführungsverbot) als auch produktiv, indem sie die Entwicklung des bulgarischen Kinos nachhaltig prägte und bestimmte Formen individueller und kritischer Figurenzeichnung für Jahre marginalisierte.

5.3 Analyse von “Alles ist Liebe”

1. Kontextualisierung des Films “Alles ist Liebe” (1979)

“Alles ist Liebe” ist ein bulgarischer Spielfilm aus dem Jahr 1979 (Drama) unter der Regie von Borislav Sharaliev. Das Drehbuch stammt von Boyan Papazov, die Kameraführung von Stefan Trifonov und die Musik von Veselin Nikolov.

Der Film erzählt die Geschichte von Rado (Ivan Ivanov), einem Jugendlichen aus einer staatlichen Erziehungsanstalt (bulg.: TVU - *Trudovo-Vaspitatelno Utschilische* war die schwerste staatliche Erziehungsmaßnahme für straffällig gewordene Minderjährige) und Albena (Yanina Kascheva), ein Mädchen aus wohlhabendem Hause. Sie lernen sich bei einem von Rados Ausbrüchen aus der TVU in Sofia kennen. Zwischen beiden entwickelt sich eine Liebesbeziehung, in deren Folge Albena schwanger wird. Albenas Mutter (Mariya Stefanova) lehnt die Beziehung kategorisch ab. Ohne Wissen und Zustimmung ihrer Tochter verabreicht sie ihr ein Beruhigungsmittel und lässt mit Hilfe eines Arztes zu Hause eine Abtreibung durchführen. Als Rado ahnt, dass etwas nicht stimmt, flieht er erneut aus der Anstalt und reist nach Sofia. Er kommt zu spät: Albena ist gebrochen, und ihre Mutter ruft die Polizei, die Rado abholt. Der Film endet ohne Versöhnung, ohne Läuterung, ohne Lösung.

1.1 Produktions- und Entstehungskontext

“Alles ist Liebe” entstand in der sozialistischen Spätphase. Im Vergleich zu den 1960er Jahren war diese Zeit weniger durch offene Repression, jedoch weiterhin durch institutionell verankerte Kontrollpraktiken im Kulturbereich geprägt (vgl. Kapitel 3.2.4). Die zuvor häufigen politischen Verbote wurden zunehmend durch präventive und administrative Steuerungsmechanismen ersetzt, die Filmprojekte bereits im Produktionsprozess beeinflussten und deren Inhalte sowie Darstellungsweisen lenkten (Statulov, 2022).

Der Film wurde daher nicht untersagt, sondern innerhalb dieses regulierten Rahmens zur Aufführung zugelassen. Er steht damit nicht für eine Grenzüberschreitung, die ein Verbot nach sich zieht (wie etwa “Montagsmorgen”), sondern für einen typischen Fall kontrollierter Freigabe: ein Werk, das durch präventive Eingriffe so gestaltet wurde, dass es die Grenzen des Darstellbaren berührt, ohne sie offen zu überschreiten.

Regie führte Borislav Sharaliev, der in den 1970er Jahren als etablierte Figur im bulgarischen Filmfeld galt (Gelinov, 2022). Seine Position innerhalb der Branche trug maßgeblich zur Realisierung des Projekts bei, schützte das Vorhaben jedoch nicht vor den

Eingriffen der Filmbehörden. Das Drehbuch verfasste Boyan Papazov zwischen 1976 und 1978. Ein erster Versuch, das Projekt mit dem Regisseur Eduard Zahariev umzusetzen, scheiterte, da Zahariev befürchtete, das Drehbuch werde die zuständige Kommission nicht passieren (Kovatschev, 2005). Unterstützung erhielt Papazov von Svoboda Bachvarova, der Chefredakteurin des Kreativkollektivs „Hemus“ im Kinozentrum, die ihn ermutigte, das Drehbuch fertigzustellen. Erst nach der Übernahme durch Sharaliev konnte die Produktion realisiert werden (ebd.).

Der Film entstand im staatlich organisierten Studiosystem des bulgarischen Kinozentrums, das sämtliche Produktionen einer mehrstufigen Prüfung unterwarf. Auf Drehbuchebebene wurden nachweislich Änderungen vorgenommen. So wurden Themen wie Homosexualität und Drogenkonsum mit der offiziellen Begründung gestrichen, diese Probleme existierten in der sozialistischen Gesellschaft nicht (Kovatschev, 2005). Auch die Sprache der Hauptfigur wurde gemäß den Vorgaben der Zensur entschärft (ebd.). Darüber hinaus unterlag jeder Film, in dem Figuren Uniformen trugen, der ausdrücklichen Genehmigung des Innen- oder Verteidigungsministeriums, was die administrative Verzahnung von Filmproduktion und staatlicher Kontrolle verdeutlicht (ebd.).

Auch nach Fertigstellung des Films intervenierten staatliche Stellen. Das Bildungsministerium erhob Einspruch gegen die Darstellung der staatlichen Erziehungsanstalten, da diese als systemkritisch gelesen werden könnten (Kovatschev, 2005). Eine Sondervorführung für Dimitar Metodiev, Berater von Todor Zhivkov, führte zu einer Freigabe, die an die Ankündigung einer Reform der Erziehungsanstalten gekoppelt war. Laut Gelinov (2022) wurde diese Reform jedoch nie umgesetzt. Zusätzlich verschickte Nikola Nenov ein Rundschreiben an die Kinobezirke, das weitere Kürzungen einzelner Einstellungen anordnete, wodurch die Kontrolle bis in die Distributionsphase reichte (Kovatschev, 2005).

1.2 Zensurgeschichtlicher Kontext

Der Film „Alles ist Liebe“ wurde nicht verboten, sondern nach umfangreichen Eingriffen zur Aufführung freigegeben (Yanakiev, 2003). Dokumentiert sind Veränderungen sowohl am Drehbuch als auch an der fertigen Filmfassung. So entfielen Themen wie Homosexualität und Drogenkonsum, Liebesszenen zwischen Rado und Albena wurden gekürzt, und eine Szene, in der Rado von mehreren Aufsehern kollektiv verprügelt wird, wurde gestrichen (Kovatschev, 2005). Eine Replik, in der Albena als „Mädchen aus der Bourgeoisie“ bezeichnet wurde, wurde durch „Mädchen aus dem Zentrum“ ersetzt, da die Benennung sozialer Klassen mit der offiziellen Ideologie unvereinbar war (ebd.).

Die offizielle Begründung für diese Eingriffe basierte auf drei Argumentationslinien: Bestimmte soziale Probleme existierten offiziell nicht, die explizite Benennung sozialer Klassen widersprach der Ideologie, und die Darstellung der Erziehungsanstalten dürfe nicht als systemkritisch interpretiert werden (Kovatschev, 2005). So intervenierte das Bildungsministerium mit der Begründung, dass die Darstellung der TVUs als Kritik an staatlichen Institutionen verstanden werden könnte (ebd.).

Bei seiner Veröffentlichung 1979 erschien der Film in einer modifizierten Fassung und wurde regulär gezeigt. Zeitgenössische Kritiken nahmen vor allem die psychologische und moralische Ausrichtung des Films wahr (Naydenova, 1979; Markova, 1980; Petrov, 1980). Im Unterschied zu früheren Fällen wie „Montagmorgen“ wurde „Alles ist Liebe“ nicht verboten, sondern kontrolliert zugelassen. Die Zensur manifestierte sich somit nicht im Entzug der Öffentlichkeit, sondern in inhaltlichen und formalen Modifikationen, die im Produktionsprozess und in der Distribution dokumentiert sind.

2. Theoretischer Analyserahmen

Im Zentrum der Analyse steht die moralische Zensur der Spätphase des Sozialismus, die weniger durch explizite politische Verbote als durch normative Vorstellungen einer „sozialistischen Moral“ wirkte (vgl. 3.4). Diese äußerte sich etwa in Eingriffen in die Darstellung von Sexualität, Jugendsprache und institutioneller Gewalt sowie in der semantischen Regulierung sozialer Kategorien.

Mit Rückgriff auf Michel Foucault wird untersucht, wie moralische Normen innerhalb der filmischen Handlung disziplinierend und produktiv wirksam werden. Antonio Gramscis Konzept der Hegemonie ermöglicht es, die Stabilisierung gesellschaftlicher Werte durch narrative Auflösungen und moralische Rahmungen sichtbar zu machen. Ergänzend wird Pierre Bourdieus Feldtheorie herangezogen, um die Positionierung der Filmschaffenden innerhalb eines normativ regulierten Filmfeldes zu analysieren.

Die Konzepte werden dabei auf Figurenführung, Konfliktstruktur, narrative Auflösung sowie auf die institutionellen Produktionsbedingungen angewendet.

3. Zentrale Szenenanalyse

3.1 Auswahl der Schlüsselszenen

Die Auswahl der analysierten Szenen folgt nicht nur chronologischen, sondern auch einem strukturierenden Prinzip. Berücksichtigt wurden jene Sequenzen, in denen sich zentrale Konfliktlinien des Films verdichten und in denen die Mechanismen moralischer Steuerung

besonders deutlich sichtbar werden. Entscheidend war dabei nicht der dramatische Höhepunkt allein, sondern die Frage, wo soziale Ordnung, institutionelle Macht und individuelle Handlungsspielräume filmisch aufeinandertreffen.

Die Büroszene zwischen Albenas Mutter und der Vertreterin der pädagogischen Institution (34:55-36:45) wurde einbezogen, da sie soziale Hierarchie und institutionelle Integrationslogik in dialogischer Form gegenüberstellt. Hier artikuliert sich implizit eine soziale Differenz, die im egalitären Selbstverständnis des sozialistischen Systems offiziell nicht vorgesehen ist. Gleichzeitig wird eine Form sozialer Abgrenzung sichtbar, die sich in fehlender Empathie und Solidarität gegenüber dem „Anderen“ manifestiert. Die Szene ist zentral für die Analyse symbolischer Macht und sozialer Distinktion.

Die Partyszene (00:38:58-00:41:00) wurde ausgewählt, weil sie kulturelle Abweichung im öffentlichen Raum sichtbar macht. Hier wird westlich geprägte Jugendkultur in unmittelbarer Nachbarschaft staatlicher Kontrolle inszeniert. Musik, Kleidung und Körperlichkeit markieren symbolische Differenz, während die Polizei als disziplinierende Präsenz erscheint. Diese Szene erlaubt es, kulturelle Hegemonie und ihre Grenzen im urbanen Raum zu untersuchen.

Die Abtreibungs- und Parallelmontage-Sequenz (01:22:00-01:36:15) bildet den narrativen und ideologischen Kern des Films. In ihr kulminieren Fragen von Körperkontrolle, familiärer Autorität, sozialer Kälte und staatlicher Intervention. Durch die Parallelmontage von häuslicher Abtreibung und Rados Flucht entsteht eine strukturelle Lesbarkeit, die individuelle Tragödie und gesellschaftliche Ordnung miteinander verschränkt. Diese Sequenz erlaubt eine vertiefte Analyse produktiver Macht, hegemonialer Stabilisierung und der Ästhetik moralischer Zensur.

Gemeinsam bilden diese Szenen drei unterschiedliche Räume - das institutionelle Büro, den subkulturellen Freizeitort und den privaten Wohnraum im Zentrum der Hauptstadt. In ihrer räumlichen und sozialen Differenz machen sie sichtbar, wie Kontrolle nicht nur durch explizite Repression, sondern durch moralische Rahmung, soziale Distinktion und disziplinierende Präsenz wirkt. Gerade in dieser Verschränkung liegt ihr analytischer Wert für die vorliegende Untersuchung.

Szene 1 (34:55-36:45)

Die Szene zeigt das Gespräch zwischen Albenas Mutter und Terzieva, der Verantwortlichen der Kinderpädagogischen Beratungsstelle. Der Raum ist ein Büro - ein klar markierter

institutioneller Ort. Terzieva sitzt hinter dem Schreibtisch, die Mutter nimmt als Besucherin Platz.

Die Bildkomposition betont die soziale Differenz der Figuren. Albenas Mutter trägt eine Pelzmütze, ein elegantes Mantelmodell und Lederhandschuhe - Kleidungsstücke, die Wohlstand und gesellschaftlichen Status signalisieren. Terzieva erscheint funktional gekleidet, sachlich, in einer administrativen Rolle. Die Kamera arbeitet überwiegend mit Halbtotalen und ruhigen Gegenschüssen; das Gespräch wird ohne dramatische Musik geführt, wodurch der Eindruck eines nüchternen, realistischen Dialogs entsteht. Die Inszenierung vermeidet expressive Zuspitzung und bleibt im Modus des Alltagsrealismus.

Inhaltlich thematisiert das Gespräch Rados Herkunft aus einer staatlichen Erziehungsanstalt. Terzieva betont, dass man ihn nicht primär als Kriminellen betrachte, sondern als Jugendlichen, und dass entscheidend sei, ob er freiwillig in die Anstalt zurückkehre. Die Mutter hingegen äußert ihre Sorge darüber, dass Rado ihre Tochter an „niederwertige“ Orte führe. Sie verweist explizit auf seine Herkunft und problematisiert sein familiäres Umfeld - beziehungsweise dessen Fehlen. Die Beziehung zwischen Albena und Rado bezeichnet sie als gefährlich und weist die Möglichkeit zurück, dass ihre Tochter aus echter Zuneigung handle. Als Terzieva andeutet, die Beziehung könne sich positiv auf Rado auswirken, antwortet die Mutter, das Schicksal ihrer Tochter sei ihr wichtiger als das des Jungen, und kündigt an, andere Mittel zu finden, um Einfluss zu nehmen.

In dieser Szene wird eine zentrale sozialistische Norm irritiert: das Ideal der klassenlosen Gesellschaft. Obwohl die offizielle Ideologie soziale Klassendifferenzen negierte, wird hier implizit eine soziale Hierarchie sichtbar gemacht. Die Mutter markiert Rados Herkunft als Makel und konstruiert eine klare soziale Distanz. Ihre Kleidung, ihre Sprache und ihr Habitus unterlaufen das Idealbild egalitärer Bürgerlichkeit.

Zugleich wird das sozialistische Ideal der erzieherischen Integrationsfähigkeit staatlicher Institutionen relativiert. Terzieva vertritt die Position, Rado sei formbar und nicht als Täter zu stigmatisieren. Die Mutter hingegen vertraut nicht auf diesen Integrationsanspruch, sondern fordert Zwang und Durchsetzung. Damit wird das Ideal einer erfolgreichen sozialistischen Resozialisierung zumindest indirekt infrage gestellt.

Ästhetisch erfolgt diese Irritation nicht durch offene Kritik, sondern durch Subtext und Alltagsrealismus. Die Szene ist ruhig, dialogisch, ohne Pathos. Gerade diese Nüchternheit verstärkt ihre Wirkung. Die Symbolik liegt in der sozialen Codierung der Figuren: Kleidung, Sprache und Haltung fungieren als Marker eines fortbestehenden sozialen Gefälles. Eine

offene Anklage findet nicht statt; vielmehr entsteht Bedeutung aus der Diskrepanz zwischen offizieller Ideologie und gezeigter Praxis.

Zensurrelevant war die Szene potenziell, weil sie soziale Ungleichheit sichtbar macht, ohne sie explizit zu benennen. Die Mutter argumentiert implizit entlang einer Klassenlogik, obwohl der Diskurs der „Bourgeoisie“ offiziell getilgt worden war. Die Szene gefährdet nicht unmittelbar die politische Autorität des Systems, wohl aber dessen ideologisches Selbstbild.

Besonders aufschlussreich ist die Aussage der Mutter, staatliche Institutionen seien nicht effektiv genug. Ihre Ankündigung, „andere Mittel“ zu finden, verweist auf informelle Machtressourcen jenseits formaler staatlicher Strukturen. Dadurch verschiebt sich die Handlungsmacht von der institutionellen Ebene hin zum sozial privilegierten Individuum. Die Szene greift somit weniger die Systemgrundlagen offen an, als dass sie die Diskrepanz zwischen der normativen Gleichheitsrhetorik des Sozialismus und der sozialen Realität sichtbar macht.

Im Sinne Michel Foucaults lässt sich die Szene als Darstellung disziplinarischer Logik lesen. Terzieva repräsentiert eine institutionelle Macht, die nicht primär repressiv, sondern normativ und erzieherisch operiert. Die Mutter hingegen fordert eine direktere, repressive Intervention. Hier kollidieren zwei Modi von Macht: die disziplinierende Integration und der soziale Ausschluss.

Mit Pierre Bourdieus Begriffen wird ein Konflikt um symbolisches Kapital sichtbar. Die Mutter verfügt über soziales und kulturelles Kapital, das sich in Kleidung, Auftreten und Selbstverständnis manifestiert. Rado hingegen erscheint als Träger eines defizitären Habitus. Das Filmfeld inszeniert hier eine Konfrontation zweier sozialer Positionen, ohne sie explizit als Klassenkonflikt zu deklarieren.

Im Sinne Antonio Gramscis lässt sich die Szene als Moment hegemonialer Spannung begreifen. Die offizielle Ideologie der Gleichheit bleibt rhetorisch unangetastet, wird jedoch durch die alltägliche Praxis sozialer Distinktion unterlaufen. Die Szene produziert damit keine offene Opposition, sondern macht die Fragilität hegemonialer Selbstverständlichkeiten sichtbar.

Die Szene überschreitet keine explizite ideologische Grenze, berührt jedoch sensible Diskursebenen. Ihre Kritik bleibt indirekt und ist in eine private Konfliktsituation eingebettet. Gerade diese Strategie ermöglichte vermutlich ihre Zulassung. Sie greift nicht das System als Ganzes an, sondern legt die Spannungen seiner sozialen Realität offen und gewährt Einblick in die moralischen Konflikte der Zeit. Dabei wird deutlich, dass nicht allein das

Individuum, sondern auch die Rolle der Familie - beziehungsweise deren Fehlen - den gesellschaftlichen Ruf prägt.

Damit steht die Szene exemplarisch für eine Form kontrollierter Darstellbarkeit: Soziale Differenz darf erscheinen, solange sie nicht als struktureller Klassenkonflikt artikuliert wird. Die Abweichung bleibt psychologisiert und individualisiert - und entgeht so einem direkten Verbotsmechanismus.

Szene 2 (00:38:58-00:41:00)

Die Szene spielt auf einer Party. Der Raum wirkt eng, dunkel, leicht verraucht, mit dichter Atmosphäre. Junge Menschen tanzen eng beieinander. Ihre Bewegungen sind frei, körperlich, teilweise provokant.

Ein junger Mann trägt eine Schirmmütze und eine Lederjacke, auf deren Rücken die Flagge Großbritanniens sichtbar ist. Im Hintergrund läuft der Song *Lay Love on You* von Luisa Fernandez. Die Musik ist laut, rhythmisch, westlich geprägt.

Rado und seine Begleiter betreten den Raum. Die Kamera folgt ihnen beobachtend, leicht beweglich, vermittelt das Gefühl von Orientierungslosigkeit im Raum. Sie schauen sich um, wirken angespannt. Ein Jugendlicher nähert sich Rado und warnt ihn, dass sich viele Polizisten im Lokal befinden.

Rado und sein Freund beginnen, nach einem Ausgang zu suchen. Die Montage wird schneller. Schnittfolgen zeigen Polizisten an verschiedenen Ausgängen. Die Musik läuft weiter, ohne Unterbrechung. Es entsteht eine Gleichzeitigkeit von Tanz und Kontrolle.

Eine Verfolgung beginnt. Die Kamera wird dynamischer, folgt der Bewegung. Rado und sein Freund werden schließlich gestellt. Sie werden festgehalten, jedoch nicht sofort abgeführt. Die Musik endet mit der Szene.

Diese Sequenz irritiert mehrere kulturelle Normen des sozialistischen Diskurses der 1970er Jahre.

Erstens wird westliche Popkultur sichtbar ins Bild gesetzt. Die britische Flagge auf der Lederjacke ist kein neutrales Detail, sondern ein eindeutiges Symbol westlicher Identifikation. Auch die Musik von Luisa Fernandez verweist auf transnationale Popkultur. Damit wird eine kulturelle Orientierung angedeutet, die außerhalb des sozialistischen Kulturkanons liegt.

Zweitens unterläuft die Körperlichkeit des Tanzes das Ideal disziplinierter Jugendkultur. Die Bewegungen wirken ungeordnet, sinnlich, individuell - nicht kollektiv choreografiert oder normiert. Das sozialistische Idealbild der moralisch gefestigten, produktiven Jugend wird hier durch eine Szene urbaner Freizeitkultur relativiert.

