

JOANNA BARCK, PETRA LÖFFLER U.A.

Gesichter des Films

Diese Arbeit ist im Sonderforschungsbereich/-forschungskolleg (SFB/ FK 427) »Medien und kulturelle Kommunikation« der Universitäten Köln, Bonn, Bochum und Aachen entstanden und wurde auf seine Veranlassung unter Verwendung der ihm von der Deutschen Forschungsgemeinschaft zur Verfügung gestellten Mittel gedruckt.

Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

© 2005 transcript Verlag, Bielefeld

Die Verwertung der Texte und Bilder ist ohne Zustimmung des Verlages urheberrechtswidrig und strafbar. Das gilt auch für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und für die Verarbeitung mit elektronischen Systemen.

Umschlaggestaltung und Innenlayout: Kordula Röckenhaus, Bielefeld
Projektmanagement: Andreas Hüllinghorst, Bielefeld
Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar
ISBN 3-89942-416-6

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Besuchen Sie uns im Internet: <http://www.transcript-verlag.de>

Bitte fordern Sie unser Gesamtverzeichnis und andere Broschüren an unter: info@transcript-verlag.de

Inhalt

[ABC]	Joanna Barck & Petra Löffler	7
[Auge]	Joanna Barck	15
[Blick]	F.T. Meyer	29
[Casting]	Petra Löffler	43
[Double]	Leander Scholz	57
[Exzeß]	Ekkehard Knörer	71
[Frisur]	Petra Löffler	83
[Grimasse]	Petra Löffler	95
[Hand]	F.T. Meyer	109
[Ikone]	Joanna Barck	123
[Jedermann]	F.T. Meyer	137
[Konterfei]	Joanna Barck	149
[Lächeln]	Wolfgang Beilenhoff	163
[Make-up]	Claudia Liebrand	177
[Narbe]	Joanna Barck	189
[Oberfläche]	Ekkehard Knörer	203
[Photogénie]	Petra Löffler	215
[Queer]	Peter Rehberg	231
[Rasur]	Rolf F. Nohr	247
[Star]	Michael Cuntz	261
[Träne]	Petra Löffler	277
[Umriß]	Ines Steiner	291
[Vorspann]	Alexander Böhnke	307
[Widescreen]	Gereon Blaseio	323
[Xenos]	Sabine Hänsgen	337
[Yentl]	Petra Löffler	351
[Zensur]	Sabine Hänsgen	365
[Autorinnen und Autoren]		379
[Bildnachweise]		385



[Zensur]

Die Komposition des Standbildes aus der nach Stalins Tod zensierten Fassung von Michail Romms *LENIN V OKTJABRE* (Lenin im Oktober, UdSSR 1937) wirkt merkwürdig disproportioniert, betrachtet man insbesondere das Verhältnis der Positionierung der Figuren im Raum zu ihrer Blick- und Handgestik. Diese Unverhältnismäßigkeit im Bildaufbau ist auf einen zensorischen Eingriff ins Bild zurückzuführen und ist deshalb besonders auffällig, weil der ursprünglichen *Mise-en-scène* eine ausgearbeitete, an den Traditionen der bildenden Kunst orientierte Bildkomposition zugrunde lag.

Wir sehen in einer halbnahen Aufnahme eine politische Versammlung, es handelt sich dabei um eine Sitzung des ZK. In der Mitte einer Personengruppe steht Lenin, der auf den ersten Blick an seinem markanten Profil und der ikonographisch vorgeprägten Pose zu erkennen ist. Zwei Personen rechts hinter ihm, der eine sitzt an einem Tisch, der andere hat sich halb erhoben, wenden den Blick nach vorn, so als ob sie damit jemand Besonderen adressieren würden, und Lenin selbst scheint sich ebenfalls im Gespräch an jemanden vor ihm zu wenden. Die Geste seiner Hand, mit der er seine Rede unterstützt, wie auch die Blicke seiner Begleiter gehen in dieser zensierten Fassung jedoch ins Leere. An wen sie sich richten, ist nicht

→ [Blick]
→ [Hand]

auszumachen, denn die linke Bildhälfte ist durch einen der Logik der ursprünglichen Komposition zuwiderlaufenden und überproportional großen Hinterkopf verdeckt.