Drittens wird die Polizei nicht als sichtbarer, klar abgegrenzter Ordnungsfaktor inszeniert, sondern als bereits im Raum anwesende, fast unsichtbare Kontrollinstanz. Sie ist „überall“, ohne zunächst offen zu intervenieren.

Die Szene arbeitet stark mit Kontrast und Gleichzeitigkeit. Während die Musik weiterläuft, beginnt die Jagd. Der Song wird nicht unterbrochen, nicht dramatisch überlagert. Dadurch entsteht eine irritierende Überblendung von Lust und Kontrolle. Tanz und Verfolgung existieren im selben akustischen Raum.

Die britische Flagge fungiert als visuelles Symbol kultureller Transgression. Sie ist nicht kommentiert, nicht problematisiert - sie ist einfach da. Gerade diese Normalisierung verstärkt ihre Bedeutung.

Die Kamera wird beweglicher, sobald die Flucht beginnt. Der Wechsel von beobachtender zu dynamischer Kamera erzeugt ein Gefühl von Bedrohung. Dennoch bleibt die Szene stilistisch im Rahmen eines realistischen Milieus. Es gibt keine heroische Überhöhung.

Subtextuell wird hier eine Jugendkultur sichtbar, die sich jenseits offizieller Leitbilder bewegt. Es handelt sich nicht um offene politische Rebellion, sondern um kulturelle Abweichung.

Das Bild war potenziell sensibel aus mehreren Gründen. Die explizite Präsenz westlicher Symbole - insbesondere der britischen Flagge - konnte als ideologisch problematisch gelten, da sie auf eine kulturelle Attraktion jenseits des sozialistischen Blocks verweist.

Auch die Darstellung einer Jugendkultur, die als „dekadent“ oder „moralisch locker“ gelesen werden konnte, berührte moralische Kontrollmechanismen. Allerdings beschreibt Albenas Mutter bereits in der vorhergehenden Sequenz die Orte, an die Rado Beni vermutlich führt, als „niederwertige“ Orte. Dadurch wird die dargestellte Jugendkultur schon im Vorfeld als moralisch fragwürdig gerahmt und nicht als sozial erstrebenswert präsentiert.

Gleichzeitig wird diese Abweichung narrativ eingefangen: Die Polizei ist präsent, die Flucht scheitert, und Rado wird gestellt. Die Szene endet nicht mit Triumph, sondern mit Kontrolle.

Entscheidend ist, dass die Szene die politische Ordnung nicht frontal angreift. Sie zeigt weder eine politische Diskussion noch eine explizite Systemkritik, sondern kulturelle

Abweichung - und deren Begrenzung. Gerade dadurch konnte sie vermutlich im Film verbleiben. Die moralische Ordnung wird nicht zerstört, sondern bestätigt: Abweichung wird sichtbar - und kontrolliert.

Im Sinne Foucaults wird hier Disziplinarmacht räumlich inszeniert. Die Polizei ist nicht nur repressive Gewalt, sondern permanente Präsenz im sozialen Raum. Kontrolle ist bereits im Vergnügen integriert.

Mit Bourdieu lässt sich die Szene als Konflikt zwischen offiziellem kulturellem Kapital und subkulturellem Stilkapital lesen. Lederjacke, westliche Musik, Tanzstil - all dies sind Marker eines alternativen Habitus, der nicht mit staatlich legitimer Kultur übereinstimmt.

Im Sinne Gramscis zeigt sich hier hegemoniale Stabilisierung durch Integration von Abweichung. Die Szene darf existieren, solange sie als begrenzte Episode erscheint. Die kulturelle Differenz wird sichtbar gemacht, aber nicht als legitime Alternative etabliert.

Diese Party-Sequenz ist keine offene Systemkritik, sondern eine Darstellung kultureller Spannung. Sie macht westliche Einflüsse, jugendliche Körperlichkeit und informelle Räume sichtbar, ohne sie zu glorifizieren.

Ihre ästhetische Kraft liegt in der Gleichzeitigkeit von Musik und Verfolgung. Freiheit ist hörbar - Kontrolle ist sichtbar.

Gerade diese Parallelität macht die Szene ideologisch interessant: Sie zeigt, dass kulturelle Abweichung existiert, aber sie zeigt ebenso, dass sie innerhalb der sozialistischen Ordnung beobachtet und begrenzt wird.

Szene 3 (01:22:00-01:36:15)

Die Szene beginnt im Apartment von Albena. Der Innenraum ist großzügig, geschmackvoll eingerichtet, mit hochwertigen Möbeln und klar erkennbarer Wohlstandsästhetik. Im Hintergrund läuft Musik aus einem Radio oder Grammophon. Die Atmosphäre wirkt zunächst ruhig und kultiviert.

Albena befindet sich in ihrem Zimmer. Ihre Mutter hat einen Arzt gerufen. Unter dem Vorwand, Albena leide unter Schwangerschaftsübelkeit, erklärt der Arzt ihr ruhig, dass sie eine Spritze bekommen werde und es ihr danach wieder gut gehen werde. Mutter und Arzt fordern Albena auf, sich auf das Bett zu legen. Die Kamera bleibt ruhig, ohne dramatische Zuspitzung. Die Injektion wird gesetzt. Der Arzt verabschiedet sich freundlich von Albena. Anschließend gehen Mutter und Arzt in den Flur und rauchen eine Zigarette, während sie

darauf warten, dass das Mittel wirkt. Es wird deutlich, dass es sich um ein Schlafmittel handelt.

Die Montage schneidet abrupt zu Rado, der erneut aus der Erziehungsanstalt geflohen ist und sich auf dem Weg nach Sofia befindet. Es ist Winter. Schnee liegt auf dem Boden. Ein Voice-over vermittelt seinen inneren Monolog: Er muss um jeden Preis ankommen. Er hat seit zwei Tagen nichts gegessen, friert, spürt seine Beine nicht mehr.

Zurück in Albenas Wohnung legen Mutter und Arzt die bewusstlose Albena auf den Boden. Die Mutter zieht ihr eigenhändig den Rock herunter. Der Arzt führt die Abtreibung in häuslicher Umgebung durch. Die Szene ist nüchtern inszeniert, ohne explizite medizinische Detaildarstellung, aber unmissverständlich.

Die Montage kehrt erneut zu Rado zurück. Er betritt ein Kino in einem kleinen Ort, um sich aufzuwärmen. Die Polizei bemerkt ihn und kontrolliert ihn. Er hat keinen Pass. Als der Polizist ihn festhalten will, beginnt Rado zu rennen. Die Kamera wechselt kurz in eine subjektive Perspektive - als würde man durch Rados Augen sehen. Sein Monolog betont, dass ihm die Gedanken an Beni Kraft gegeben hätten: „Wenn ich Angst habe, renne ich.“

Albena erwacht. Ihre Mutter streicht ihr über den Kopf. Albena sorgt sich, sie komme zu spät zur Schule. Die Mutter erklärt, sie müsse zwei Tage zu Hause bleiben; der Arzt werde eine Bescheinigung ausstellen. Albena sagt, sie sei nicht krank. Nachdem die Mutter das Zimmer verlässt, erkennt Albena, was geschehen ist. Sie geht zum Spiegel; darauf steht mit Lippenstift Rados Name. Sie nimmt ein Taschenmesser aus einer Schublade und schneidet sich die Pulsadern auf. Die Kamera zeigt das fallende Messer, Blutstropfen auf dem Boden, ihre blutende Hand. Albena ruft hilflos nach ihrer Mutter.

Parallel findet Rado endlich eine Mitfahrgelegenheit nach Sofia. Ein Autofahrer nimmt ihn per Anhalter mit. Auf Nachfrage sagt Rado offen, er komme aus einer „Schule für Verbrecher“. Er ist müde und schläft ein.

Rado erreicht schließlich Sofia. Das Apartment liegt in unmittelbarer Nähe der Kathedrale Alexander-Newski-Kathedrale, also im absoluten Zentrum der Hauptstadt.

Er klingelt. Die Mutter öffnet, ist schockiert und schlägt die Tür zu. Er klingelt erneut. Albena öffnet. Er streichelt ihr Gesicht, bemerkt, dass etwas nicht stimmt. Die Mutter droht, die Miliz zu rufen. Albena widersetzt sich und erklärt, wenn sie das tue, werde sie sie nie wiedersehen. Die Mutter zieht sich zurück. Albena sagt: „Sie haben es getötet. Es ist nicht mehr da. Sie haben mich angelogen. Ich hätte es ihnen nicht gegeben.“ Rado weint.

Albena beendet das Gespräch mit den Worten, ihr sei kalt, sie müsse im Warmen bleiben. Sie geht hinein und schließt die Tür. Rado setzt sich erschöpft auf die Treppe vor der Wohnung, friert und schläft ein.

Die Mutter verlässt später das Haus, geht zu einer Telefonzelle und ruft die Polizei. Die Miliz kommt und nimmt Rado mit. Der Film endet.

Das Bild irritiert mehrere sozialistische Normen gleichzeitig.

Erstens wird das Ideal der harmonischen sozialistischen Familie unterlaufen. Die Mutter handelt nicht als fürsorgliche Schutzfigur, sondern als strategische Instanz, die über den Körper ihrer Tochter verfügt. Mutterschaft erscheint hier nicht als moralische Integrität, sondern als instrumentelle Macht.

Zweitens wird das Ideal der klassenlosen Gesellschaft visuell und räumlich konterkariert. Die luxuriöse Wohnung im Zentrum Sofias steht in radikalem Kontrast zu Rados existenzieller Kälte und Obdachlosigkeit. Die räumliche Parallelmontage konstruiert eine soziale Topographie: Wärme versus Kälte, Zentrum versus Peripherie, Wohlstand versus Ausgesetztheit.

Drittens wird das Ideal staatlicher Schutzfunktion ambivalent. Die Polizei erscheint nicht als rettende Ordnungskraft, sondern als finaler Vollstrecker eines bereits vollzogenen Ausschlusses. Die Institution greift erst am Ende ein - nicht um zu schützen, sondern um zu beenden.

Das Idealbild des sozialistischen Fortschritts (moralisch geregelte Sexualität, funktionierende Erziehungsinstitutionen, solidarische Gesellschaft) wird nicht offen angegriffen, aber durch tragische Konkretion unterlaufen.

Die zentrale Strategie ist die Parallelmontage. Während Albena betäubt und ihr Körper manipuliert wird, kämpft Rado physisch ums Überleben. Diese strukturelle Verschränkung erzeugt eine moralische Gleichzeitigkeit: Beide verlieren - sie das Kind, er die Hoffnung.

Der Alltagsrealismus ist entscheidend. Die Abtreibung wird nicht dramatisch überhöht, sondern fast administrativ dargestellt. Gerade diese Nüchternheit verstärkt die Gewalt. Die Zigarette im Flur ist ein starkes Bild: Während im Nebenraum ein irreversibler Eingriff geschieht, wird geraucht - eine beiläufige Geste, die dem Geschehen den Charakter einer Routine verleiht statt den einer Tragödie.

Symbolisch arbeitet die Szene mit Temperatur. Rado friert, Albena sagt am Ende: „Mir ist kalt.“ Kälte wird zum Zeichen emotionaler und sozialer Entleerung.

Das Spiegelbild mit Rados Namen fungiert als visuelle Verdichtung von Erinnerung und Identität. Der Selbstverletzungsversuch ist nicht ideologisch motiviert, sondern psychologisch und existenziell.

Das offene Ende (Rado schlafend auf der Treppe, dann abgeführt) verweigert eine moralische Katharsis: Weder erfolgt eine Versöhnung noch eine klare Auflösung des Konflikts.

Diese Sequenz war potenziell hoch problematisch. Die erzwungene Abtreibung berührt Fragen körperlicher Selbstbestimmung und elterlicher Autorität. Zwar war Abtreibung im sozialistischen Bulgarien legal, doch hier erscheint sie nicht als staatlich regulierter medizinischer Eingriff, sondern als manipulativer Akt im privaten Raum.

Gefährdet wird weniger die politische Ideologie als das moralische Selbstbild des Systems. Die Gewalt ist nicht staatlich organisiert, sondern familiär und sozial vermittelt. Gerade dadurch wird sie strukturell lesbar.

Die Polizei erscheint funktional, aber nicht gerecht. Sie beendet, was längst zerstört ist. Das System greift nicht korrigierend ein.

Die Szene greift die Systemgrundlagen nicht explizit an, legt jedoch strukturelle Kälte offen.

Im Sinne von Michel Foucault lässt sich die Szene als Ausdruck produktiver Macht verstehen. Die Kontrolle erfolgt nicht primär durch ein offenes Verbot, sondern durch Regulierung. Die Entscheidung über den weiblichen Körper wird von anderen getroffen - im privaten Raum der Familie, unter Beteiligung einer medizinischen Autorität und unter Einsatz eines Beruhigungsmittels. Der Eingriff erscheint dadurch nicht als spektakulärer Akt staatlicher Gewalt, sondern als scheinbar rationaler und administrativer Vorgang, der medizinisch legitimiert wird.

Mit Rückgriff auf Pierre Bourdieu lässt sich zudem die räumliche Gegenüberstellung als Kontrast zweier sozialer Habitus lesen. Das zentrale Sofia mit seinem gepflegten Interieur, den hochwertigen Möbeln und der kultivierten Atmosphäre verweist auf akkumuliertes symbolisches und kulturelles Kapital. Demgegenüber erscheint Rados Körper als Träger eines Mangels an Kapital: Kleidung, Gestik und körperliche Präsenz markieren ihn als

Außenseiter innerhalb dieses sozialen Raums. Die Szene macht damit soziale Differenz nicht nur dialogisch, sondern auch visuell sichtbar.

Im Kontext der moralischen Zensur der späten sozialistischen Periode wird in dieser Szene zudem sichtbar, wie intime Lebensbereiche normativ reguliert werden. Die ungewollte Schwangerschaft erscheint nicht als gesellschaftliches Problem, sondern als moralische Abweichung, die im privaten Raum korrigiert werden muss. Die Intervention der Mutter und des Arztes stellt damit eine Form sozialer und moralischer Kontrolle dar, durch die die bestehende Ordnung der Familie wiederhergestellt werden soll. Die Szene macht somit deutlich, wie moralische Normen nicht nur durch staatliche Institutionen, sondern auch durch familiäre und medizinische Autoritäten durchgesetzt werden.

Diese Sequenz stellt keine offene Anklage dar, sondern eine Tragödie ohne eindeutig benannten Schuldigen. Das System erscheint dabei weniger als offen brutale Gewalt, sondern vielmehr als distanzierte und unpersönliche Ordnung. Die moralische Zensur ermöglichte eine solche Darstellung vermutlich gerade deshalb, weil sie als private Tragödie lesbar bleibt.

Durch Parallelmontage, Raumkontrast und die emotionale Intensität der Ereignisse entsteht jedoch eine strukturelle Lesbarkeit, die über individuelle Schuld hinausweist. Gerade dadurch wird diese Szene zum ideologischen Zentrum des Films.

4. Zensurmechanismus im Gesamtfilm

Die Produktionsgeschichte von „Alles ist Liebe“ macht besonders deutlich, dass Zensur nicht nur auf der Ebene einzelner Szenen, sondern als struktureller Mechanismus wirkte. Sie griff in das Drehbuch ein, regulierte Figurenkonstellationen, kontrollierte Sprache, Bild und sogar die spätere Distribution (Yanakiev, 2003). Der Film ist daher nicht nur ein ästhetisches Produkt, sondern auch das Resultat permanenter Aushandlung mit staatlichen Instanzen.

4.1 Repressive Dimension

Die repressive Dimension zeigt sich zunächst auf der Drehbuchebene. Die Streichung der Themen Homosexualität und Drogenkonsum mit der offiziellen Begründung, solche Phänomene existierten in der sozialistischen Gesellschaft nicht, offenbart den normativen Anspruch des Systems auf moralische Geschlossenheit. Nicht nur konkrete Darstellungen, sondern bereits die Möglichkeit ihrer Existenz wurde negiert. Repression bedeutete hier Tilgung von Realität zugunsten ideologischer Kohärenz.

Auch die Reduzierung der Liebesszenen zwischen Rado und Albena sowie die Entfernung der Szene kollektiver Gewalt durch die Aufseher des TVU ist in diesem Kontext zu lesen. Besonders aufschlussreich ist, dass individuelle Gewalt im fertigen Film bestehen blieb, während institutionelle, kollektiv organisierte Gewalt gestrichen wurde. Das System tolerierte das Bild eines „fehlgeleiteten“ Einzelnen, nicht jedoch die Darstellung struktureller Brutalität. Damit wird deutlich, dass die Zensur weniger moralische Sensibilität als vielmehr institutionellen Selbstschutz betrieb.

Die Ersetzung der Bezeichnung „Mädchen aus der Bourgeoisie“ durch „Mädchen aus dem Zentrum“ illustriert die sprachliche Feinjustierung ideologischer Kontrolle. Klassenkategorien, die offiziell als überwunden galten, durften nicht mehr benannt werden. So wurde soziale Differenz geografisch verschoben, ohne sie ganz verschwinden zu lassen. Repression operierte hier semantisch.

Hinzu kommt die administrative Tiefenstruktur der Kontrolle. Die Genehmigungspflicht für Uniformträger durch Innen- oder Verteidigungsministerium zeigt, dass staatliche Autorität nicht nur symbolisch, sondern bürokratisch abgesichert war. Selbst nach der Fertigstellung endete die Intervention nicht. Zusätzliche Kürzungsanweisungen für die Kinobezirke belegen, dass Zensur bis in die Distribution hinein wirkte. Kontrolle war kein punktueller Eingriff, sondern ein fortlaufender Prozess.

4.2 Produktive Dimension

Das maschinenschriftliche Filmblatt aus dem BNF-Archiv bezeichnet den sozialen Konflikt zwischen Rado und Albena als „sozial-psychologische Inkongruenz“ (nicht als Klassenkonflikt) und übersetzt das strukturelle Problem in eine moralische Frage: nicht das System versagt, sondern die Menschen leben nicht nach seinen eigenen Geboten (Filmblatt "Alles ist Liebe", o.J., Archiv BNF).

Dass dieses Dokument aus dem Umfeld der Filmschaffenden selbst stammt, ist analytisch bedeutsam: Es dokumentiert keine externe Auflage, sondern eine internalisierte Rahmungsstrategie. Die moralische Zensur der Spätphase war deshalb so effektiv, weil sie sich in die Produktionslogik selbst einschrieb (Statulov, 2022).

Auf Drehbuchebeine wurden die Themen Homosexualität und Drogenkonsum mit der offiziellen Begründung gestrichen, solche Probleme existierten in der sozialistischen Gesellschaft nicht (Kovatschev, 2005). Auch der Jargon der Hauptfigur wurde entschärft. Dass das TVU als zentraler Handlungsort überhaupt genehmigt wurde, war nach Papazovs eigener Darstellung darauf zurückzuführen, dass er die Erziehungsanstalt bewusst als

Metapher für die Gesellschaft konzipiert hatte - nicht als dokumentarische Anklage (ebd.). Darüber hinaus galt die bürokratische Regel, dass jeder Film, in dem eine Figur eine Uniform trägt, einer ausdrücklichen Genehmigung des Innen- oder Verteidigungsministeriums bedurfte - ein Detail, das die administrative Tiefe der präventiven Kontrolle illustriert (ebd.).

Papazov bestätigt, dass neben Dialogen auch konkrete Szenen gestrichen wurden: die Liebesszenen zwischen Rado und Albena sowie eine Szene, in der Rado von den Aufsehern des TVU kollektiv verprügelt wird (ebd.). Letzteres ist analytisch bedeutsam: Die individuelle Gewalt eines schlechten Erziehers - wie sie im fertigen Film zu sehen ist - überlebte die Zensur; die kollektive, institutionelle Gewalt der Aufseher nicht. Das System tolerierte das Bild eines „fehlgeleiteten“ Einzelnen, nicht jedoch die Darstellung struktureller Brutalität.

Nikola Nenov ließ zudem eine Replik ersetzen, in der Albena als „Mädchen aus der Bourgeoisie“ bezeichnet wurde - mit der Begründung, in Bulgarien gebe es keine Bourgeoisie mehr. Die Replik wurde durch „Mädchen aus dem Zentrum“ ersetzt: eine geografische Umschreibung, die denselben sozialen Sachverhalt andeutete, ohne ihn als Klassenmerkmal zu benennen (Kovatshev, 2005). Repression operierte hier auf semantischer Ebene.

Nach Fertigstellung des Films intervenierten nicht nur die Kinematographiebehörden, sondern auch das Bildungsministerium, das Einspruch erhob, weil die Darstellung der TVUs als systemische Kritik lesbar sei (Kovatshev, 2005). Der damalige Chef des Kinozentrums Ivan Popiordanov organisierte daraufhin eine Sondervorführung für Dimitar Metodiev, den persönlichen Berater Todor Zhivkovs. Metodiev lobte den Film gegenüber Sharaliev ausdrücklich, knüpfte die Freigabe jedoch an die Bedingung, dass zunächst eine Reform der TVUs eingeleitet werden solle - der Film solle Anlass für diese Reform sein (Gelinov, 2022). Gelinov hält dazu fest, dass die angekündigte Reform nie stattfand (ebd.). Das Reformversprechen war mithin eine diskursive Strategie, um den Zensureingriff als gesellschaftlich nützlichen Akt zu legitimieren.

Dass die Zensur nicht mit der Fertigstellung des Films endete, zeigt ein weiterer Befund: Nenov schickte ein Rundschreiben an die Kinobezirke, das anwies, welche Einstellungen zusätzlich zu kürzen seien (ebd.). Die chirurgische Kontrolle erstreckte sich damit bis in die Distribution hinein.

Die Eingriffe zeigen, dass Zensur nicht nur konkrete Darstellungen regulierte, sondern auch die Möglichkeit bestimmter gesellschaftlicher Realitäten negierte. Repression bedeutete hier nicht nur das Entfernen einzelner Szenen, sondern die Tilgung gesellschaftlicher Realität zugunsten ideologischer Kohärenz.

4.3 Strategische Dimension

Innerhalb dieser Konstellation bewegte sich der Film strategisch. Die Navigation im System bestand darin, Kritik nicht frontal, sondern codiert zu formulieren. Die Erziehungsanstalt konnte als soziales Problemfeld erscheinen, ohne explizit das politische System zu delegitimieren. Ambiguität wurde zur Überlebensstrategie.

Die Eingriffe zeigen zugleich, dass die Regie und das Drehbuchteam bereit waren, bestimmte Konzessionen zu machen, um andere Aspekte zu retten. Die Streichung expliziter Sexualität oder kollektiver Gewalt ermöglichte es möglicherweise, die emotionale Kernstruktur der Geschichte zu bewahren. Grenzen wurden ausgetestet, verschoben, neu definiert.

Zensur erscheint somit als dreifach wirksamer Mechanismus: repressiv in der Eliminierung unerwünschter Inhalte, produktiv in der Stabilisierung ideologischer Normen und strategisch im Sinne eines Feldes, in dem Filmschaffende Handlungsspielräume suchten und nutzten. Der Gesamtfilm ist daher nicht nur ein Narrativ über Liebe und institutionelle Härte, sondern auch ein Dokument kultureller Aushandlung innerhalb eines kontrollierten Systems.

5. Rezeptions- und Nachgeschichte

Nach seiner Veröffentlichung stieß der Film auf ein außerordentlich großes Publikumsinteresse. Zeitgenössischen Berichten zufolge waren die Kinosäle häufig ausverkauft. Die Filmkritikerin Vera Mladenova vermutete 1980, dass dieser Erfolg unter anderem mit dem ungewöhnlichen Schauplatz der Handlung (den TVUs) zusammenhing, der im bulgarischen Kino selten dargestellt wurde. Zugleich verwies sie auf die vergleichsweise offene Darstellung der Liebesbeziehung zwischen den beiden Protagonisten, die noch kurz zuvor im nationalen Film weitgehend tabuisiert gewesen sei.

In der zeitgenössischen Kritik wurde auch die besondere erzählerische Anlage des Films hervorgehoben. Sharaliev wurde etwa als „Regisseur-Psychologe“ und zugleich als „Kritiker und Moralist“ charakterisiert - eine Beschreibung, die die doppelte Struktur des Films treffend erfasst: Einerseits steht die psychologische Zeichnung der Figuren im Vordergrund,

andererseits formuliert der Film eine moralische Bewertung ihrer sozialen Umwelt (Naydenova, 1979).

Auch die Darstellung der Hauptfigur wurde in der zeitgenössischen Kritik hervorgehoben. Rado wurde als „interessante, in ihrer ganzen Komplexität ausgearbeitete Figur eines zeitgenössischen Jugendlichen beschrieben, der sich außerhalb der allgemein akzeptierten Verhaltensnormen bewegt“. Damit wurde die Figur als Ausdruck der sozialen und moralischen Spannungen der Gegenwart interpretiert (Yoakimova, 1979).

Ein Teil der Kritik betonte zudem, dass es sich weniger um einen klassischen Liebesfilm handle. Vielmehr erscheine der „Ruf nach Liebe“ im Film als ein Ruf nach menschlicher Wärme, Verständnis und Solidarität zwischen den Menschen (Mladenova, 1980).

Yoakimova (1979) betont zudem, dass der Film die Problematik der Jugend-Erziehungsanstalten nicht als isolierten Einzelfall darstelle. Vielmehr signalisiere er, dass die soziale Integration der Jugendlichen in den TVUs eine Aufgabe der gesamten Gesellschaft sei und nicht allein der dort beschäftigten Fachkräfte. Auf diese Weise schlage der Film „eine Brücke vom Einzelnen zum Allgemeinen“ (Yoakimova, 1979).

Andere Kritiken rückten hingegen stärker die familiäre Dimension der Handlung in den Vordergrund. So beschrieb etwa Silva Rahneva (1979) den Film als Geschichte über elterliche Fürsorge. In dieser Deutung wurde das Verhalten der Mutterfigur nicht als moralisches Problem interpretiert, sondern vielmehr als Ausdruck familiärer Verantwortung.

Nur wenige Kritiker:innen thematisierten offen die moralische Problematik des elterlichen Handelns. Einer der wenigen war Ivan Stoyanovitsch, der 1979 das Verhalten von Benis Eltern mit Figuren aus kleinbürgerlichen Dramen verglich. In seiner Interpretation zeigte sich darin ein Konflikt zwischen einem „alten Denken“ und neuen moralischen Vorstellungen. Einzelne Menschen mit überkommenen Wertvorstellungen könnten, so seine Argumentation, neues Denken unterdrücken oder sogar „töten“. Damit rückte er die moralische Dimension des Films explizit in den Mittelpunkt der Diskussion.

Auch Vera Naydenova (1979) betonte in ihrer Kritik die problematische Haltung der Mutterfigur. Sie charakterisierte ihr Verhalten als kleinbürgerlich und argumentierte, dass die Figur einen grundlegenden humanistischen Anspruch verfehle: Menschen unabhängig von ihrer sozialen Herkunft als Gleiche zu behandeln - ein Prinzip, das auch im moralischen Selbstverständnis des sozialistischen Systems eine zentrale Rolle spielte.

Insgesamt zeigt die zeitgenössische Kritik, dass der Film vor allem als moralisches und gesellschaftliches Drama gelesen wurde, während seine potenziell systemkritischen Implikationen nur selten explizit thematisiert wurden.

6. Zwischenfazit

"Alles ist Liebe" stellte keine offene, systemstürzende Bedrohung dar. Seine Irritationskraft lag subtiler: Der Film machte soziale Spannungen, institutionelle Härte und jugendliche Entfremdung sichtbar - Phänomene, die im offiziellen Diskurs des Sozialismus als überwunden oder marginal galten. Die eigentliche Herausforderung bestand damit weniger in expliziter Kritik als in der Sichtbarmachung von Ambivalenzen innerhalb eines Systems, das sich selbst als moralisch homogen inszenierte.

Besonders sensibel erwies sich dabei die Darstellung der Erziehungsanstalt als potenzieller Ort institutioneller Gewalt. Die Zensureingriffe (insbesondere die Streichung kollektiver Gewalt) zeigen deutlich, wo die Grenze verlief: Kritik an einzelnen Figuren war tolerierbar, Kritik an institutionellen Strukturen nicht.

Der Fall macht zugleich deutlich, dass Zensur im sozialistischen Filmsystem nicht ausschließlich repressiv wirkte. Neben der Tilgung bestimmter Themen fungierte sie auch produktiv, indem sie die Darstellung gesellschaftlicher Konflikte in personalisierte und moralische Narrative lenkte. Gerade darin zeigt sich ein charakteristisches Merkmal der kulturellen Kontrolle im Spätsozialismus: Nicht primär offene politische Kritik wurde unterdrückt, sondern jene Darstellungen, die das ideologische Bild einer moralisch kohärenten sozialistischen Gesellschaft irritieren konnten.

In diesem Sinne bestätigt der Fall, dass moralische Normen im sozialistischen Filmfeld nicht nur repressiv durchgesetzt wurden, sondern - im Sinne einer hegemonialen Stabilisierung gesellschaftlicher Werte - auch produktiv auf narrative Strukturen, Figurenkonzeption und Deutungsrahmen einwirkten.

5.4 Analyse von "Band ohne Name"

1. Kontextualisierung des Films "Band ohne Name" (1982)

"Band ohne Name" ist ein bulgarischer Spielfilm (Komödie) aus dem Jahr 1982 unter der Regie von Ljudmil Kirkov nach einem Drehbuch von Stanislaw Stratiew, die Kamera führte Viktor Tschitschov und die Musik komponierte Boris Karadimtschiew.

Der Film erzählt die Geschichte von vier Amateurmusikern aus einer Kleinstadt - Velko (Velko Kanew), Filip (Filip Trifonov), Pavel (Pavel Poppandov) und Gosho (Georgi Mamalew), die davon träumen, den Sommer über in einem elitären Restaurant am Schwarzen Meer zu spielen. Um diesen Traum zu verwirklichen, gehen sie einen Kompromiss ein: Sie ersetzen ihre Sängerin Vanya (Maria Kavardzhikova) durch Reni (Katerina Euro), den „Liebling“ des Leiters des Kulturzentrums. Im Gegenzug erhalten sie von ihm eine Genehmigung sowie das Lautsprechersystem des Kulturzentrums.

Kaum am Meer angekommen, stellt sich jedoch heraus, dass das Programm bereits von Tourneebands belegt ist. Ihre einzige Möglichkeit, überhaupt aufzutreten, besteht darin, nicht in einem luxuriösen Restaurant, sondern auf einem Campingplatz zu spielen.

Unterdessen beginnt die Solistin Reni eine flüchtige Affäre mit einem italienischen Urlauber und weigert sich anschließend, weiterhin mit dem Band aufzutreten. Die Situation eskaliert, als die Gruppe während der Hochzeit des Sohnes des Campingplatzbetreibers in eine Schlägerei gerät. Daraufhin schickt Filip heimlich ein Telegramm an die frühere Solistin Vanya.

Nach Vanyas Ankunft beschließt die Gruppe, trotz zahlreicher Rückschläge am Meer zu bleiben, obwohl „es bereits Herbst ist“ (eine Zeile aus dem Lied „Wir bleiben“ von Margarita Chranova, mit dem der Film endet).

1.1 Produktions- und Entstehungskontext

Der Film entstand 1982 und fällt damit in die Spätphase des bulgarischen Sozialismus, eine Periode politischer Stabilität und ideologischer Kontrolle, die zugleich durch vorsichtige Liberalisierungstendenzen in Kultur und Medien geprägt war (vgl. 3.).

Die kulturelle Produktion war durch enge staatliche Überwachung geprägt. Offene Kritik am System war kaum möglich, weshalb Filmemacher:innen bereits im Vorfeld Inhalte an politische Vorgaben anpassten (Statulov, 2022). In dieser Phase operierten Kuntschaffende innerhalb eines Rahmens, der subtile Anpassung und Selbstzensur erforderlich machte, um Projekte realisieren zu können.

Kirkov und Stratiew waren etablierte Größen des bulgarischen Kinos, doch ihre früheren Werke, wie etwa „Kurze Sonne“ (1979), brachten sie mit ideologischen Konflikten in Berührung, die zur Zensur des Films führten. Auch ihre anderen Projekte wurden gestoppt, und sie wurden gezwungen, eine heitere und lebensbejahende Komödie zu drehen (Kovatshev, 2005).

Ihre Position war von institutionellem Druck geprägt: Filme mussten den politischen Erwartungen entsprechen, und Abweichungen konnten unmittelbare Konsequenzen für laufende oder geplante Projekte haben.

Die Produktion lief über das **Boyana-Studio**, das Budget, Ausrüstung, Drehgenehmigungen und die Freigabe des Films kontrollierte (vgl. 3.2). Macht wurde hier weniger durch explizite Verbote, sondern durch die Festlegung erlaubter Genres, Themen und narrative Formen ausgeübt (Statulov, 2022). Filmemacher:innen mussten innerhalb dieser Vorgaben arbeiten, was die strategische Nutzung von Genre, Humor und erzählerischer Rahmung erforderlich machte, um gesellschaftskritische Inhalte indirekt darstellen zu können.

1.2 Zensurgeschichtlicher Kontext

Der zensurgeschichtliche Kontext von "Band ohne Name" ist untrennbar mit den Erfahrungen der Regisseure rund um ihren früheren Film "Kurze Sonne" (1979) verbunden. Dieser war trotz positiver Publikumsresonanz nach kurzer Laufzeit aus dem Kino genommen worden und wurde in der Fachpresse wegen „ideologischer Verfehlungen“ kritisiert (Kovatshev, 2005). Für **Lyudmil Kirkov** und **Stanislav Stratiev** bedeutete dies eine deutliche institutionelle Disziplinierung.

Vor diesem Hintergrund ist davon auszugehen, dass die Arbeit an "Band ohne Name" von besonderer Vorsicht geprägt war. Die Filmemacher:innen agierten innerhalb eines engen Erwartungshorizonts und vermieden offene Provokationen. Diese präventive Anpassung kann als Form strategischer Selbstzensur verstanden werden, die aus den vorangegangenen Sanktionen resultierte.

Im Unterschied zu "Kurze Sonne" wurde "Band ohne Name" weder verboten noch offiziell aus dem Verleih genommen. Auch eine vollständige Blockierung der Veröffentlichung erfolgte nicht. Der Film konnte regulär erscheinen und erreichte ein breites Publikum.

Dennoch blieb der Film nicht vollständig unangetastet. Laut Archivangaben wurden einzelne Dialogpassagen nachsynchronisiert sowie bestimmte Szenen in einer späteren Produktionsphase überarbeitet (CineMuseum, o. D.). Diese Eingriffe können als Form nachträglicher Kontrolle interpretiert werden, die zwar nicht zu einer offenen Zensurmaßnahme wie einem Verbot führte, jedoch eine Anpassung des filmischen Materials erforderlich machte. Es handelte sich somit weniger um eine direkte Unterdrückung des Films als vielmehr um gezielte, punktuelle Modifikationen im Einklang mit den geltenden ideologischen Normen.

Im Gegensatz zu früheren Fällen existieren keine dokumentierten, öffentlich formulierten

ideologischen Anklagen gegen den Film. Die Eingriffe wurden nicht mit spektakulären politischen Vorwürfen begründet, sondern erfolgten offenbar im Rahmen regulärer Abnahme- und Prüfverfahren. Gerade diese Unspektakularität ist jedoch zensurhistorisch aufschlussreich: Kontrolle äußerte sich hier nicht in spektakulären Verboten, sondern in diskreten Korrekturen.

Bei seinem Erscheinen wurde "Band ohne Name" zu einem der populärsten bulgarischen Filme der 1980er Jahre. Das Publikum reagierte positiv, und der Film etablierte sich rasch als Kultkomödie. Seine breite Akzeptanz deutet darauf hin, dass er die ideologischen Grenzen nicht offen überschritt und gleichzeitig Themen ansprach, die gesellschaftliche Resonanz fanden.

Im zensurgeschichtlichen Vergleich zeigt sich damit ein signifikanter Unterschied zu "Kurze Sonne": Während der frühere Film offen sanktioniert wurde, gelang es Kirkov und Stratiev hier, innerhalb der bestehenden Kontrollmechanismen zu operieren. Die Tatsache, dass dennoch dialogische und szenische Anpassungen vorgenommen wurden, verdeutlicht, dass auch ein offiziell zugelassener Film nicht außerhalb des zensorischen Zugriffs stand. Kontrolle manifestierte sich weniger als spektakulärer Eingriff, sondern als kontinuierliche, teilweise unsichtbare Regulierung im Produktions- und Postproduktionsprozess.

2. Theoretischer Analyserahmen

Die folgende Analyse von "Band ohne Name" wird durch einen theoretischen Rahmen gestützt, der Machtmechanismen und kulturelle Steuerungsprozesse im spätsozialistischen Kontext sichtbar macht. Dabei werden insbesondere Konzepte von Michel Foucault, Pierre Bourdieu und Antonio Gramsci herangezogen. Foucaults Verständnis von Disziplinierung und produktiver Macht ermöglicht es, die im Film dargestellten Machtverhältnisse nicht primär als offene Repression zu lesen, sondern als Strukturierung von Handlungsmöglichkeiten. Institutionelle Akteure (etwa der Kulturhausdirektor) erscheinen dabei als Instanzen, die Zugang zu Ressourcen, Auftrittsmöglichkeiten und Mobilität regulieren und damit indirekt Anpassungsprozesse erzeugen.

Bourdieu's Konzepte von kulturellem Feld und symbolischem Kapital erlauben es, sowohl die Position der Musiker innerhalb der filmischen Handlung als auch die Situation der Filmschaffenden im staatssozialistischen Kultursystem zu interpretieren. Anerkennung, Genehmigungen und institutionelle Unterstützung fungieren dabei als Formen symbolischen Kapitals, die über Teilhabe und Sichtbarkeit entscheiden.

Ergänzend dazu hilft Gramscis Hegemoniebegriff zu verstehen, wie ideologische Stabilität im Film weniger durch offene Zensur als durch kulturelle Normalisierung und Zustimmung hergestellt wird. Der theoretische Rahmen dient somit dazu, die im Film sichtbaren Situationen, von administrativer Abhängigkeit über soziale Kontrolle bis zur symbolischen Entscheidung am Ende, als Ausdruck struktureller Macht- und Bedeutungsordnungen zu analysieren.

3. Zentrale Szenenanalyse

3.1 Auswahl der Schlüsselszenen

Die Auswahl der analysierten Szenen folgt keiner rein narrativen Logik, sondern einer strukturellen. Berücksichtigt wurden Sequenzen, in denen sich institutionelle Macht, normative Erwartungshorizonte und individuelle Handlungsspielräume in verdichteter Form manifestieren. Entscheidend war, dass die Szenen unterschiedliche Ebenen des kulturellen Feldes sichtbar machen: administrative Kontrolle, soziale Interaktion im Alltagsraum sowie existenzielle Selbstpositionierung im künstlerischen Kontext.

Die erste ausgewählte Szene (Gespräch im Kulturhaus) exponiert die institutionelle Dimension kultureller Produktion. Hier wird Macht als Ressourcenkontrolle sichtbar, Genehmigung und Ausstattung fungieren als Instrumente indirekter Disziplinierung. Diese Sequenz erlaubt eine Analyse produktiver Machtstrukturen sowie eine feldtheoretische Einordnung der Band innerhalb staatlich regulierter Kulturinstitutionen.

Die zweite Szene (Strandbegegnung) verlagert den Fokus auf den sozialen Mikroraum. In ihr treten Fragen von Gleichheit, Freiheit und Sichtbarkeit hervor. Der Diskurs über Musik als egalitären Raum kontrastiert mit impliziten sozialen Hierarchien und latenter Beobachtbarkeit. Damit wird die Spannung zwischen utopischer Selbstbeschreibung und gesellschaftlicher Realität verdichtet.

Die Finalszene schließlich bündelt die zuvor etablierten Konfliktlinien in einer symbolischen Entscheidungssituation. Das Motiv des „Bleibens“ verschiebt den Schwerpunkt von äußerer Anerkennung hin zu innerer künstlerischer Integrität. Die Szene erlaubt eine theoretische Reflexion über Autonomie und Heteronomie im kulturellen Feld sowie über produktive Normsetzungen, die nicht repressiv erscheinen, jedoch Handlungsmöglichkeiten strukturieren.