In der Originalfassung wurde durch die Ausrichtung der Blickkonstellationen eine Spannung erzeugt, die – vermittelt über Lenin – die Aufmerksamkeit des Zuschauers schließlich auf die frontal zur Kamera plazierte, alles überblickende Figur Stalins im linken Bildhintergrund lenken sollte. Die dezente seitliche Rahmung der Komposition durch schattenhafte Umrisse von Rückenfiguren ist in der zensierten Fassung zu einer Blockade des Blicks geworden: In dem Moment, in dem Stalin ins Bild kommt, erhebt sich im Vordergrund eine männliche Figur, die nicht nur ihn, sondern noch eine weitere, vorne links am Tisch sitzende und schreibende Figur verdeckt. Wenn man allerdings genauer hinschaut, erkennt man, daß die Figur Stalins nicht vollkommen verschwunden ist: Ein Hosenbein und ein Ärmel bleiben noch zu sehen, aber das Gesicht, über das die Identität Stalins unzweifelhaft zu bestimmen wäre, ist durch den mächtigen dunklen Hinterkopf ausgelöscht. In dieser Einstellung erfolgt die Zensur des ehemals als gottgleich verehrten Sowjetführers über ein filmisches Trickverfahren, bei dem die nachgedrehte Szene, in der sich eine männliche Figur in den Bildvordergrund drängt, mit der ursprünglichen Aufnahme zu einem neuen Bild synthetisiert wird.

Bei der Umarbeitung seiner Lenin-Dilogie verwendet Michail Romm neben dem direkten Eingriff durch Wegschneiden bzw. Ausblenden jener Sequenzen, in denen Stalin in Erscheinung tritt, verschiedene filmische Trickverfahren, um ihn durch Statisten, Gegenstände wie vorzugsweise Lampenschirme oder einfach in einer bildlichen Leere zum Verschwinden zu bringen. Nach Stalins Tod, im Zuge der politischen Auseinandersetzung mit dessen Terrorherrschaft, entfernt der Regisseur auf diese Weise jene Figur aus seinen Filmen, die er einst selbst zur Kultfigur aufgebaut hatte.

In der zweiten Hälfte der 1930er Jahre war es Michail Romm, der mit seinen Filmen *LENIN V OKTJABRE* und *LENIN V 1918 GODU* (Lenin im Jahre 1918, UdSSR 1939) den Stalinkult über den Leninkult im sowjetischen Kino begründete. Durch eine Uminterpretation der Geschichte wird Stalin in Romms filmischen Erzählungen als ›treuester Freund‹ und ›Mitsstreiter‹ in unmittelbarer Nähe zu Lenin gerückt; ihm wird – entgegen den historischen Fakten – sogar eine führende Rolle während der Revolutionsereignisse zugeschrieben. In Romms Lenin-Filmen ist nicht nur die Bildkomposition auf Stalin ausgerichtet, in ihm findet auch die dramaturgische Entwicklung ihre Vollendung. Als Kehrseite einer solchen personellen Aufmerksamkeitskonzentration läßt sich zur Zeit des großen Terrors, während der sogenannten Säuberungen, durch die die innerparteiliche Opposition liquidiert wurde, eine Tendenz beobachten, die Anzahl der politischen Figuren, die offiziell – gemäß einer kanonisierten Geschichtsschreibung – im Kino

gezeigt werden durften, auf ein Minimum zu beschränken. So bleibt beispielsweise Lev Trockij in Romms Filmen notorisch ausgeblendet, an seiner Stelle gewinnt Stalin den Bürgerkrieg. Kamenev und Zinov'ev werden als Verräter denunziert, und das Sujet von *LENIN V 1918 GODU* enthält Hinweise auf Bucharin als Anstifter eines Attentats auf Lenin, womit der Film die fiktive Anklage des Generalstaatsanwalts Andrej Vyšinskij während der Moskauer Schauprozesse fatalerweise bestätigt (vgl. Bulgakowa 1994; Turovskaja 2001: 204-209; Hülbusch 2001: 78-85, 106-114).