Gemeinsam bilden diese Szenen eine analytische Progression: von institutioneller Abhängigkeit über soziale Ambivalenz hin zu symbolischer Selbstverortung. Sie machen

damit unterschiedliche Modi von Macht sichtbar, ohne dass explizite Systemkritik formuliert wird. Gerade in dieser impliziten Struktur liegt ihr zensurrelevantes Potential.

3.2 Detaillierte Szenenanalyse

Szene 1 (00:12:30-00:16:33)

Velko, der Leiter der Band, betritt das Büro des Kulturhausdirektors Genossen Peshev. Das Gespräch beginnt in einem scheinbar wohlwollenden Ton: Peshev erkennt die musikalische Qualität der Gruppe an, relativiert dieses Lob jedoch unmittelbar durch Kritik an der bisherigen Sängerin, deren Leistung er als unzureichend einstuft.

Velko erkundigt sich nach der bereits in Aussicht gestellten Möglichkeit, im Sommer am Meer aufzutreten. Peshev signalisiert zunächst Entgegenkommen und stellt eine Genehmigung in Aussicht, knüpft diese jedoch an eine Bedingung: Die Band müsse ihre Sängerin ersetzen. Als Alternative schlägt er Reni vor, eine junge Frau aus dem unmittelbaren Umfeld des Kulturhauses.

Im weiteren Verlauf wird deutlich, dass es sich nicht um eine offene Verhandlung handelt. Peshev macht unmissverständlich klar, dass ohne die Einbindung Renis "weder die notwendige technische Ausstattung noch die offizielle Bescheinigung" für den Auftritt bereitgestellt würden. Die Band befindet sich damit in einer faktischen Zwangssituation, in der formale Entscheidungsfreiheit besteht, reale Alternativen jedoch fehlen.

Die Szene ist räumlich klar hierarchisiert. Das Büro fungiert als institutionell codierter Raum, in dem sich Machtverhältnisse visuell manifestieren. Peshev sitzt hinter seinem Schreibtisch, der als physische und symbolische Barriere wirkt, während Velko ihm gegenüber in einer deutlich untergeordneten Position verbleibt.

Die Kamera arbeitet überwiegend mit statischen Einstellungen und Halbtotalen. Die Inszenierung verzichtet auf dramatische Zuspitzung und bleibt sachlich-beobachtend. In der Sequenz wird auf musikalische Untermalung verzichtet, wodurch der Fokus auf Sprache, Gestik und der institutionellen Atmosphäre liegt. Die formale Zurückhaltung verstärkt den Eindruck administrativer Normalität und unterstreicht den alltäglichen Charakter der Situation.

Auf diskursiver Ebene irritiert die Szene das offizielle sozialistische Ideal von Gleichheit, Leistungsprinzip und kollektiver Talentförderung. Die Entscheidung über die Besetzung der Band basiert nicht auf künstlerischer Qualität, sondern auf persönlicher Protektion. Damit

wird das propagierte meritokratische Ideal unterlaufen und durch ein System informeller Abhängigkeiten ersetzt.

Der Kulturhausleiter erscheint nicht als neutraler Vertreter kollektiver Interessen, sondern als Instanz, die Ressourcen strategisch verteilt und Zugang zu Öffentlichkeit kontrolliert. Die Macht liegt weniger in expliziter Drohung als in der Verfügung über materielle Mittel und institutionelle Legitimation.

Ästhetisch arbeitet die Szene mit subtiler Ironie. Die Situation wird nicht offen als Ungerechtigkeit dargestellt, sondern indirekt vermittelt: Nach außen wirkt alles höflich und routiniert, doch unter dieser Oberfläche zeigt sich ein deutliches Machtgefälle. Die wohlwollende Rhetorik des Funktionärs kontrastiert mit der faktischen Erpressungssituation. Der Subtext liegt in der scheinbaren Freiwilligkeit des Kompromisses: Formal trifft die Band eine Entscheidung, strukturell ist sie jedoch zur Anpassung gezwungen.

Der ausgeprägte Alltagsrealismus ist zentral für die Wirkung. Es handelt sich nicht um einen dramatischen Konflikt, sondern um eine routinierte Verwaltungssituation. Gerade diese Normalisierung macht die strukturelle Abhängigkeit sichtbar und verweist auf ihre Systemhaftigkeit.

Symbolisch fungieren Ausrüstung und Bescheinigung als materielle Verdichtung institutioneller Macht. Sie stehen für Zugang zu Mobilität, Öffentlichkeit und beruflicher Entwicklung und machen deutlich, dass kulturelle Produktion an administrative Genehmigung gebunden ist.

Zensurrelevant ist die Szene, weil sie institutionelle Korruption implizit sichtbar macht. Sie greift jedoch nicht die ideologischen Grundpfeiler des Systems an, sondern unterläuft dessen moralisches Selbstbild. Der Funktionär wird nicht als heroische Autorität dargestellt, sondern als bürokratische Machtfigur, deren Handeln von Protektion und strategischer Ressourcenvergabe geprägt ist.

Die Kritik bleibt begrenzt und systemimmanent. Es wird keine offene Systemkritik formuliert, vielmehr zeigt die Szene eine problematische Praxis innerhalb der bestehenden institutionellen Strukturen. Dadurch überschreitet die Szene nicht eindeutig die ideologische Grenze und bleibt innerhalb des Darstellbaren.

Theoretisch lässt sich die Szene als Illustration indirekter, produktiver Macht beschreiben. Macht manifestiert sich nicht als offenes Verbot, sondern als Kontrolle über Bedingungen der

Teilhabe. Die Band passt sich den impliziten Normen an, um weiterhin handlungsfähig zu bleiben.

Auf feldtheoretischer Ebene zeigt sich eine strukturelle Homologie zwischen der filmischen Handlung und den realen Produktionsbedingungen. Wie die Musiker vom Kulturhaus abhängig sind, so waren Filmschaffende von staatlichen Institutionen abhängig. Die Szene fungiert somit als verschlüsselte Reflexion des kulturellen Feldes und seiner Machtstrukturen.

Szene 2 (01:11:00-01:13:22)

Die Handlung verlagert sich an den Strand und entfaltet sich zunächst in einer scheinbar leichten, sommerlichen Atmosphäre. Der Ehemann spielt Karten und trägt eine Kappe mit dem in lateinischer Schrift gehaltenen Markennamen **Coca-Cola**. Bereits dieses Detail verweist subtil auf die Präsenz westlicher Konsumkultur im sozialistischen Alltag. Während er seine Frau Pepi ruft, damit sie ihm den Rücken eincremt, wird deutlich, dass er sie zuvor selbst losgeschickt hat, um Bier zu holen (bereits in einer vorherigen Szene wird angedeutet, dass Pepi in ihrer Ehe unzufrieden ist, was ihre spätere Annäherung an den Bassisten nachvollziehbarer erscheinen lässt). Die Szene etabliert damit eine klare geschlechtliche Rollenverteilung: Pepi erscheint in einer dienenden Position, während der Mann in passiver Freizeitbeschäftigung verharret.

Im nächsten Moment verschiebt sich der Fokus: Der Bassist der Band befindet sich gemeinsam mit Pepi auf einem Felsen, abseits der übrigen Strandgäste. In ihrem Gespräch verbindet er Musik mit dem Gedanken von Freiheit und betont, dass innerhalb der Musik alle Menschen gleich seien. Diese Vorstellung kontrastiert mit der zuvor gezeigten hierarchischen Alltagsrealität. Musik erscheint als utopischer Raum, der soziale Unterschiede temporär suspendiert.

Es folgt ein Kuss, den Pepi zunächst erwidert, sich dann jedoch zurückzieht und an den Rand des Felsens tritt. Der Bassist reagiert mit einem selbstreflexiven Monolog, in dem er seine wiederkehrende Erfahrung schildert, anfangs Aufmerksamkeit zu erhalten, später jedoch auf eine rein funktionale Rolle reduziert zu werden - sinnbildlich darauf, nur noch "für Besorgungen" zuständig zu sein. Damit spiegelt sich auf persönlicher Ebene eine Struktur wider, die bereits im institutionellen Kontext des Films sichtbar wurde: Anerkennung bleibt instabil und ist an Bedingungen geknüpft.

Pepi kehrt nochmals zurück, umarmt und küsst ihn erneut, zieht sich jedoch sofort wieder zurück mit dem Hinweis auf mögliche Beobachtung. Entscheidend ist hier nicht nur das moralische Zögern, sondern die Angst vor Sichtbarkeit. Der soziale Raum erscheint als kontrollierender Blickraum; selbst auf einem abgelegenen Felsen am Strand existiert keine vollständige Privatheit.

Formal arbeitet die Szene mit einer offenen, hellen Strandkulisse, die Freiheit suggeriert, während die Dialoge und Handlungen innere Begrenzungen offenbaren. Die Gegenüberstellung von öffentlichem Raum (Strand), westlichem Markensymbol (Coca-Cola) und dem Freiheitsdiskurs der Musik erzeugt eine vielschichtige Spannung: Konsum, Begehren und Emanzipation blitzen auf, bleiben jedoch prekär und riskant.

Problematisch im ideologischen Sinne ist weniger der Ehebruch als vielmehr die implizite Gegenüberstellung zweier Ordnungen: einer konformen, von Alltagsrollen bestimmten Realität und eines alternativen, durch Musik imaginierten Gleichheitsraums.

Andererseits im moralischen Sinne Vor diesem Hintergrund erscheint der Ehebruch weniger als moralisches Problem, sondern vielmehr als Ausdruck eines Konflikts zwischen individuellen Sehnsüchten und gesellschaftlichen Erwartungen.

Im sozialistischen Bulgarien besaß die Familie einen hohen ideologischen und gesellschaftlichen Stellenwert: Stabilität, Loyalität und soziale Konformität galten als zentrale normative Werte (Kalinova, 2011). Abweichungen von diesen Erwartungen wurden zwar im Alltag nicht immer verhindert, blieben jedoch häufig im privaten Raum verborgen, da soziale Wahrnehmung und öffentliche Reputation eine wichtige Rolle spielten (Ashwin, 2000). Vor diesem Hintergrund erhält die Szene eine zusätzliche Bedeutung: Die Beziehung zwischen Pepi und dem Bassisten bewegt sich im Spannungsfeld zwischen persönlichem Begehren und der impliziten Erwartung, bestehende familiäre Strukturen aufrechtzuerhalten. Dennoch bleibt die Kritik begrenzt. Die Szene formuliert kein explizites Systemurteil, sondern zeigt individuelle Ambivalenz und emotionale Unsicherheit.

Wie in der vorherigen Szene manifestiert sich Macht nicht als offenes Verbot, sondern als latente soziale Kontrolle. Der entscheidende Moment ist nicht der Kuss, sondern der Rückzug aus Angst vor Beobachtung. Freiheit erscheint möglich, aber nur temporär - und stets unter dem Vorbehalt gesellschaftlicher Sichtbarkeit.

Szene 3 - Finalszene (01:45:29-01:51:18)

Die letzte Szene spielt im Herbst. Der Strand ist leer, das Meer unruhig, der Himmel düster. Die sommerliche Leichtigkeit früherer Sequenzen ist verschwunden. Im Hintergrund setzt eine leise, melancholische Musik ein - das Lied „**Wir bleiben**“ (**Ostavame**) von Margarita Khranova. Bereits die atmosphärische Gestaltung markiert einen Übergang: vom Sommer zur Herbstzeit, von Aufbruch zu Ernüchterung.

Die Band bereitet sich auf die Rückreise vor. Als das Auto aufgrund einer notwendigen Reparatur kurzzeitig anhält, bleibt Gosho zurück und richtet seinen Blick auf das Meer. Die Montage wechselt zwischen wiederholten Einstellungen seines Gesichts und den Bewegungen der Wellen. Natur und Innenzustand spiegeln einander - das aufgewühlte Meer fungiert als visuelle Entsprechung seiner emotionalen Verfassung.

Als die anderen ihn zum Aufbruch rufen, erklärt er, dass er bleibt. Auf Nachfragen verweist er auf die ursprüngliche Motivation der Gruppe - den gemeinsamen Aufbruch im Namen der Musik - und bricht schließlich in Tränen aus. Dieser Moment markiert einen entscheidenden Wendepunkt: Die zuvor häufig ironisch gebrochene Haltung weicht einer offenen Emotionalität.

Vanya, die ursprüngliche Sängerin, die wieder Teil der Gruppe geworden ist, tritt zu ihm, streicht ihm zärtlich über den Kopf und erklärt überraschend, dass sie ebenfalls bleiben werden. Sie betont, dass ihr musikalischer Ausdruck noch nicht erfüllt sei. In diesem Moment verschiebt sich die Bedeutung des Bleibens: Es steht nicht mehr für Stillstand, sondern für das Beharren auf einem künstlerischen Ideal.

Goshos Reaktion verwandelt seine vorherige Trauer in Euphorie. Immer wieder ruft er: „Wir bleiben!“, läuft am Strand entlang und ruft diese Entscheidung dem Meer entgegen. Das Lied setzt nun vollständig ein. Sein Text verbindet das Motiv des Bleibens mit der herbstlichen Leere des Strandes und dem Verlust sommerlicher Illusionen. Dabei wird anerkannt, dass Träume vergehen können und äußere Bedingungen sich verändern. Dennoch wird der Herbst nicht als endgültiges Ende verstanden, sondern als Zustand, dem ein inneres Festhalten entgegengesetzt wird.

Formal kontrastiert die Szene die visuelle Kargheit des Bildraums (den leeren Strand, die graue Farbpalette und den starken Wind) mit der emotionalen Intensität der Musik. Der Raum wirkt entleert; gleichzeitig entsteht gerade in dieser Leere ein Moment der Selbstvergewisserung. Die Gruppe singt gemeinsam vor dem verlassenen Strand, ohne Publikum und ohne Bühne. Musik erscheint hier nicht als Mittel zum beruflichen Erfolg, sondern als Ausdruck kollektiver Identität.

Ideologisch bleibt die Szene ambivalent. Einerseits enthält sie ein Moment resignativer Einsicht: Der Sommer ist vorbei, Träume können sich zerschlagen, Aufbruch kann scheitern. Andererseits formuliert sie keinen offenen Protest. Das Bleiben bedeutet keinen direkten Widerstand gegen das System, sondern eine Form der Treue zu inneren Werten - zur Musik, zur Gemeinschaft und zu einer Idee von künstlerischer Authentizität.

Auf struktureller Ebene lässt sich die Szene als Verdichtung der zuvor im Film angedeuteten Abhängigkeiten lesen. Nachdem institutionelle und soziale Bedingungen die Handlung der Figuren wiederholt begrenzt haben, verschiebt sich der Fokus nun auf eine innere Entscheidung. Die zuvor wirksamen gesellschaftlichen Erwartungen werden nicht frontal bekämpft, sondern symbolisch umgangen: Indem die Figuren bleiben, entziehen sie sich zumindest temporär der Logik von Anpassung, Mobilität und Erfolg.

Der leere Strand fungiert dabei als Bild eines kulturellen Zwischenraums. Es handelt sich nicht um einen heroischen Triumph, sondern um einen melancholischen Akt der Selbstvergewisserung. Das Schlussbild der singenden Gruppe vor dem herbstlichen Meer hält diesen Schwebezustand fest - zwischen Verlust und Hoffnung, zwischen Ende und Möglichkeit.

Theoretisch lässt sich die Szene weniger als Darstellung repressiver Macht verstehen, sondern als Verschiebung innerhalb produktiver Normsetzungen. Es erscheint kein explizites Verbot und keine direkte Sanktion; vielmehr wirkt eine implizite Erwartungsstruktur, die Mobilität, Anpassung und Erfolg als normative Leitwerte erscheinen lässt. Indem die Figuren sich für das Bleiben entscheiden, suspendieren sie temporär diese Erfolgslogik und priorisieren eine innere künstlerische Authentizität.

Im Sinne Michel Foucaults wird hier sichtbar, dass Macht nicht primär durch direkte Unterdrückung wirkt, sondern durch die Strukturierung von Möglichkeitsräumen. Teilhabe am kulturellen Feld ist an Bedingungen geknüpft, die als selbstverständlich erscheinen. Die Entscheidung zu bleiben markiert daher keinen offenen Widerstand, sondern eine symbolische Verschiebung innerhalb dieses normativen Rahmens.

Feldtheoretisch betrachtet lässt sich das Schlussbild als Bewegung vom heteronomen Pol des kulturellen Feldes - orientiert an Anerkennung, Karriere und institutioneller Einbindung - hin zu einer autonomen Position deuten, in der symbolisches Kapital aus kollektiver Selbstvergewisserung und künstlerischer Integrität entsteht. Die Szene fungiert damit als poetische Reflexion über die Bedingungen kultureller Produktion im staatssozialistischen Kontext, ohne diese explizit zu benennen.

4. Zensurmechanismus im Gesamtfilm

4.1 Repressive Dimension

Anders als Produktionen, die offen verboten oder stark zensiert wurden, weist dieser Film keine unmittelbar sichtbaren repressiven Eingriffe auf, obwohl einzelne Szenen während der Produktionsphase neu gedreht oder überarbeitet wurden (CineMuseum, o. D.). Im zeitgenössischen Produktionskontext werden solche Änderungen häufig mit zensurbedingten Anpassungen in Verbindung gebracht.

Die Zensur erscheint hier nicht als spektakulärer Eingriff, sondern als strukturelle Rahmenbedingung der Produktion. Für die Regie bedeutete dies, dass Systemkritik nur indirekt formulierbar war. Offene Konfrontation mit staatlicher Ideologie oder institutioneller Willkür hätte das Projekt gefährdet.

Die Konsequenz ist eine ästhetische Verschiebung: Kritik wird nicht als direkte Anklage formuliert, sondern in Form subtiler atmosphärischer Irritationen vermittelt, die durch Alltagssituationen, Ironie und ambivalente Stimmungen entstehen. Macht wird nicht in Gestalt repressiver Gewalt gezeigt, sondern als administrative Normalität oder latente Erwartungsstruktur.

Die Signalwirkung für andere Filmschaffende liegt genau in dieser Codierung: Problematische Themen sind behandelbar, sofern sie in Alltagsrealismus, Ironie oder Melancholie eingebettet werden und nicht in explizite Systemkritik umschlagen.

4.2 Produktive Dimension

Neben möglichen repressiven Eingriffen zeigt der Film auch, wie Zensur im sozialistischen Kultursystem produktiv wirken konnte. Sie beschränkte nicht nur bestimmte Inhalte, sondern formte zugleich die ästhetischen Strategien und thematischen Schwerpunkte kultureller Produktion.

Eine zentrale indirekte Norm, die durch diese Struktur bestätigt wird, ist die Erwartung politischer Zurückhaltung. Offene Kritik an staatlichen Institutionen oder am politischen System erscheint im Film nicht. Stattdessen werden gesellschaftliche Konflikte überwiegend auf die Ebene individueller Entscheidungen, persönlicher Beziehungen oder moralischer Dilemmata verlagert. Dadurch bleibt die Darstellung sozialer Probleme innerhalb eines Rahmens, der mit den offiziellen kulturellen Leitbildern vereinbar bleibt.

Zugleich stabilisiert der Film bestimmte Ideale, die mit der sozialistischen Kulturpolitik kompatibel sind. Gemeinschaft, Freundschaft und künstlerische Leidenschaft werden als zentrale Werte dargestellt. Auch wenn die Figuren wiederholt auf institutionelle Hindernisse stoßen, wird ihre Motivation letztlich nicht als politischer Protest formuliert, sondern als Ausdruck persönlicher Integrität und Loyalität gegenüber der Musik und der Gruppe. Die Konflikte erscheinen somit weniger als strukturelle Kritik am System als vielmehr als Teil individueller Lebenswege.

Ein weiterer Effekt zeigt sich in Formen der Selbstzensur. Die Filmemacher:innen bewegen sich sichtbar innerhalb der bestehenden Erwartungshorizonte und vermeiden narrative Zuspitzungen, die als direkte Systemkritik gelesen werden könnten. Stattdessen greifen sie auf indirekte Darstellungsweisen zurück, etwa Ironie, Alltagsrealismus und emotionale Ambivalenz. Diese Strategien ermöglichen es, gesellschaftliche Spannungen anzudeuten, ohne die Grenzen des Darstellbaren offen zu überschreiten.

In diesem Sinne wirkt Zensur nicht nur als begrenzender Mechanismus, sondern auch als strukturierende Kraft innerhalb des kulturellen Feldes. Sie beeinflusst, welche Themen aufgegriffen werden, wie Konflikte erzählt werden und welche ästhetischen Formen sich als praktikabel erweisen. „Band ohne Name“ zeigt damit exemplarisch, wie kulturelle Produktion im staatssozialistischen Kontext häufig in einem Spannungsfeld zwischen Anpassung, indirekter Kritik und strategischer Mehrdeutigkeit stattfand.

4.3 Strategische Dimension

Der Film navigiert sichtbar innerhalb der gegebenen Systemgrenzen. Er arbeitet mit Ambiguität, Mehrdeutigkeit und tonal wechselnder Ironie. Szenen lassen sich sowohl als harmlose Komödie über jugendliche Träume als auch als subtile Reflexion kultureller Abhängigkeiten lesen.

Diese Doppelcodierung ist strategisch. Sie erlaubt Anschlussfähigkeit an offizielle Diskurse, etwa durch die Betonung von Gemeinschaft und Bescheidenheit, während zugleich latente Irritationen eingebaut werden. Das Spiel mit Ambiguität verhindert eindeutige ideologische Zuschreibungen und schützt den Film vor einer klaren zensorischen Markierung.

Auch auf visueller Ebene finden sich subtile Hinweise auf kulturelle Orientierungsmuster. Die Hauptfiguren tragen Frisuren und Kleidung, die stark an westliche Jugendkulturen der Zeit erinnern, etwa lange Haare sowie Schlaghosen („Charleston“-Jeans). Solche Elemente erscheinen im Film ohne explizite Kommentierung, markieren jedoch eine symbolische Nähe zu kulturellen Einflüssen außerhalb des sozialistischen Alltags.

Die Grenzen werden dabei nicht frontal überschritten, sondern vorsichtig ausgelotet. Kritik erscheint fragmentiert, situativ und atmosphärisch. Gerade diese Zurückhaltung verweist auf ein hohes Bewusstsein der Filmschaffenden für die Machtmechanismen des kulturellen Feldes.

5. Rezeptions- und Nachgeschichte

Zum Zeitpunkt seiner Veröffentlichung wurde der Film überwiegend als Jugend- und Musikkomödie rezipiert (Denev, 1980). Die ironische Tonalität, die eingängigen Songs sowie die alltagsnahe Figurenzeichnung ermöglichten eine breite Publikumswirksamkeit. Da der Film keine explizite Systemkritik formuliert, konnte er von der zeitgenössischen Kritik weitgehend als unproblematische Darstellung jugendlicher Orientierungssuche gelesen werden.

Die thematische Konzentration auf persönliche Träume, Liebesbeziehungen und künstlerische Ambitionen verhinderte eine eindeutige politische Zuschreibung. Institutionelle Spannungen erscheinen im Film überwiegend als individuelle Herausforderungen oder persönliche Entwicklungsprozesse. Dadurch blieb das Werk anschlussfähig an die offizielle Kulturpolitik, die unterhaltungsorientierte Produktionen mit moralischer Rahmung grundsätzlich tolerierte.

Dennoch wurde der Film von einigen Kritiker:innen auch als Gesellschaftskomödie interpretiert, da er zentrale Probleme der Gegenwart thematisiert - etwa den Preis von Kompromissen, emotionale Entfremdung sowie die Anstrengungen, die ein Mensch unternehmen muss, um sich als Persönlichkeit zu verwirklichen (Vlaskov, 1982). Die gesellschaftliche Dimension wurde dabei jedoch nicht als Systemkritik verstanden, sondern vielmehr als moralische Reflexion über individuelle Lebenswege.

Auch der Regisseur selbst betonte in Interviews die Schwierigkeit, reine Unterhaltung zu produzieren. Obwohl von ihm ein leichter Film für ein junges Publikum erwartet wurde, sei eine vollständige Abkehr von den eigenen künstlerischen und biografischen Erfahrungen kaum möglich gewesen (Vasileva, 1982). Diese Spannung zwischen unterhaltender Form und ernsthafter Thematik prägt auch die zeitgenössische Rezeption des Films.

Darauf verweist auch Stoyanovitsch (1982), der feststellt, dass dem Film teilweise jener ausgeprägte bürgerliche Pathos fehle, der viele der früheren Arbeiten des Regisseurs kennzeichnet. Zugleich betont er jedoch, dass Kirkovs filmische Handschrift deutlich erkennbar bleibe. Seine Werke durchbrechen nach dieser Lesart immer wieder die Trägheit

des alltäglichen Denkens und regen das Publikum dazu an, über das eigene Leben und gesellschaftliche Entwicklungen nachzudenken. In diesem Sinne erscheint der Regisseur als ein scharfsinniger und gesellschaftlich engagierter Beobachter seiner Zeit.

Die thematischen Schwerpunkte seiner Filme liegen dabei in zeitgenössischen sozialen Problemen: der Verteidigung einer noch ungefestigten jugendlichen Moral gegen Vulgarität und kleinbürgerliche Engstirnigkeit sowie allgemein gegen die „Verschmutzung“ des geistigen Klimas der Gesellschaft (ebd.). In Interviews betont der Regisseur zudem, dass die Jugend Hoffnung und Reinheit in sich trage und als besonders sensibler Indikator gesellschaftlicher Ungerechtigkeiten fungiere (Koltuklieva, 1982).

Die dargestellten jungen Figuren erscheinen entsprechend als Träger von Hoffnung und moralischer Integrität. Ihr Streben nach Selbstverwirklichung wird als ein Kampf verstanden - sowohl mit den eigenen Schwächen als auch mit äußeren Umständen - im Namen eines menschlicheren und authentischeren Lebens (ebd.). In diesem Sinne wurde der Film auch als Ausdruck einer „menschlich verantwortlichen moralischen Position“ gegenüber den Problemen der sozialen Selbstverwirklichung junger Menschen interpretiert (Burdarski, 1982). Auch andere Kritiker:innen betonten den sensiblen Blick des Films auf die Lebenswelt der zeitgenössischen Jugend und ihre Rolle als moralisch besonders empfindlicher Seismograph gesellschaftlicher Entwicklungen (Koltuklieva, 1982).

Insgesamt zeigt die zeitgenössische Rezeption, dass der Film primär innerhalb eines moralisch-humanistischen Interpretationsrahmens gelesen wurde. Gesellschaftliche Spannungen wurden zwar erkannt, jedoch nicht als strukturelle Kritik am politischen System interpretiert. Gerade diese Lesbarkeit als unproblematische Jugendkomödie trug vermutlich dazu bei, dass der Film innerhalb des bestehenden kulturellen Systems akzeptiert werden konnte.

Nach dem Ende des sozialistischen Systems wurde auch der Entstehungskontext des Films zunehmend öffentlich diskutiert. In retrospektiven Darstellungen rückten insbesondere die Produktionsbedingungen stärker in den Fokus. Dabei wurde bekannt, dass der Film in einer Situation entstand, in der frühere Projekte des Regisseurs auf institutionelle Widerstände gestoßen waren - unter anderem durch die Absetzung seines Films „Kurze Sonne“. Vor diesem Hintergrund entstand die Erwartung, einen leichteren und publikumswirksameren Film zu realisieren.

Zugleich spielte auch der institutionelle Produktionskontext eine Rolle: Da bereits finanzielle Mittel für eine neue Produktion bereitgestellt worden waren, bestand ein Interesse daran, ein

Projekt zu realisieren, das innerhalb der bestehenden kulturpolitischen Rahmenbedingungen umsetzbar war. Die Entstehungsgeschichte macht deutlich, dass seine unterhaltende Form nicht allein als ästhetische Entscheidung verstanden werden kann, sondern auch als Ergebnis der spezifischen institutionellen und politischen Rahmenbedingungen seiner Produktion.

6. Zwischenfazit

"Band ohne Name" stellte keine offene ideologische Bedrohung für das sozialistische System dar, wohl aber eine subtile Irritation seiner normativen Selbstbeschreibung. Der Film griff weder die politischen Grundprinzipien noch die institutionelle Struktur des Staates frontal an. Seine potenzielle Brisanz lag vielmehr in der Darstellung administrativer Willkür, latenter Abhängigkeiten und einer impliziten Skepsis gegenüber linearem Fortschrittsoptimismus.

Die mögliche Bedrohung bestand somit nicht in expliziter Opposition, sondern in der Normalisierung von Ambivalenz. Indem bürokratische Macht als alltägliche, unspektakuläre Praxis erscheint und künstlerische Autonomie lediglich als fragile Möglichkeit dargestellt wird, entsteht ein Riss im moralischen Selbstbild des Systems. Der Film verschiebt den Fokus vom kollektivistischen Aufbaupathos hin zu individueller Orientierungssuche und emotionaler Unsicherheit. Gerade diese Entdramatisierung unterläuft die heroische Rhetorik offizieller Kulturpolitik.

Der Fall verdeutlicht zugleich, dass das sozialistische Zensursystem nicht primär durch spektakuläre Verbote funktionierte, sondern durch eine fein abgestimmte Regulierung des Sagbaren. Problematisch war weniger die Darstellung von Unzufriedenheit als deren politische Zuspitzung. Solange Kritik personalisiert, ironisiert oder in den privaten Raum verschoben blieb, konnte sie innerhalb des Systems zirkulieren.

In diesem Sinne wirkte Zensur hier vor allem produktiv. Sie strukturierte Erwartungshorizonte, formte ästhetische Strategien und begünstigte Mehrdeutigkeit als Überlebensform kultureller Produktion. Repressive Mechanismen blieben zwar im Hintergrund präsent, fungierten jedoch als implizite Drohkulisse, die offene Systemkonfrontationen verhinderte. Das Ergebnis ist ein Film, der nicht gegen das System spricht, sondern innerhalb seiner Grenzen operiert - und gerade aus dieser Position seine charakteristische Ambivalenz gewinnt.

5.5 Analyse von “Die Echelons des Todes”

1. Kontextualisierung des Films “Die Echelons” (1986)

“Die Echelons des Todes“ oder nur “Die Echelons” ist ein bulgarischer Spielfilm aus dem Jahr 1986 (Kriegsdrama) unter der Regie von Borislav Punchev und nach einem Drehbuch von Haim Oliver. Die Kameraführung übernahmen Ivan Gekov und Borislav Punchev. Die Filmmusik komponierte Kiril Donchev.

Die Handlung orientiert sich deutlich an der offiziellen Geschichtsversion des kommunistischen Regimes in Bulgarien, wonach die Bulgarische Kommunistische Partei unter der direkten Führung von Todor Zhivkov durch die Kundgebung am 25. Mai 1943 maßgeblich zur Rettung der bulgarischen Juden beigetragen habe (Nikolov, 2023). Zhivkov wird im Film als zentrale heroische Figur inszeniert, die die Protestdemonstration persönlich organisiert und, unter Inkaufnahme persönlicher Gefahr, Juden aus Güterwaggons auf dem Weg in deutsche Konzentrationslager befreit (Vrabtshev, 1986).

1.1 Produktions- und Entstehungskontext

Der Film entstand 1986 in der späten Phase des sozialistischen Regimes in Bulgarien, während der Endperiode der Herrschaft von Todor Zhivkov. Der Film fällt in den **Spätsozialismus**, eine Zeit zunehmender gesellschaftlicher Stagnation, ideologischer Kontrolle und sinkender Popularität von Zhivkov. Der Film wurde explizit mit dem Ziel produziert, die Rolle Zhivkovs in der Rettung der bulgarischen Juden heroisch darzustellen und ihm einen Status als „Friedensretter“ zu verleihen - selbst mit dem Hintergedanken, ihn für einen **Nobelpreis für den Frieden** vorzuschlagen (Avdala, 2023). Historische Quellen zeigen jedoch, dass Zhivkov während der tatsächlichen Ereignisse 1943 nicht in Sofia war, sodass die Darstellung eine klare **Fälschung der historischen Realität** ist (Minkova, 2018).

Die Produktion erfolgte in enger Zusammenarbeit mit dem **Ministerium für Volksverteidigung** und der **Kinematographie der Volksarmee**, was die intensive institutionelle Kontrolle über das Projekt verdeutlicht. Regisseur Borislav Punchev war neben der Regie auch an der Kameraführung beteiligt. Der Drehbuchautor Haim Oliver erhielt während der Dreharbeiten **direkte Anweisungen**, Szenen umzuschreiben und neue Szenen hinzuzufügen (Avdala, 2023). Diese Eingriffe zeigen die **präventive ideologische Steuerung** des Films, die bereits während der Produktion erfolgte.

Der Film stellt das Königshaus und die damalige Regierung als monarchofaschistisch dar, die angeblich die Deportation der Juden aktiv unterstützt hätten, während die kommunistische Partei als einzig legitime und moralisch überlegene Kraft inszeniert wird (Avdala, 2023). So wird die historische Realität zugunsten der **heroischen Darstellung Zhivkovs und der kommunistischen Führung** verschoben. „Die Echelons des Todes“ ist daher ein typisches Beispiel für einen **späten sozialistischen Parteifilm**, der die Verbindung von staatlicher Kontrolle, militärischer Kooperation und ideologischer Narrativsteuerung sichtbar macht.

1.2 Zensurgeschichtlicher Kontext

Obwohl „Die Echelons“ offiziell veröffentlicht wurde und nicht klassisch verboten oder stark geschnitten wurde, zeigen die Produktionsgeschichten, dass **ideologische Kontrolle und Zensur während der Dreharbeiten** bereits präventiv wirkten. Jede Szene, die Zhivkov weniger heroisch darstellt oder die historische Beteiligung der Kommunistischen Partei infrage stellt, hätte problematisch sein können. Während der Dreharbeiten wurde Haim Oliver beauftragt, eine neue Szene hinzuzufügen, in der Janko persönlich Dimitar Peschev (ein bulgarischer Politiker, bekannt für seine Rolle bei der Rettung bulgarischer Juden) agitiert (Avdala, 2023).

Die Intention hinter dem Film war nicht nur ideologische Legitimierung, sondern auch **politische Imagepflege**: Zhivkovs sinkende Popularität in den 1980er Jahren sollte durch die Darstellung als „Retter der Juden“ ausgeglichen werden. Historiker wie Silvia Avdala (2023) belegen, dass die Darstellung stark verfälscht ist und die Rolle der realen Regierung und des Königshauses gezielt negativ inszeniert wurde, während Zhivkov als moralisch überlegen und führungsstark erscheint.

Die Rezeption des Films bei Erscheinen war entsprechend stark durch den offiziellen Rahmen geprägt. Kritische öffentliche Diskussionen oder unabhängige Rezensionen sind nicht dokumentiert, da die politische Kontrolle über Presse und Kulturproduktion sicherstellte, dass nur das genehmigte Narrativ verbreitet wurde. Der Film zeigt, wie Zensur nicht nur durch Verbote oder Schnittmaßnahmen, sondern wie einen Art von Propaganda, durch Steuerung der Drehbücher, Szenenänderungen und ideologische Vorgaben während der Produktion wirksam werden kann.

2. Theoretischer Analyserahmen

Für die Analyse von „Die Echelons des Todes“ wird ein interdisziplinärer theoretischer Rahmen gewählt, der die Wechselwirkung von Macht, Ideologie und filmischer Darstellung

beleuchtet. Michel Foucaults Konzept der **produktiven Macht** und der **Disziplinierung** erlaubt es, die Szenen zu verstehen, in denen die Bevölkerung und die Figuren im Film durch die Partei mobilisiert und in gewünschte Handlungen gelenkt werden. Die Macht erscheint hier nicht ausschließlich in ihrer repressiven Form, sondern zugleich als produktive Kraft. Durch die filmische Inszenierung, die Figurenkonstellation und die dramaturgischen Anweisungen wird nicht nur innerhalb der narrativen Welt bestimmtes Verhalten erzeugt, sondern auch auf symbolischer Ebene beim Publikum ein normatives Deutungsangebot etabliert. Die kommunistischen Akteure werden als moralisch integer, handlungsfähig und historisch legitim dargestellt, während die Vertreter der alten Regierung mit Zynismus, Opportunismus oder moralischer Blindheit assoziiert werden. Auf diese Weise produziert der Film Zustimmung, indem er politische Positionen ästhetisch hierarchisiert und moralisch codiert.

Pierre Bourdieu ergänzt diesen Ansatz durch seine Begriffe des **symbolischen Kapitals** und der **Feldlogik**. Das sozialistische Filmfeld war stark hierarchisiert: Loyalität zur Partei, Einhaltung ideologischer Vorgaben und institutionelle Anerkennung bestimmten die Position von Regisseuren, Drehbuchautoren und Schauspieler:innen. Figuren im Film, die der Partei loyal sind, erwerben symbolisches Kapital und moralische Legitimität, während abweichende Figuren marginalisiert oder diskreditiert werden.

Antonio Gramscis Theorie der **Hegemonie** ermöglicht schließlich, die ideologische Dimension zu erfassen. Der Film trägt zur symbolischen Naturalisierung der Parteidominanz bei und die moralische Überlegenheit Zhivkovs, indem er die Rettung der Juden als Verdienst der kommunistischen Führung inszeniert. Gleichzeitig werden reale historische Akteure wie König Boris III. oder die damalige Regierung negativ dargestellt, um die ideologische Hegemonie der Kommunistischen Partei zu festigen. Die filmische Konstruktion dient somit nicht nur der narrativen Dramatisierung, sondern auch der **strategischen Imagepflege** eines politischen Führers, dessen Popularität in den 1980er Jahren rückläufig war.

Zusammen bilden diese Konzepte den Rahmen, um sowohl die filmischen Mittel der Ideologisierung, die präventive Zensur und Drehbuchlenkung als auch die strategische politische Inszenierung in "Die Echelons des Todes" präzise zu analysieren.

3. Zentrale Szenenanalyse

3.1. Auswahl der Schlüsselszenen

Für die Analyse des Films „Die Echelons des Todes“ wurden drei zentrale Szenen ausgewählt, die exemplarisch für die ideologische Rahmung, die Darstellung von Macht und die Strategien sozialistischer Geschichtskonstruktion stehen. Die Auswahl dieser Szenen folgt methodisch dem Prinzip, dramaturgische Knotenpunkte zu untersuchen, in denen zentrale Konfliktlinien zwischen individueller Moral, kollektiver Verantwortung und politischer Macht sichtbar werden.

Die erste Szene (09:00-11:00) inszeniert Disziplinierungsmechanismen im Kontext des Arbeitsalltags, als ein Leutnant einen Arbeiter wegen einer vermeintlichen Pflichtverletzung zur Rechenschaft zieht. Anlass ist das Verlassen des Arbeitsplatzes, um den in vorbeifahrenden Zügen eingeschlossenen Juden Wasser und Brot zu reichen - eine humanitäre Handlung, die jedoch als Verstoß gegen die Arbeitsdisziplin kriminalisiert wird. Die Szene verbindet physische Gewalt und hierarchische Kontrolle mit einer gezielten diskursiven Rahmung: Der Leutnant konstruiert eine offizielle Wahrheit, indem er Berichte über Hunger und Vernichtung als „bolschewistische Lüge“ diffamiert. Dadurch werden alternative Wissensbestände nicht widerlegt, sondern politisch delegitimiert. Moralische Kategorien werden selektiv eingesetzt - Mitgefühl erscheint als Illoyalität, Gehorsam als Tugend. Die Szene ist analytisch besonders relevant, da sie zeigt, wie ideologische Normen im Alltag durchgesetzt werden und wie Zustimmung durch die rhetorische Verknüpfung von Disziplin, Loyalität und Feindbildproduktion erzeugt wird.

Die zweite ausgewählte Szene (00:51:01-01:02:02) verlagert den Blick auf die institutionelle und symbolische Machtebene, indem das Handeln politischer und monarchischer Entscheidungsträger dargestellt wird. Gespräche zwischen Filov (damals Ministerpräsident Bulgariens), Peshev, dem König und Vertretern der Kirche zeigen sowohl taktische Kalkulation als auch die graduelle Legitimation repressiver Maßnahmen. Die Szenen verdichten symbolische Handlungen (etwa das Ablegen von Orden, den Revolver auf dem Tisch oder die Metapher der Rose) zu visuellen Konzentraten politischer Bedeutung. Damit sind sie besonders analytisch ergiebig, um die Spannungen zwischen moralischer Verantwortung, Systemtreue und ideologischer Inszenierung sichtbar zu machen.