In einer inneren Anpassung an den offiziellen stalinistischen Geschichtskanon hat Michail Romm bei der Inszenierung seiner Lenin-Dilogie eine Art Selbstzensur geübt, indem er erst gar nicht zeigte, was nicht gezeigt werden sollte. In anderen Fällen wurden die aufgrund einer Veränderung der politischen Situation in Ungnade gefallenen Personen nachträglich aus dem fertigen Filmmaterial wieder herausgeschnitten oder Szenen nachgedreht und neu einmontiert. Dies war zum Beispiel der Fall bei Sergej Ėjzenštejns Film *OKTJABR'* (Oktober, UdSSR 1927/28), der als Auftragsarbeit zum zehnten Jahrestag der Revolution entstanden war und aus dem auf persönliche Anweisung Stalins die Figur Lev Trockijs entfernt werden mußte. Grigorij Aleksandrov schreibt in seinen Memoiren von einem Besuch Stalins im Schneiderraum am 7. November, dem Revolutionsfeiertag, um vier Uhr morgens: »Er begrüßte uns, als ob wir uns nicht das erste Mal sahen, und fragte: ›Kommt Trockij in Ihrem Film vor?‹ ›Ja,‹ antwortete Sergej Michajlovič. ›Zeigen Sie mir diese Teile.‹ Stalin betrat ernst, nachdenklich und nicht zum Reden aufgelegt den Raum. Es war kein Filmvorführer da, und ich ging selbst in die Kabine und zeigte die Rollen mit Trockij. Ėjzenštejn saß neben Stalin. Nach der Vorführung berichtete uns Stalin von einem öffentlichen Auftritt der trotzkistischen Opposition, der in einen offenen Kampf gegen die Sowjetmacht, die bolschewistische Partei und die Diktatur des Proletariats übergegangen sei. Dann kam er zu dem Schluß: ›Einen Film mit Trockij kann man heute nicht mehr zeigen!‹ (Aleksandrov 1976: 104-105).

Bei der Eliminierung unliebsamer Personen ist das Gesicht – gerade in der Fotografie – einem breiten Spektrum von unterschiedlichen Zensurtechniken unterworfen. Neben der filmischen Trick- und Montagetechnik – computergestützte Bildbearbeitungsprogramme stehen noch nicht zur Verfügung – wird insbesondere mit Verfahren der Retusche gearbeitet, um einen zensorischen Eingriff möglichst zu verschleiern und ihn nahezu unsichtbar für den Betrachter zu realisieren. In der Fotografie versteht man unter Retusche verschiedene Verfahren der nachträglichen Veränderung von Bildern: Dabei wurden nicht nur – etwa durch Mehrfachbelichtung – Bilder ineinanderkopiert und Bildausschnitte durch eine andere Kadrierung abgewandelt. Mit Hilfe des Skalpellgriffs griff man auch direkt in die Materialschicht der

→ [Exzeß]

Fotografie ein oder verwendete bei der Retusche malerische Mittel wie Pinsel und Farbe. Auf diese Weise ließen sich bei der Nachbearbeitung von Fotografien entscheidende Korrekturen durchführen: so wurden einerseits Gesichter zum Verschwinden gebracht, andererseits konnten aber auch bestimmte Personen an Orten erscheinen, an denen sie nie gewesen waren.

Das Ziel solcher Bildmanipulationen bestand während der Stalinherrschaft vor allem in einer Legitimation von Machtpositionen über die Verdrängung von *personae non gratae* aus dem gesellschaftlichen Bewußtsein. Durch Retusche wurden auf dem Höhepunkt des Stalinkults nicht nur die häßlichen Pockennarben auf dem Gesicht des Staats- und Parteiführers entfernt; mit demselben Verfahren ließ man auch Hunderte von in Ungnade gefallenen Parteifunktionären aus dem sowjetischen Bilderkosmos verschwinden. Wie zur Kompensation wurde dafür wiederum das Gesicht Stalins in Fotografien, Filmbilder und andere Bildzusammenhänge einkopiert, um so zu suggerieren, daß er praktisch an allen bedeutsamen historischen Ereignissen teilgenommen habe. Bei der Schaffung von Mythen und Legenden war es gerade die vermeintliche Beweiskraft des fotografischen und des filmischen Bildes, die Eingriffe dieser Art motivierte.