Die dritte Sequenz (01:43:28-01:45:38) zeigt eine geheime Versammlung kommunistischer Aktivist:innen, in der Yanko (die Figur des jungen Todor Zhivkov) strategische Anweisungen zur Mobilisierung von Protestierenden gibt. Diese Szene illustriert die produktive Dimension von Macht: Normen und Handlungsmaximen werden nicht nur repressiv durchgesetzt, sondern durch rhetorische und organisatorische Strategien konstruiert. Gleichzeitig wird die historische Realität zugunsten heroischer Partisanen- und Führungsbilder manipuliert. Sie ist

daher besonders geeignet, die Verknüpfung von Ideologie, symbolischem Kapital und strategischer Positionierung im Feld zu analysieren.

Die Auswahl dieser Szenen folgt methodisch dem qualitativen Ansatz der Szenenanalyse: Sie sind nicht statistisch repräsentativ, sondern paradigmatisch. Jede Szene eröffnet einen eigenen interpretativen Zugang zu Machtmechanismen, ideologischer Rahmung und ästhetischer Strategie. Gemeinsam bilden sie ein mehrdimensionales Bild der filmischen Darstellung von Herrschaft, Zensur und historischer Konstruktion im sozialistischen Bulgarien der 1980er Jahre.

3.2 Detaillierte Szenenanalyse

Szene 1 (00:09:02-00:11:12)

Im Zeitabschnitt 09:00-11:00 entfaltet sich eine Szene, die bereits in ihrer atmosphärischen Gestaltung eine klare Machtkonstellation etabliert. Es ist Nacht, es regnet, im Hintergrund sind Züge zu hören. Ein Leutnant bewegt sich durch den Außenraum, während ein junger Mann hinter ihm geht und einen Regenschirm über ihn hält. Schon diese Bildordnung markiert Hierarchie: Der Offizier bleibt trocken, geschützt, während der Untergebene physisch im Hintergrund positioniert ist. Die akustische Präsenz der Züge verweist unterschwellig auf das zentrale Thema der Deportation und erzeugt eine bedrohliche, latent unheilvolle Atmosphäre.

Der Leutnant ruft Jack Levi zu sich, um ihn wegen einer Disziplinverletzung zur Rede zu stellen, da er gemeinsam mit anderen Arbeitern beim Vorbeifahren der Züge seinen Arbeitsplatz verlassen hatte, um den in den Waggons eingeschlossenen Juden Wasser und Brot zu reichen. Die Szene eskaliert rasch in körperliche Gewalt: Der Offizier schlägt Levi mehrfach und betont, niemand habe das Recht, die Arbeit ohne ausdrückliche Erlaubnis zu verlassen.

Hier wird deutlich, dass die repressive Machtausübung in der Darstellung historisch der alten Regierung zugeschrieben wird: Die Zwangshandlungen, die Unterdrückung humanitärer Handlungen und die strategische Delegitimierung von Hilfsaktionen reflektieren die Fehlentwicklungen und moralische Blindheit der monarchofaschistischen Verwaltung. Berichte über Hunger und Vernichtung in Polen werden vom Offizier als „bolschewistische Lüge“ bezeichnet - die ideologische Rahmung legitimiert die Zwangshandlungen der alten Machtstrukturen.

Besonders aufschlussreich ist der Moment, in dem der Leutnant auf Percy Robert verweist, der den Regenschirm hält und selbst Jude ist. Indem er ihn als „Beweis“ heranzieht, versucht er, seine Darstellung zu legitimieren. Percy Robert spricht anschließend zu den Anwesenden und betont, man solle sich nicht von „kommunistischen Gerüchten“ verführen lassen.

Die kommunistischen Figuren erscheinen hier noch nicht direkt in Aktion, doch die narrative Konstruktion bereitet ihre spätere Rolle als moralische Retter vor: Während die alten Machthaber repressiv und zynisch agieren, werden die Sozialisten im weiteren Verlauf des Films als strategisch handlungsfähig, moralisch integer und historisch legitim inszeniert.

Die Bildgestaltung verstärkt diese Lesart: Regen, Dunkelheit und die Geräusche der Züge erzeugen eine düstere Grundstimmung, die im Kontrast zu den späteren heroischen Taten der kommunistischen Figuren steht. Diskursiv wird die sozialistische Norm der idealisierten Volksbeteiligung und moralischen Überlegenheit vorbereitet: Die Szene zeigt die Mechanismen der Unterdrückung durch die alte Regierung, wodurch die spätere heroische Intervention der Partei narrativ sinnvoll erscheint.

Zensurrelevant ist die Szene, da sie einerseits die repressive Macht der alten Regierung offenlegt, andererseits die produktive Macht der kommunistischen Führung vorbereitet: Zustimmung wird nicht erzwungen, sondern durch narrative und ästhetische Mittel symbolisch erzeugt. Gewalt und Disziplinierung erscheinen als historische Fehlentwicklungen, während die moralische und strategische Überlegenheit der Kommunistischen Partei angedeutet wird.

Szene 2 (00:51:01-01:02:02)

Im Folgenden wird der zusammenhängende Szenenkomplex (00:51:01-01:02:02) analysiert, der zunächst im Arbeitszimmer von Bogdan Filov spielt und anschließend in ein Gespräch zwischen Filov und Boris III. übergeht. Die beiden unmittelbar aufeinanderfolgenden Sequenzen bilden eine dramaturgische Einheit, da sie zwei Ebenen politischer Macht offenlegen: die konfrontative Aushandlung innerhalb der politischen Elite und die strategische Entscheidungsfindung im innersten Herrschaftszirkel.

Die erste Szene spielt im Büro des Premierministers und ist durch eine deutlich markierte räumliche Hierarchie strukturiert. Während der Premierminister hinter seinem Schreibtisch positioniert ist - räumlich erhöht und zentral im Bild –, stehen Dimitar Peshev und weitere Parlamentsmitglieder am Eingang des Raumes. Die Anordnung der Körper im Raum

visualisiert die asymmetrische Machtverteilung zwischen Exekutive und Parlament. Zugleich wird diese Hierarchie durch eine spürbare Spannung unterlaufen: Trotz ihrer untergeordneten Position artikulieren die Anwesenden Widerspruch und kündigen Protest gegen die geplante Deportation der bulgarischen Juden an.

Der Premierminister Filov reagiert darauf, indem er den angekündigten Protest als „kommunistische Machination“ bezeichnet. Mit dieser Zuschreibung verschiebt er die Auseinandersetzung von einer moralisch-politischen Debatte über die Deportationen hin zu einer Frage der Loyalität und inneren Sicherheit. Kritik erscheint nicht als legitime Opposition, sondern als subversive Bedrohung der staatlichen Ordnung. Die Szene macht damit sichtbar, wie politische Macht durch diskursive Umdeutung stabilisiert wird: Widerstand wird nicht argumentativ verhandelt, sondern ideologisch markiert und delegitimiert.

Peschevs Einwand, unter den Protestierenden befänden sich zahlreiche regierungstreue Abgeordnete, irritiert diese Deutungshegemonie. In diesem Moment wird eine Diskrepanz zwischen offizieller Ideologie und politischer Realität sichtbar. Der anschließende Anruf von Metropolit Kiril von Plovdiv verstärkt diese Irritation zusätzlich, da nun auch die Kirche als moralische Instanz in Opposition tritt. Damit wird nicht nur eine politische, sondern auch eine symbolische Autorität gegen die staatliche Entscheidung positioniert. Die Szene erzeugt folglich ein Spannungsfeld zwischen Macht und Legitimität.

Besonders aufschlussreich sind die symbolischen Handlungen innerhalb des Raumes. Die demonstrative Übergabe des Protestschreibens mit 42 Unterschriften sowie das Ablegen von Kriegsorden auf dem Schreibtisch transformieren individuelle Loyalitätszeichen in Akte moralischer Distanzierung. Noch deutlicher artikuliert sich diese Verschiebung in der Geste des Politikers, der seinen Revolver auf den Tisch legt und erklärt, er habe mit Waffen gegen bewaffnete Gegner gekämpft, nicht jedoch gegen unschuldige Menschen. Militärische Ehre wird hier in moralische Anklage umgedeutet. Die Szene unterläuft damit das Idealbild einer geschlossenen, ideologisch einheitlichen politischen Führung. Stattdessen erscheint das Machtzentrum als innerlich gespalten.

Die zweite Teilsequenz verschiebt die Perspektive von der offenen Auseinandersetzung zur strategischen Reflexion. Im Gespräch zwischen Filov und Boris III. wird deutlich, dass die politische Führung das Geschehen primär unter taktischen Gesichtspunkten bewertet. Das Verhalten des Königs ist von demonstrativer Distanz gegenüber dem Volkswillen geprägt; er relativiert dessen Bedeutung und verweist stattdessen auf den angeblich entscheidenden Einfluss der Kommunisten. Die Situation erscheint nicht als moralische Krise, sondern als

strategische Gelegenheit zur Machterhaltung. Besonders eindrücklich ist die Metapher der Rose: Boris III. hält eine Rose in der Hand und zupft deren Blütenblätter einzeln ab, während er ein stufenweises Vorgehen erläutert - zunächst gegen die „jüdischen Kommunisten“, dann gegen einflussreiche Persönlichkeiten und schließlich gegen weitere Bevölkerungsgruppen, bis die Deportationen vollständig umgesetzt sind. Die Rose fungiert dabei als visuelles Stellvertreterobjekt für die betroffene Bevölkerung.

Diese Bildhandlung verdichtet die staatliche Gewaltstrategie in symbolischer Form. Die graduelle Zerstörung der Rose steht für eine Politik der sukzessiven Eliminierung, die auf schrittweise Radikalisierung, Gewöhnungseffekte und die Normalisierung von Ausgrenzung setzt.

Die Kamera verstärkt diese Lesart, indem sie auf das Gesicht des Königs zoomt und damit eine bedrohliche Intimität herstellt. Macht erscheint hier nicht als impulsive Brutalität, sondern als kalkulierte, kontrollierte Rationalität. Der Satz, der Mensch könne auch das Unannehmbarste akzeptieren, sofern es ihm schrittweise präsentiert werde, offenbart die produktive Dimension von Herrschaft: Normen werden nicht nur repressiv durchgesetzt, sondern diskursiv vorbereitet und graduell normalisiert.

Zensurrelevant ist dieser Szenenkomplex vor allem deshalb, weil er staatliche Autorität nicht als moralisch legitimierte Instanz darstellt, sondern als strategisch operierendes Machtgefüge, das Legitimation situativ konstruiert. Zwar wird das System nicht frontal delegitimiert, doch werden seine internen Mechanismen, Opportunismen und taktischen Kalküle offengelegt. In theoretischer Perspektive lässt sich die Szene daher sowohl als Darstellung repressiver Machtstrukturen lesen als auch als Reflexion über produktive Normsetzung im Sinne diskursiver Steuerung. Gerade diese Offenlegung der Funktionsweise politischer Entscheidungsprozesse verleiht der Szene ihr subversives Potenzial.

Szene 3 (01:43:28-01:45:38)

Die Szene zeigt eine geheime Versammlung von Kommunist:innen in einem fensterlosen Raum mit gedämpftem Licht. Die Gruppe diskutiert die Organisation eines Protests gegen die Deportation der Juden, während Yanko die Anwesenden instruiert. Er betont, dass die Stärke der Partei nicht von ihrer Zahl abhängt, sondern vom Einfluss auf die Massen, und fordert jeden Kommunisten auf, mindestens zehn weitere Personen zu mobilisieren. Die Dialoge enthalten konkrete Zahlen über die möglichen Teilnehmer:innen und illustrieren die strategische Wirkung der Aktion auf das Regime und die internationale Öffentlichkeit.

Einzelne Mitglieder äußern Zweifel an der Machbarkeit, die Yanko mit Überzeugung und autoritären Argumenten entkräftet.

Die Inszenierung des Raumes vermittelt sowohl Intimität als auch Gefahr: Das gedämpfte Licht und die engen Räume verstärken die Spannung und unterstreichen die Geheimhaltung der Handlung. Nahaufnahmen fokussieren die Figuren und zeigen Entschlossenheit und Spannung.

Diskursiv irritiert die Szene die sozialistische Norm der idealisierten Volksbeteiligung und historischen Genauigkeit. Die historische Realität wird zugunsten der Heroisierung der kommunistischen Figuren verzerrt: Die Partei und ihre Führung erscheinen aktiv und heldenhaft, während andere Beteiligte, darunter die jüdische Bevölkerung, auf passive oder taktische Rollen reduziert werden.

Ästhetisch wird durch Enge, Licht und Kameraführung sowohl Alltagsrealismus als auch eine heroische Dringlichkeit erzeugt, die die Handlung als strategische Planung eines heldenhaften Partisaneneinsatzes erscheinen lässt.

Aus theoretischer Perspektive lässt sich erkennen, dass die Szene nur minimal repressive Elemente aufweist, jedoch stark produktive Normsetzung zeigt. Yanko erzeugt ein Verhalten der Figuren, das die Macht der Partei demonstriert und die Zuschauer:innen in die Darstellung heroischer Parteiführung einbindet. Gleichzeitig verdeutlicht die Szene die strategische Feldpositionierung: Loyalität, Führungsqualität und moralische Legitimität werden sichtbar, wodurch die kommunistischen Figuren symbolisches Kapital innerhalb des sozialistischen Feldes erwerben.

Symbolisch ist der fensterlose Raum zentral: Er steht einerseits für Konspiration und Gefahr, andererseits für die abgeschlossene, kontrollierte Sphäre parteiinterner Planung. Das fehlende Fenster kann als visuelles Zeichen für die Abkopplung von der realen Außenwelt gelesen werden - Geschichte wird hier nicht erlebt, sondern konstruiert.

In Bezug auf die Zensurrelevanz greift die Szene nicht die Systemgrundlagen an, sondern stabilisiert sie. Problematisch hätte sie nur dann werden können, wenn Zhivkov als zögerlich, zweifelnd oder marginal dargestellt worden wäre. Stattdessen wird er als strategischer Organisator konstruiert. Die Szene gefährdet weder Moral noch Ideologie, sondern stärkt die Führungsautorität der Partei.

Theoretisch zeigt sich hier eine deutliche produktive Normsetzung im Sinne Foucaults: Yanko erzeugt Handlungsanweisungen, strukturiert Verhalten und definiert politische Praxis.

Im Sinne Bourdieus akkumuliert die Figur symbolisches Kapital als kompetenter Organisator. Gramscianisch betrachtet wird Hegemonie nicht durch Zwang, sondern durch strategisch erzeugte Zustimmung vorbereitet.

4. Zensurmechanismus im Gesamtfilm

Der Film „Die Echelons des Todes“ bietet ein aufschlussreiches Beispiel dafür, wie sozialistische Zensur im bulgarischen Filmsystem der 1980er Jahre funktionierte. Die Zensur operierte nicht nur repressiv durch Verbote oder Schnittauflagen, sondern gleichzeitig produktiv, indem sie Narrative, Normen und Ideale stabilisierte.

4.1 Repressive Dimension

Obwohl „Die Echelons“ nicht verboten wurde, unterlag er einer anderen Art von Zensur. Augenzeugenberichte belegen, dass der Film mehrfach überarbeitet werden musste. Drehbuchautor Haim Oliver wurde während der Dreharbeiten angewiesen, Todor Zhivkovs Rolle heroisch zu übertreiben, unter anderem durch das Einfügen einer Szene, in der Zhivkov symbolisch auf Peshev zugeht, um ihn für die bevorstehenden Ereignisse zu mobilisieren (Avdala, 2023). Historische Quellen belegen jedoch, dass Zhivkov sich zu diesem Zeitpunkt gar nicht in Sofia aufhielt (Butowski, 2018).

Solche Eingriffe demonstrieren die repressive Dimension der Zensur: Regisseur und Drehbuchautor standen unter erheblichem Druck, die ideologische Linie der Partei sichtbar und unkritisch zu transportieren. Die Signalwirkung für andere Filmschaffende war eindeutig: Abweichungen von offiziellen Narrative konnten den Produktionsprozess stark verzögern, persönliche Risiken und Reputationsverlust nach sich ziehen.

4.2 Produktive Dimension

Parallel zur repressiven Kontrolle stabilisiert der Film durch seine Narrative normative Vorstellungen sozialistischer Ideologie. Heldenhafte Figuren wie Yanko (der junge Zhivkov) und kommunistische Aktivist:innen bestätigen indirekt die Ideale von Führungsstärke, kollektiver Verantwortung und ideologisch legitimer Aktion. Durch die Darstellung der „richtigen“ moralischen Haltung gegenüber jüdischen Bürgern und der Ablehnung kommunistischer Gerüchte werden gesellschaftliche Normen verankert. Gleichzeitig erzeugt die Zensur Selbstzensur: Drehbuchautoren und Regisseure entwickelten ein feines Gespür dafür, welche historischen Abweichungen akzeptabel waren, welche Szenen heroisiert oder marginalisiert werden mussten, um die ideologische Linientreue sicherzustellen. Damit wirkt

die Zensur produktiv: Sie formt nicht nur Inhalte, sondern erzeugt ein Verhalten der Filmschaffenden, das die Macht der Partei internalisiert.

4.3 Strategische Dimension

Innerhalb dieser restriktiven Struktur zeigt der Film auch strategische Navigation. Trotz klarer ideologischer Rahmung erlauben bestimmte Szenen subtile Ambivalenzen, zum Beispiel die Sichtbarmachung von Machtmechanismen und strategischen Kalkulationen im Büro von Filov oder die Darstellung der Zwangsmaßnahme als moralisch vertretbar konstruierte Umsiedlung. Diese Ambiguitäten markieren die Grenzen des erlaubten Spiels: Filmschaffende konnten Machtinstrumente und institutionelle Logik zeigen, ohne die Partei zu kritisieren. Durch das Einbetten von Symbolik, subtiler Subtextgestaltung und narrativer Verschleierung wird ein Raum eröffnet, in dem politische Realität zwar diskutiert, aber ideologisch abgesichert bleibt. Die strategische Feldpositionierung zeigt, wie künstlerische Arbeit im Sozialismus zwischen Anpassung, kreativer Gestaltung und ideologischer Legitimation vermittelt werden musste.

Der Film verdeutlicht die vielschichtige Wirkung von Zensur: repressiv, um Inhalte und Ideologie unmittelbar zu kontrollieren; produktiv, um normative Vorstellungen zu stabilisieren und Selbstzensur zu erzeugen; strategisch, um die Spielräume der Filmschaffenden innerhalb des Systems zu erweitern, ohne die ideologische Linie zu verletzen.

5. Rezeptions- und Nachgeschichte

Die Rezeption von „Die Echelons des Todes“ war von Beginn an eng mit den politischen Rahmenbedingungen des Spätsozialismus verbunden. Nach seiner Veröffentlichung wurde der Film offiziell als ideologisch korrekt erklärt und sogar als „Geschichtsstunde für die Jugend“ bezeichnet (Romanov, 1986). Die staatliche Förderung und mediale Begleitung des Films zielte klar darauf ab, die Kommunistische Partei heroisch darzustellen und die monarchofaschistische alte Regierung negativ zu inszenieren. Todor Zhivkov erscheint als zentrale Figur, die moralisch integer, führungsstark und historisch legitim handelt, während die Handlungen des Königshauses und der damaligen Regierung als zynisch, opportunistisch und repressiv dargestellt werden (Vrabtshev, 1986).

Kritische Rezeptionen oder unabhängige Rezensionen waren zur Zeit der Veröffentlichung nicht dokumentiert, da die politische Kontrolle über Presse und Kulturproduktion sicherstellte, dass nur das genehmigte Narrativ verbreitet wurde. Der Film verdeutlicht, wie ideologische Instrumentalisierung und Zensur zusammenwirken: Die staatliche Förderung

stabilisiert normative Vorstellungen von Führung, Moral und Geschichte, während abweichende Interpretationen unterdrückt werden.

Aus der Perspektive Bourdieus lässt sich das symbolische Kapital des Films in der Nachgeschichte als dynamisch beschreiben. Ursprünglich akkumulierte das Werk hohes Kapital innerhalb des sozialistischen Feldes, da es die Idealisierung der Partei und die Negativierung der Monarchie unterstützte. Nach dem Systemwechsel verschob sich dieses Kapital: Der Film verlor seine offizielle Autorität, wurde kritisch rezipiert und dient heute vor allem als analytisches Objekt für die Untersuchung sozialistischer Zensur, ideologischer Rahmung und narrativer Manipulation.

Die Nachgeschichte zeigt auch, dass das kulturelle Feld im postsozialistischen Bulgarien stärker pluralisiert wurde. Werke wie „Die Echelons des Todes“ können nun aus multiplen Perspektiven gelesen werden: als historisches Artefakt, als Beispiel für ideologische Instrumentalisierung und als ästhetisches Produkt von Filmproduktion unter restriktiven Bedingungen. Die staatlich initiierte Idealisierung der Kommunistischen Partei und die Negativierung der Monarchie werden so transparent für historische und analytische Reflexion.

Die Rezeptionsgeschichte zeigt, wie eng die Bewertung des Films mit politischen Interessen und der Kontrolle über symbolisches Kapital verknüpft ist: Der Film konnte seine Autorität nur innerhalb eines ideologisch geschützten Feldes geltend machen. Nach der politischen Wende verschob sich diese Machtstruktur, wodurch das Werk heute vor allem als analytisches Objekt für die Untersuchung sozialistischer Zensur und ideologischer Produktion von Bedeutung ist.

6. Zwischenfazit

„Die Echelons des Todes“ stellt keine direkte Bedrohung für das sozialistische System dar; vielmehr zielt der Film darauf ab, die Ideologie und Macht der Bulgarischen Kommunistischen Partei zu stabilisieren, indem er die historische Verantwortung der alten Regierung für schlechte Entscheidungen und autoritäre Praktiken hervorhebt. Die problematischen Machtausübungen, Zwangshandlungen und moralisch fragwürdigen Entscheidungen werden den Vertreter:innen der Monarchie und der früheren Regierung zugeschrieben. Die sozialistischen Figuren, insbesondere Todor Zhivkov, erscheinen hingegen heroisch, strategisch handlungsfähig und moralisch überlegen.

Dieser Fall zeigt deutlich, wie das sozialistische Zensursystem funktionierte: Zensur beschränkte sich nicht auf klassische Verbote oder Schnittauflagen. Vielmehr wirkte sie präventiv und produktiv, indem Drehbücher, Szenen und Dialoge kontrolliert wurden, um die Partei und ihre Führung in einem positiven Licht darzustellen. Historische Abweichungen, die Zhivkovs Rolle infrage gestellt hätten, wurden angepasst oder eliminiert, während die moralische Verantwortung der alten Regierung betont wurde.

Die Zensur ist hier weniger repressiv im Sinne der Unterdrückung von kritischen Inhalten gegenüber dem sozialistischen System. Sie war vor allem produktiv wirksam, weil sie normative Vorstellungen vermittelte, Selbstzensur bei Filmschaffenden erzeugte und die Zuschauer:innen auf symbolischer Ebene in die ideologische Rahmung einband. Gleichzeitig erlaubte sie subtile strategische Spielräume: Machtmechanismen, politische Kalküle und die internen Spannungen der Entscheidungsträger wurden sichtbar, ohne die ideologische Linie der Partei zu gefährden.

Zusammengefasst zeigt sich, dass „Die Echelons des Todes“ ideologische Hegemonie, symbolisches Kapital und strategische Selbstinszenierung der Kommunistischen Partei miteinander verknüpft. Die Zensur wirkte produktiv, stabilisierte Normen und Ideale und sicherte gleichzeitig die heroische Darstellung der sozialistischen Führung im Kontrast zu den problematischen Handlungen der Vorgängerregierung.

5.6 Synthese der Fallanalysen

Die vier untersuchten Filme decken unterschiedliche Phasen, Genres und Zensurformen ab und erlauben in ihrer Zusammenschau ein differenziertes Bild der Kontrollmechanismen im bulgarischen Sozialismus. Dennoch lassen sich übergreifende Strukturmuster erkennen, die alle vier Fälle miteinander verbinden.

Zunächst zeigt sich, dass Zensur in keinem der untersuchten Fälle ausschließlich als repressives Verbotungsverfahren funktionierte. Zwar stellt "Montagmorgen" das einzige vollständig verbotene Werk dar, doch auch die übrigen Filme wurden durch präventive Eingriffe, semantische Regulierungen und nachträgliche Modifikationen geformt. Zensur erscheint damit als kontinuierlicher Prozess, der den gesamten Produktionszyklus durchzieht: von der Drehbuchprüfung über die Produktionsbegleitung bis in die Distributionsphase hinein.

Zweitens lässt sich eine deutliche Verschiebung des Zensurmodus über die betrachteten Jahrzehnte beobachten. Während in den 1960er Jahren noch das direkte Verbot als Instrument eingesetzt wurde, dominierten in den 1970er und 1980er Jahren präventive, administrative und moralisch-normative Steuerungsformen. "Alles ist Liebe" und "Band ohne Namen" stehen für eine kontrollierte Freigabe unter Bedingungen; „Die Echelons des Todes“ zeigt den Extremfall eines Films, der nicht trotz, sondern durch das Zensursystem entstand - als ideologisches Auftragswerk.

Drittens variiert die thematische Sensibilität der zensierten Inhalte erheblich. Bei "Montagsmorgen" genügte die Sichtbarmachung sozialer Ambivalenz, um eine direkte Kontrollreaktion auszulösen. Bei "Band ohne Name" hingegen verinnerlichten die Filmschaffenden diese Grenzen selbst: Nicht ein externes Verbot, sondern Selbstzensur und präventive Anpassung prägten die Produktion - ein Ergebnis der institutionellen Disziplinierung durch frühere Sanktionen. Bei "Alles ist Liebe" lagen die Grenzen im Bereich der moralischen Ordnung: Institutionelle Gewalt und Klassenzugehörigkeit durften erscheinen, solange sie individualisiert und nicht strukturell artikuliert wurden. „Die Echelons des Todes“ hingegen berührt eine andere Ebene: Hier richtete sich die Kontrolle nicht gegen kritische Inhalte, sondern gegen historiographische Abweichungen vom offiziellen Narrativ.

Schließlich belegen alle vier Fälle, dass Zensur im sozialistischen Bulgarien auch produktiv wirkte: Sie definierte, welche Figuren, Konflikte und Auflösungen darstellbar waren, und formte damit das filmische Feld nachhaltig. Die Grenze zwischen Repression und Produktion von Normen erweist sich dabei als fließend - ein Befund, der im folgenden Kapitel theoretisch und komparativ vertieft werden soll.

6. DISKUSSION

6.1 Ziel der Diskussion

Im vorliegenden Diskussionsteil werden die Ergebnisse der qualitativen Filmanalysen der Filme "Montagsmorgen" (1966/1988), "Alles ist Liebe" (1979), "Band ohne Namen" (1982) und "Die Echelons des Todes" (1986) im Lichte der theoretischen Konzepte von Foucault, Bourdieu und Gramsci reflektiert. Ziel ist es, die analysierten Filme nicht nur isoliert zu betrachten, sondern sie vergleichend in Bezug auf die Forschungsfragen zu interpretieren: Wie wirkte Zensur auf die Themenwahl, Figurenkonzeption und narrative Gestaltung im sozialistischen bulgarischen Kino, und welche Strategien nutzten Filmschaffende, um diese Einschränkungen zu umgehen?

Die Diskussion verbindet die empirischen Befunde mit bestehenden Forschungsergebnissen und beleuchtet zugleich die zuvor identifizierte Forschungslücke. Sie zeigt auf, inwiefern Zensurmechanismen ästhetische, narrative und normative Dimensionen zugleich berührten und damit das bulgarische Filmsystem in seiner Gesamtheit prägten. Auf diese Weise schafft die Analyse eine Grundlage, um die Entwicklung der Steuerungsinstrumente über die Zeit hinweg nachzuvollziehen und ihre Funktion innerhalb des bulgarischen Filmsystems differenziert zu bewerten.

6.2 Vergleich der analysierten Filme

Die Analyse der vier Filme verdeutlicht, dass Zensur im sozialistischen Bulgarien stets sowohl repressiv als auch produktiv wirkte - jedoch in jeweils unterschiedlichen Formen, mit unterschiedlichen Schwerpunkten und mit variierenden Konsequenzen für Themenwahl, Figurenkonzeption und narrative Gestaltung.

Themenwahl und inhaltliche Grenzen

In allen vier Filmen lässt sich beobachten, dass bestimmte Themen systematisch ausgegrenzt, verlagert oder umcodiert wurden. "Montagsmorgen" (1966) wurde faktisch verboten, weil die Darstellung persönlicher Zweifel, moralischer Ambivalenz und kritischer Geschlechterrollen als ideologisch unvereinbar galt. "Alles ist Liebe" (1979) zeigt eine andere Form derselben Logik: Institutionelle Gewalt, soziale Klassenunterschiede und als tabuisiert geltende Themen wie Homosexualität und Drogenkonsum wurden gezielt gestrichen, während personalisierte Konflikte erhalten blieben. In "Band ohne Namen" (1982) war der thematische Spielraum von vornherein enger definiert - die Filmemacher:innen wurden angehalten, einen leichten, komödiantischen Film zu realisieren, wodurch gesellschaftliche Spannungen allenfalls im privaten oder humoristischen Rahmen artikuliert werden konnten. "Die Echelons des Todes" (1986) wählte schließlich bewusst historische Stoffe, die die offizielle Geschichtspolitik bestätigten und problematische Aspekte der Vergangenheit ausblendeten oder umdeuteten. Übergreifend lässt sich festhalten: Zensur begünstigte nicht nur den Ausschluss bestimmter Themen, sondern auch die Verlagerung struktureller Konflikte auf individuelle Figurenebene und die Etablierung ideologisch konformer Perspektiven.

Figurenkonzeption

Die Regulierung von Figurencharakteren zeigt sich als zentraler, filmübergreifender Steuerungsmechanismus. In "Montagsmorgen" wurde die Figur der Protagonistin als defizitär

bewertet, weil sie keine positive Haltung gegenüber Staat, Partei oder Gesellschaft zeigte, das Modell des sozialistischen Helden verfehlte und durch das offene Ende sowie die moralische Ambivalenz destabilisierend wirkte. "Alles ist Liebe" durfte zwar ambivalente Jugendliche zeigen, doch wurden Szenen, die eine systemische Ursache für deviantes Verhalten nahelegten, konsequent herausgeschnitten. In "Band ohne Namen" bewegten sich die Figuren innerhalb eines heiteren, apolitischen Rahmens - ihre Konflikte blieben privat und letztlich harmlos. "Die Echelons" hingegen konstruierte Figuren, die die Kommunistische Partei als moralisch überlegen darstellten, während die Antagonisten der Vorgängerregierung zugeordnet wurden. Der Vergleich zeigt, dass das sozialistische Kino kein einheitliches Figurenideal durchsetzte, sondern je nach historischer Phase und Produktionskontext unterschiedliche Normierungsstrategien anwandte.

Narrative Strategien der Filmemacher:innen

Innerhalb dieser Grenzen entwickelten die Filmemacher:innen ein Spektrum an Umgehungsstrategien. In "Montagmorgen" und "Band ohne Namen" wurden gesellschaftlich relevante Themen über Alltagsszenen, ironische Brechungen und mehrdeutige Dialoge vermittelt, ohne das System offen anzugreifen. In "Alles ist Liebe" ermöglichten narrative Mittel wie offene Enden und unaufgelöste Konflikte, gesellschaftliche Spannungen subtil sichtbar zu machen. Selbstzensur spielte besonders bei "Band ohne Namen" eine zentrale Rolle: Die Regisseure antizipierten den institutionellen Erwartungshorizont und passten ihre Arbeit präventiv an, um Sanktionen zu vermeiden. „Die Echelons“ wiederum zeigt den entgegengesetzten Fall einer bewussten ideologischen Anpassung, bei der Dialoge, Szenen und historische Darstellungen gezielt auf die Bestätigung der Parteilinie ausgerichtet wurden. Gemeinsam ist allen vier Filmen, dass Zensur nicht nur einschränkte, sondern auch ästhetische Formen und narrative Strukturen aktiv mitformte.

6.3 Entwicklung im zeitlichen Verlauf

Die Analyse von vier Filmen, die über einen Zeitraum von zwei Jahrzehnten entstanden sind, verdeutlicht eine grundlegende Transformation der Zensurmechanismen im bulgarischen Sozialismus. Während die einzelnen Filme unterschiedliche Zensurmechanismen sichtbar machen, wird im zeitlichen Verlauf vor allem eine strukturelle Verschiebung deutlich: von direkt eingreifenden zu zunehmend indirekten Formen der Kontrolle.

In den 1960er-Jahren dominierte eine offen repressiv wirkende Zensur, die sich insbesondere in Verboten und dem Ausschluss von Filmen aus dem Verleihsystem manifestierte. Diese Form zielte unmittelbar auf die Sichtbarkeit kultureller Produkte und setzte klare ideologische Grenzen für narrative und ästhetische Gestaltung.

Ab den späten 1970er-Jahren lässt sich hingegen eine zunehmende Verlagerung hin zu subtileren Steuerungsmechanismen beobachten. Zensur wirkte nun verstärkt über inhaltliche Anpassungen, moralische Rahmungen und präventive Eingriffe im Produktionsprozess. An die Stelle direkter Sanktionen traten feinere Formen der Regulierung, die weniger auf Ausschluss als auf Lenkung ausgerichtet waren.

Diese Entwicklung ging mit einer Transformation der Funktionsweise von Zensur einher: Sie beschränkte sich nicht mehr primär auf repressive Maßnahmen, sondern entfaltete zunehmend eine produktive Dimension. Indem sie narrative Möglichkeiten strukturierte und ästhetische Strategien indirekt beeinflusste, wurde sie zu einem integralen Bestandteil des filmischen Schaffensprozesses. Gleichzeitig eröffneten diese veränderten Bedingungen neue, wenn auch begrenzte Spielräume für Filmschaffende: Subtile Formen der Kritik - etwa durch Ambivalenz, Ironie oder die Verlagerung gesellschaftlicher Konflikte auf individuelle Ebenen - konnten innerhalb der bestehenden Grenzen artikuliert werden.

Der betrachtete Zeitraum verdeutlicht damit eine Entwicklung von einer verbotsorientierten hin zu einer steuernden und präventiv wirkenden Zensurpraxis - eine Veränderung, die nicht nur institutionelle Anpassungen widerspiegelt, sondern auch auf eine zunehmende Differenzierung des Verhältnisses zwischen politischer Kontrolle und künstlerischer Produktion im sozialistischen Bulgarien verweist. Zwar nahm die künstlerische Freiheit zu, sie blieb jedoch weiterhin an moralische, ideologische und institutionelle Leitplanken gebunden.

6.4 Bezug zu Theorie und Forschungsstand

Die Ergebnisse der Filmanalysen bestätigen nicht nur die Relevanz der gewählten theoretischen Ansätze, sondern zeigen auch, dass Foucault, Bourdieu und Gramsci erst im Zusammenspiel die volle Komplexität der Zensurmechanismen erfassen.

Foucaults Konzept der produktiven Macht bildet dabei die analytische Grundlage: Zensur im bulgarischen Sozialismus wirkte nicht primär durch Verbote, sondern durch Normierung - sie definierte, was sagbar, darstellbar und rezipierbar war. "Montagmorgen" ist in diesem Sinne kein Ausnahmefall, sondern die sichtbarste Manifestation einer Logik, die in allen vier Filmen

wirksam war: Das Verbot macht explizit, was anderswo implizit blieb. "Band ohne Namen" zeigt dieselbe Macht in ihrer unsichtbarsten Form - als internalisierte Selbstzensur, die keinen äußeren Eingriff mehr benötigt. Foucault allein erklärt jedoch nicht, warum unterschiedliche Akteure innerhalb desselben Systems unterschiedlich agierten.

Hier greift Bourdieus Feldanalyse. Die Filmschaffenden operierten in einem stark hierarchisierten kulturellen Feld, in dem symbolisches, ökonomisches und politisches Kapital eng miteinander verknüpft waren. "Montagsmorgen" verdeutlicht die Konsequenzen, wenn künstlerische Autonomie zu stark von den Feldnormen abweicht; "Alles ist Liebe" und "Band ohne Namen" zeigen dagegen, wie Regisseur:innen und Produzent:innen innerhalb dieser Feldlogik navigierten - nicht als passive Unterworfenen, sondern als Akteur:innen mit einem spezifischen Habitus, der die Grenzen des Möglichen bereits internalisiert hatte. Bourdieu macht damit die individuelle Handlungsdimension sichtbar, die bei Foucault strukturell unterbelichtet bleibt.

Gramscis Hegemoniebegriff ergänzt beide Perspektiven um die Frage der Zustimmung. Zensur funktionierte im bulgarischen Sozialismus nicht allein durch Zwang, sondern auch dadurch, dass bestimmte Werte, Narrative und Figurenmodelle als selbstverständlich galten und von Filmschaffenden wie Publikum weitgehend geteilt wurden. "Die Echelons des Todes" ist das deutlichste Beispiel eines Auftragswerks: Die ideologische Ausrichtung war hier keine Frage direkter Zensur, sondern von vornherein durch den staatlichen Bestellungskontext vorgegeben - ein Paradebeispiel hegemonischer Wirkungsweise jenseits des offenen Zwangs. Gleichzeitig zeigen "Montagsmorgen" und "Alles ist Liebe", dass Hegemonie nie vollständig ist - subtile Mehrdeutigkeiten, ironische Brechungen und unaufgelöste Konflikte eröffneten innerhalb des Systems begrenzte Räume für abweichende Deutungen.

Das Zusammenspiel der drei Ansätze erlaubt es, Zensur als mehrschichtiges Regulativ zu verstehen: Foucault beschreibt ihre diskursive Wirkungsweise, Bourdieu ihre strukturelle Einbettung in das kulturelle Feld, Gramsci ihre ideologische Dimension. Erst diese Kombination macht deutlich, warum Zensur im bulgarischen Sozialismus so wirksam war und warum sie gleichzeitig Lücken und Widersprüche produzierte.

Die vorliegende Analyse ergänzt die bisherige Forschung, indem sie anhand konkreter Filmsequenzen und zeitgenössischer Rezeptionsdokumente nachzeichnet, wie sich diese drei Ebenen in der Praxis überlagerten und gegenseitig verstärkten. Die vergleichende und chronologische Perspektive zeigt dabei, dass Zensur nicht statisch, sondern kontextabhängig und flexibel war - und dass ihre produktive Dimension, die

Filmemacher:innen zu kreativen Umgehungsstrategien zwang, ebenso konstitutiv für das bulgarische Kino war wie ihre repressive.

6.5 Ergebnisse im Hinblick auf die Forschungsfragen

Die vorangegangenen Analysen ermöglichen eine differenzierte Beantwortung der zentralen Forschungsfragen.

Hinsichtlich der Frage, wie Zensur die Themenwahl beeinflusste, zeigen die Befunde, dass sie auf zwei komplementären Wegen wirkte: durch direkten Ausschluss und durch präventive Rahmung. Während in "Montagsmorgen" das faktische Verbot die repressivste Form dieser Logik sichtbar macht, offenbaren "Band ohne Namen" und "Die Echelons des Todes", wie Themen bereits im Produktionsprozess so geformt wurden, dass ein nachträglicher Eingriff kaum noch nötig war. Zensur begünstigte dabei nicht nur den Ausschluss bestimmter Inhalte, sondern auch spezifische narrative Formen - insbesondere die Verlagerung struktureller Konflikte auf individuelle Figurenebene und die Etablierung ideologisch konformer Perspektiven.

Was die erzählerischen Strategien der Filmemacher:innen betrifft, belegen die Analysen ein breites Spektrum an Umgehungsverfahren, das von offener Selbstzensur bis zu subtiler Mehrdeutigkeit reicht. Ironie, ambivalente Figurenkonzeptionen und unaufgelöste Konflikte - wie sie besonders in "Montagsmorgen" und "Alles ist Liebe" zu beobachten sind - ermöglichten es, gesellschaftliche Spannungen innerhalb der erlaubten Grenzen sichtbar zu machen. Diese Strategien waren jedoch keine bloße Reaktion auf Zwang, sondern selbst Ausdruck eines internalisierten Habitus, der die Grenzen des Möglichen bereits antizipierte. Zensur wirkte damit nicht ausschließlich repressiv, sondern formte ästhetische und narrative Strukturen aktiv mit und war so konstitutiv für das bulgarische Kino, wie die Repression, die sie ausübte.

Die vier Filme dokumentieren diesen Doppelcharakter: Sie sind weder reine Unterwerfung noch reiner Widerstand, sondern das Ergebnis eines komplexen Aushandlungsprozesses, der das bulgarische Filmsystem über Jahrzehnte strukturierte.