Neben den technisch versierten Retusche begegnen einem in diesem Kontext mitunter auch ganz archaische Verfahren wie das Schwärzen von Gesichtern, das heißt die Vernichtung eines Gesichts durch das Übermalen mit schwarzer Tusche oder Tinte, das Ausschneiden oder Zerstören einzelner Gesichtsteile – etwa das Ausstechen der Augen – oder die mutwillige Attacke auf Gesichter mit Schere und Messer. Eingriffe dieser zerstörerischen Art, die häufig zugleich mit einem Ausstreichen des Namens verbunden sind, verweisen interessanterweise auf ein *magisches Bildverständnis*, welches – konzentriert vor allem auf das Gesicht – ein Bild mit der auf dem Bild dargestellten Person gleichsetzt.

Eine zentrale Zielscheibe einer solchen Politik der Auslöschung von Personen über ihr Gesicht war (im Bereich der Fotografie) Lev Trockij. Eines der bekanntesten Beispiele hierfür bildet eine Aufnahme G.P. Goldsteins, die Lenin in seiner typischen Rednerpose zeigt, wie er 1920 von einer Holztribüne vor dem Moskauer Bol'soj-Theater zu Einheiten der Roten Armee spricht. Auf der Originalaufnahme stehen Trockij und Kamenev auf einer Treppe, die zur Tribüne hinaufführt. Diese Fotografie erreichte zu Lenins Lebzeiten internationale Berühmtheit. Wenige Augenblicke später als Goldstein hat ein unbekannter Fotograf eine weitere Aufnahme des Leninschen Redeauftritts gemacht, diesmal sind Trockij und Kamenev im Profil zu sehen. Auch diese Aufnahme fand eine massenhafte Verbreitung und diente zum Beispiel als Vorlage für eine avantgardistische Postkarte. Nach dem Ausschluß Trockijs aus dem ZK der Kommunistischen Partei im November 1927 werden beide Fotografien nur noch in einer zensier-

→ [Auge]

ten Fassung veröffentlicht. Die Aufnahme Goldsteins, die den sozialistisch-realistischen Maler Isaak Brodskij zu einem Großgemälde inspirierte, auf dem er Trockij und Kamenev durch zwei Reporter austauschte, erschien später lediglich in einer beschnittenen Form. Die zweite Fotografie wurde in einer technisch vollendeten Retusche reproduziert: Trockij und Kamenev sind hier durch fünf Holzstufen ersetzt!

Stalins strategische Absicht bei der Zensur bestand darin, die Erinnerung an seinen politischen Konkurrenten Trockij und dessen Erfolge während der Revolution zu tilgen, um auf diese Weise selbst dessen Platz in der Geschichte zu usurpieren und sich zum legitimen Nachfolger Lenins zu stilisieren (vgl. Jaubert 1989; King 1997).

Auf dem XX. Parteitag der KPdSU im Februar 1956 hielt Nikita Chrusčev eine Geheimrede, in der er mit dem Personenkult, dem Massenterror und der Verfälschung der Geschichte im Stalinismus abrechnete. Durch diese Rede wurde in der Sowjetunion ein Prozeß der Entstalinisierung eingeleitet, eine gesellschaftliche Erneuerungsbewegung, die auch unter der – auf den Roman *Otpepel'* (1954-56) von Il'ja Ėrenburg zurückgehenden – Bezeichnung »Tauwetter« bekannt geworden ist (vgl. Crusius/Wilke 1977).