7. FAZIT UND AUSBLICK

Zensur im sozialistischen bulgarischen Kino war kein statisches Repressionsinstrument - sie war ein dynamisches, produktives System, das Themenwahl, Figurenkonzeption und

narrative Gestaltung von innen heraus formte. Die vorliegende Arbeit hat gezeigt, wie dieses System wirkte: nicht nur einschränkend, sondern formgebend - indem es gesellschaftliche Konflikte auf individuelle Figuren verlagerte, moralische Orientierungsmuster etablierte und ideologisch konforme Perspektiven begünstigte. Zugleich lassen sich in allen vier Fallstudien filmische Gegenstrategien identifizieren: Subtext, Symbolik, Ironisierung, Ambivalenz und offene Enden als Formen eines kreativen Umgangs mit den gesetzten Grenzen.

Ein zentraler Befund dieser Untersuchung ist die zeitliche Transformation des Kontrollsystems: Die Verschiebung von offen repressiven Eingriffen in den 1960er-Jahren - exemplarisch belegt durch das faktische Verbot von "Montagmorgen" - hin zu präventiver Steuerung, moralischer Rahmung und internalisierter Selbstzensur in den späten 1970er- und 1980er-Jahren verweist auf einen strukturellen Wandel. Zensur wurde nicht schwächer, sondern unsichtbarer - und damit in gewisser Weise wirksamer, weil sie zunehmend ohne direkten Eingriff funktionierte. "Alles ist Liebe" steht für moralisch normierende Eingriffe, "Band ohne Namen" für Selbstzensur und subtile narrative Anpassung, "Die Echelons" für die gezielte Bestätigung ideologischer Leitlinien.

Theoretisch erweist sich die Kombination aus Foucaults Konzept der produktiven Macht, Bourdieus Feldlogik und Gramscis Hegemoniebegriff als fruchtbar: Sie erlaubt es, Zensur nicht als monolithische Instanz, sondern als mehrschichtiges Regulativ zu verstehen, das auf institutioneller, habitueller und diskursiver Ebene gleichzeitig wirkte. Damit leistet die Arbeit einen Beitrag zur Schließung einer Forschungslücke, die das bulgarische Kino bislang gegenüber anderen sozialistischen Filmtraditionen marginalisiert hat - eine theoretisch fundierte Analyse konkreter Zensurfälle ist für dieses Korpus bislang kaum systematisch vorgenommen worden; die vorliegende Untersuchung zeigt, dass das bulgarische Kino als eigenständige, differenziert zu betrachtende Ausprägung sozialistischer Filmkultur zu verstehen ist.

Die Arbeit weist methodische Grenzen auf. Die Auswahl von vier Filmen kann die Breite der Zensurpraxis nur ausschnitthaft abbilden. Einige Eingriffe sind nur fragmentarisch dokumentiert und mussten indirekt erschlossen werden; der eingeschränkte Zugang zum Bulgarischen Nationalarchiv hat die Quellenbasis begrenzt - und damit auch die Möglichkeit, bestimmte Zensureingriffe direkt zu belegen statt zu rekonstruieren. "Die Echelons" war zudem ausschließlich über das Archiv der Bulgarischen Nationalen Filmothek zugänglich. Die Interpretation filmischer Szenen bleibt darüber hinaus notwendigerweise perspektivisch gebunden.

Zukünftige Forschung könnte an drei Stellen anknüpfen. Erstens würde ein erweitertes Filmkorpus - ergänzt durch unveröffentlichte Produktionsdokumente, Drehbücher und Interviews mit noch lebenden Filmschaffenden - ein präziseres Bild der Zensurpraxis ermöglichen, das die hier notwendigerweise selektive Perspektive überwindet. Zweitens erscheint ein systematischer Vergleich mit anderen sozialistischen Kinos lohnend, um zu klären, inwieweit die bulgarischen Mechanismen einem übergeordneten Muster folgten oder eine spezifische nationale Ausprägung darstellten. Drittens birgt eine rezeptionsgeschichtliche Perspektive besonderes Potenzial: Wie das zeitgenössische Publikum subtile Formen der Kritik wahrnahm und deutete, ist bislang kaum systematisch untersucht worden - und würde die Frage aufwerfen, ob und wie Zensur das Publikum selbst als interpretierende Gemeinschaft formte.

Diese Arbeit hat gezeigt: Auch unter den Bedingungen strikter ideologischer Kontrolle blieb filmischer Ausdruck nie vollständig determiniert. Die Spielräume waren eng - aber sie existierten, und die Filmemacher:innen nutzten sie. Das bulgarische Kino der sozialistischen Ära verdient es, als eigenständiges künstlerisches und kulturhistorisches Zeugnis dieser Spannung gelesen zu werden.

Literaturverzeichnis

Arnheim, R. (1932/1974). *Film als Kunst*. Hanser. [Original: Film als Kunst, 1932]

Arning, H. (2009). Zensur und Zensuren. *Rottenburger Jahrbuch für Kirchengeschichte*, 28, 39-65.

Ashwin, S. (2000). *Gender, State and Society in Soviet and Post-Soviet Russia*. Routledge.

Avdala, S. (2023, 28. November). *Wie DS und BCP die Rettung der bulgarischen Juden fälschten und Bulgarien diskreditierten* [Interview]. TV SKAT. Abgerufen am 03.03.2026 von <https://www.youtube.com/watch?v=PrKupSdoQeA>

Avdala, S. (2024, 28. September). *Todor Zhivkov erhielt den Status als Retter der bulgarischen Juden und wurde für den Friedensnobelpreis vorgeschlagen?* [Vorlesung]. Bulgaria 24. Abgerufen am 03.03.2026 von <https://www.youtube.com/watch?v=MGyShOmO9zU&t=321s>

Bachmaier, P. (2019). *Die Metamorphose des Staatssozialismus: Die Kulturpolitik der Volksrepublik Bulgarien 1956-1989* (Vol. 25). LIT Verlag Münster.

Bell, J. D. (1997). *Bulgaria in Transition: Politics, Economics, Society, and Culture after Communism*. Westview Press.

Bordwell, D. (1993). *The Cinema of Eisenstein*. Harvard University Press.

Bourdieu, P., & Passeron, J.-C. (1973). *Grundlagen einer Theorie der symbolischen Gewalt*. Suhrkamp.

Bourdieu, P. (1987). *Die feinen Unterschiede: Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*. Suhrkamp. [Original: La distinction, 1979]

Bourdieu, P. (1993). *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*. Columbia University Press.

Bourdieu, P. (1999). *Die Regeln der Kunst: Genese und Struktur des literarischen Feldes*. Suhrkamp. [Original: Les règles de l'art, 1992]

Bratoeva-Daraktchieva, I., & Mavrikova, S. (2013). *Balgarsko igrarno kino ot "Kalin Orelyat" do "Misiya London"* [Bulgarisches Spielfilmkino von "Kalin der Adler" bis "Mission London"].

Brockmeier, J., & Kaiser, G. (1996). *Die Zensur der Literatur: Zu ihrer Geschichte und Gegenwart*. Metzler.

Butowski, I. (2018, 21. Oktober). *Как изкараха Тодор Живков спасител на евреите* (Wie Todor Zhivkov zum Retter der Juden gemacht wurde). 168 Chasa. Abgerufen am 03.03.2026 von <https://www.168chasa.bg/article/7105335>

Buttigieg, J. A. (1995). Gramsci on Civil Society. *Boundary 2*, 22(3), 1-32.

CineMuseum. (o. D.). <https://cinemuseum.bg/balgarski-filmi/orkestar-bez-ime> (abgerufen am 8.03.2026)

Clark, K. (2011). *Moscow, the Fourth Rome: Stalinism, Cosmopolitanism, and the Evolution of Soviet Culture, 1931-1941*. Harvard University Press.

Crampton, R. J. (2005). *A Concise History of Bulgaria* (2nd ed.). Cambridge University Press.

Curry Jansen, S. (1991). *Censorship: The Knot That Binds Power and Knowledge*. Oxford University Press.

Dobrenko, E., & Kalinin, I. (Eds.). (2011). *Socialist Realism Without Shores*. Duke University Press.

Dobrenko, E. (1997). *The Making of the State Reader: Social and Aesthetic Contexts of the Reception of Soviet Literature*. Stanford University Press.

Dobrenko, E. (2007). *Political Economy of Socialist Realism*. Yale University Press.

Eisenstein, S. (1949). *Film Form: Essays in Film Theory*. Harcourt Brace.

Fischer, E. (1959). *Von der Notwendigkeit der Kunst*. Verlag der Kunst.

Foucault, M. (1977). *Überwachen und Strafen: Die Geburt des Gefängnisses*. Suhrkamp. [Original: Surveiller et punir, 1975]

Foucault, M. (1978). *Der Wille zum Wissen: Sexualität und Wahrheit 1*. Suhrkamp. [Original: La volonté de savoir, 1976]

Foucault, M. (2015). *Die Ordnung des Diskurses*. Fischer. [Original: L'ordre du discours, 1970]

Gelinov, O. (2022). Worte über meinen Freund. In B. Papazov, *Vsichko e lyubov* [Всичко е любов] [Buchsammlung mit Drehbüchern]. Zhanet 45.
https://spisaniekino.com/images/pdf/2022/KINO_12_2022_OK.pdf

Genov, G. (2015). *Kino i vlast: Kinoto v Balgarija 1944-1989* [Kino und Macht: Das Kino in Bulgarien 1944-1989]. Ciela.

Georgiev, Georgi St. (1946): „Законът за кинокултурата“ [Das Gesetz zur Kinokultur]. In: *Кино и фото*, Jg. 1, Nr. 13 (1. November 1946)

Gramsci, A. (1991). *Gefängnishefte: Kritische Gesamtausgabe* (Hrsg. von K. Bochmann & W. F. Haug). Argument Verlag.

Groys, B. (1988). *Gesamtkunstwerk Stalin: Die gespaltene Kultur in der Sowjetunion*. Hanser.

Günther, H. (2000): *The Culture of the Stalin Period*. London: Palgrave Macmillan.

Hall, S. (1980). Encoding/Decoding. In S. Hall et al. (Eds.), *Culture, Media, Language* (pp. 117-127). Hutchinson.

Hall, S. (1986). Gramsci's Relevance for the Study of Race and Ethnicity. *Journal of Communication Inquiry*, 10(2), 5-27.

Heller, Á. (1982). Phases of Legitimation in Soviet-type Societies. In T. H. Rigby & F. Fehér (Eds.), *Political Legitimation in Communist States* (pp. 45-63). Macmillan.

Herczeg, P., & Wippersberg, J. (2021). *Kommunikationswissenschaftliches Arbeiten: eine Einführung*. UTB.

Iordanova, D. (2003). *Cinema of the Other Europe: The Industry and Artistry of East Central European Film*. Wallflower Press.

Jansen, S. C. (1988). *Censorship and Cultural Regulation in the Late Capitalist West*. Greenwood Press.

Kalinova, E. (2011): *Balgarskata kultura i političeskijat imperativ (1944-1989)* [Die bulgarische Kultur und der politische Imperativ (1944-1989)]. Sofia: Paradigma.

- Kammerer, D.** (2020). Qualitative Verfahren der Filmanalyse. In *Handbuch Filmanalyse* (pp. 385-397). Wiesbaden: Springer Fachmedien Wiesbaden.
- Kassabova, A.** (2009). Erlaubte Wörter, verbotene Bilder: Armut und Reichtum in Medien der Volksrepublik Bulgarien. In *Soziale Ungleichheit im Visier: Wahrnehmung und Deutung von Armut und Reichtum seit 1945* (S. 205-230). Campus Verlag.
- Kassabova, K.** (2009). *Street Without a Name: Childhood and Other Misadventures in Bulgaria*. Skyhorse Publishing.
- Kenez, P.** (1992). *Cinema and Soviet Society, 1917-1953*. Cambridge University Press.
- Krais, B., & Gebauer, G.** (2002). *Habitus*. transcript Verlag.
- Leggewie, C.** (1987). Gramsci in der Bundesrepublik: Zur Rezeption eines marxistischen Theoretikers. *Argument*, 29(162), 285-297.
- Lenin, V. I.** (1905/1967). Party Organisation and Party Literature. In *Collected Works* (Vol. 10, pp. 44-49). Progress Publishers.
- Leyda, J.** (1960). *Kino: A History of the Russian and Soviet Film*. George Allen & Unwin.
- Lukács, G.** (1958). *Wider den mißverstandenen Realismus*. Claassen Verlag.
- Lukács, G.** (1963). *Die Eigenart des Ästhetischen* (2 Bände). Luchterhand.
- Lukács, G.** (1970). *Writer and Critic and Other Essays*. Merlin Press.
- Lukács, G.** (1971). *The Theory of the Novel*. MIT Press.
- Marinchevska, N.** (2014). *История на българското кино: игрално кино* [Geschichte des bulgarischen Kinos: Spielfilm]. Tangra TanNakRa.
- Markov, G.** (2016). *Задочни репортажи за задочна България. Том 1* [Fernreportagen über das ferne Bulgarien. Band 1]. Ciela.
- Marx, K., & Engels, F.** (1972). *Über Kunst und Literatur* (2 Bände). Dietz Verlag.
- Marx, K.** (1859/1961). *Zur Kritik der politischen Ökonomie*. Dietz Verlag.
- Moebius, S., & Wetterer, A.** (Hrsg.). (2011). *Symbolische Gewalt: Bourdieus kritische Ästhetik*. transcript Verlag.

Nikolov, T. (2023). *Nezabravena Sofia* [Unvergessenes Sofia]. Sofia. ISBN 978-954-320-907-1

Robin, R. (1992). *Socialist Realism: An Impossible Aesthetic*. Stanford University Press.

Romanov, F. (1986, 16. Juni). *Eschelonite* [Die Echelons]. *Komsomolska Iskra – Plovdiv*. Archiv der Bulgarischen Nationalen Filmothek.

Sarasin, P. (2005). *Michel Foucault zur Einführung*. Junius Verlag.

Smilyanska, V. (2018). *Memory and Identity in Post-Communist Bulgaria*. Ica Sophia.

Spasov, R. (1999): „Държавата и българското кино“ [Der Staat und das bulgarische Kino]. In: *Kultura*, Nr. 15 (2340), 16. April 1999. Online verfügbar unter: <https://newspaper.kultura.bg/bg/article/view/2345> (letzter Zugriff: 01.02.2026).

Statulov, D. (2012). *Цензурата в българското кино 1944-1989* [Die Zensur im bulgarischen Kino 1944-1989]. NBU Publishing.

Statulov, D. (2015). *Идеологическата цензура в българското игрално кино (1948-1989)* [Die ideologische Zensur im bulgarischen Spielfilm (1948-1989)]. [Dissertation]. Sofijski Universitet „Sv. Kliment Ochridski“.

Statulov, D. (2022). *(Не)възможната свобода: Идеологическата цензура в българското игрално кино (1948-1989)* [(Un)mögliche Freiheit: Die ideologische Zensur im bulgarischen Spielfilm (1948-1989)]. Lokus Publishing.

Taylor, R., & Christie, I. (Eds.). (1988). *The Film Factory: Russian and Soviet Cinema in Documents, 1896-1939*. Routledge.

Taylor, R. (1979). *Film Propaganda: Soviet Russia and Nazi Germany*. I.B. Tauris.

Vrabchev, P. (1986, 25. April). *Strastna zaschita na humanizma* [Leidenschaftlicher Einsatz für den Humanismus]. *Chernomorski Front – Burgas*. Archiv der Bulgarischen Nationalen Filmothek.

Yanakiev, A. (2003). *Cinema.bg* [Синема.bg]. Sofia: Titra. ISBN 9549048632.

Youngblood, D. J. (1992). *Movies for the Masses: Popular Cinema and Soviet Society in the 1920s*. Cambridge University Press.

Zhdanov, A. A. (1946/1951). Über die Zeitschriften „Swesda" und „Leningrad". In *Über Kunst und Wissenschaft* (S. 67-89). Dietz Verlag.

Quellen aus dem Archiv der Bulgarischen Nationalen Filmothek:

Aleksandrov, A. (1988, 5. November). Mutiges und ehrliches Filmemachen [Смела и честна кинотворба]. Zemedelsko zname [Земеделско знаме].

Alles ist Liebe [Всичко е любов] (o.J.). Archiv der Bulgarischen National Filmothek [Архив Българска национална филмотека]. [Filmblatt]

Burdarski, D. (1982, 8. Januar). Kino [Кино]. Rabotnitschesko Delo [Работническо дело].

Denev, P. (1980, 11. Juli). Am Set von "Band ohne Name" [На снимачната площадка „Оркестър без име“]. Vetscherni Novini [Вечерни новини].

Gyurkova, E. (1988, 28. Septemberr). Die Zeit, der Schmerz, wir [Времето, болката, ние]. Otetschestven Front [Отечествен фронт].

Katsarova, M. (1988, 2. Oktober). Sonntagabend vor 23 Jahren [Неделя вечер преди 23 години]. Aprilsko Delo [Априлско дело].

Koltuklieva, S. (1982, 18. Januar). Im Namen eines besseren, saubereren und humaneren Lebens [В името на по- хубавия, по- чистия и по- човешкия живот]. Trud [Труд].

Kovatschev, P. (2005, 17. November). Sie wurden bestraft und brachten "Ein Band ohne Namen" hervor [Наказаха ги и те родиха „Оркестър без име“]. 24 Chasa [24 Часа].

Kovatschev, P. (2005, 2. März). Alles ist Liebe: Zeigt das Land an als TVU [Всичко е любов: Показа страната като ТВУ]. 24 Chasa [24 Часа].

Kovatscheva, A. (1988, 29. Oktober). Dialog nach 23 Jahren [Диалог след 23 години]. Kino Spektur [Кино спектър].

Markova, O. (1980, 8. Januar). Inspirierend und lebensnah [Вдъхновено и житейски достоверно]. Puls [Пулс].

Markova, O. (1980, 8. Januar). Inspirierend und lebensnah [Вдъхновено и житейски достоверно]. Puls [Пулс].

Mladenova, V. (1980, 11. Januar). Alles ist Liebe [„Всичко е любов“]. Dimitrovsko Zname - Pernik [Димитровско знаме - Перник].

Naydenova, V. (1979, 14. Dezember). Alles ist Liebe: Mitgefühl [Всичко е любов: Съчувствие]. Narodna Kultura [Народна Култура].

Petrov, E. (1980, 17. Januar). Erforschung der Moderne [Изследване на съвременността]. Rabotnitshesko Delo [Работническо Дело].

Rahneva, S. (1979, 10. Januar). Alles ist Liebe - Es wird ein neuer bulgarischer Spielfilm gedreht [„Всичко е любов, снима се нов български игрален филм“]. Narodna Mladezh [Народна младеж].

Saruivanova, M. (o.D.). So viele vergangene Montage [Толкова подминати понеделници]. [Unbekannte Zeitung].

Solomonov, Zh. (1988, 31. Oktober). Eine verspätete Premiere [Една закъсняла премиера]. Komunistschesko delo [Комунистическо дело].

Stoyanova, K. (1988, 4. November). So eine lange Wartezeit [Толкова дълго очакване]. Narodna Kultura [Народна култура].

Stoyanovitsch, I. (1979, 2. Dezember). Alles ist Liebe [„Всичко е любов“]. Trud [Труд].

Stoyanovitsch, I. (1982, 6. Januar). Einfache Wahrheiten „wie aus dem Leben“ [Прости истини „като от живота“]. Trud [Труд].

Stoyanovitsch, I. (1988, 31. Oktober). Montagabend und -morgen [Понеделник вечер и сутрин]. Pogled [Поглед].

Vasileva, E. (1982, 31. Januar). „Band ohne Name“ [“Оркестър без име”]. Vetscherni novini [Вечерни новини].

Yoakimova, T. (1979, 20. Dezember). Der Ruf nach Liebe in der bulgarischen Jugendkultur [Повикът за любов в българската младежка култура]. Tschernomorski Front [Черноморски фронт].

Filmische Quellen:

Aktasheva, I. & Piskov, H. (1966): *Montagmorgen* (Понеделник сутрин). Bulgarien: Boyana Film.

Kirkov, L. (1982): *Band ohne Namen* (Оркестър без име). Bulgarien: Boyana Film.

Punchev, B. (1986): *Die Echelons* (Ешелоните). Bulgarien: Boyana Film.

Sharaliev, B. (1979): *Alles ist Liebe* (Всичко е любов). Bulgarien: Boyana Film.