In der Zeit des Tauwetters wurde Stalin nun selbst zum prominentesten Opfer jener *facialen Zensurpolitik*, die er während seiner Herrschaft exzessiv betrieben hatte. Nach seinem Tod im März 1953 wurde auch sein öffentliches Bild, und das heißt vor allem: sein Gesicht, ausgelöscht. Darstellungen, auf denen Stalin zu sehen war, verschwanden aus der Öffentlichkeit, sie wurden retuschiert, übermalt oder umgearbeitet. Auch seinen Leichnam entfernte man aus dem Mausoleum. Städte und Fabriken, die seinen Namen trugen, wurden umbenannt, und seine Texte, die vorher in Massenaufgaben erschienen waren, wurden vernichtet. Bei dieser Ausstreichung der Erinnerung an einen der Diktatur bezichtigten Herrscher aus dem kollektiven Gedächtnis handelt es sich um die moderne Version einer alten Tradition der »damnatio memoriae«, die bereits in der römischen Gesellschaft praktiziert wurde (vgl. Haus der Geschichte der BRD 2000: 30-33).

Über die politische Zielsetzung hinaus gewinnt der »Bildersturm« zur Zeit des Tauwetters zugleich Züge eines *ikonoklastischen*, der sich gegen eine quasi-sakrale Kultästhetik im Zentrum des stalinistischen Bilderkanons richtet, die auf ihrer Kehrseite zu einem Ausschluß verbotener, tabuisierter und verdrängter Bilder geführt hat. Die Frage, wie die Zirkulation der Bilder in der sowjetischen Kultur – im Spannungsfeld zwischen Kult und Zensur – reguliert wurde, soll im folgenden eingehender am Beispiel des Kinos in der Stalinzeit behandelt werden.

Die Kanonisierung des sozialistischen Realismus hatte in den 1930er Jahren eine erzwungene Vereinheitlichung des sowjetischen

Kulturraums zur Folge. Auf dem 1. Schriftstellerkongreß 1934 in Moskau wurden die grundlegenden ideologischen Prinzipien des sozialistischen Realismus definiert und im folgenden Jahr auf dem Allunionskongreß der Filmschaffenden für den Bereich des Kinos adaptiert: Parteilichkeit, allgemeine Verständlichkeit, Optimismus und Heroik waren die zentralen Postulate des neuen ästhetischen Dogmas. Literatur, Film und Kunst wurden in diesem Zusammenhang auf eine machstützende Funktion verpflichtet und die mediale Repräsentation der Wirklichkeit einer umfassenden Kontrolle durch die staatliche Zensur unterworfen (vgl. Schmitt/Schramm 1974; Zabol'aoe kinoiskusstvo 1935). Die Zensur erstreckte sich dabei nicht nur auf die fertigen Filme, sondern auch auf Exposé, Drehbücher und verschiedene audiovisuellen Verfahren des Films.

In jährlichen Themenplänen wurde festgeschrieben, welche Inhalte von welchen Regisseuren in welchen Filmen behandelt werden sollten. In dem Maße, wie sich der Staats- und Parteiapparat zum alleinigen Filmproduzenten in der Sowjetunion entwickelte, entstand durch Zensur auch eine spezifische Verleihpolitik: durch eine geringe Kopienzahl konnte ein Film geradezu vollständig unterdrückt werden, eine hohe Kopienzahl dagegen förderte die Popularität eines Films und trug wesentlich zur Durchsetzung bestimmter Normvorstellungen bei. An der Spitze des Zensursystems im Kino stand Stalin selbst, der eine besondere Vorliebe für das Medium Film hegte. Er studierte Drehbücher, schaute im Kreml im Kreis seiner engsten Vertrauten Filme an und stand persönlich in Kontakt mit den Filmschaffenden (vgl. Mar'jamov 1992; Bulgakowa 1994; Laurent 2000). Auf diese Weise wurde im Kino der Stalinzeit ein kanonisches, hierarchisch gestaffeltes System geschaffen, das in einer Reihe von Spielfilmen, den sogenannten *Kultfilmen* gipfelte, in denen Stalin nach einer streng geregelten Ikonographie dargestellt und als gottgleiche Führerfigur ins Zentrum gerückt wurde.

→ [Ikone] In jenen Filmen, in denen der Stalinkult vor allem unter Rückgriff auf den christlichen Bilderkult in Szene gesetzt wurde, erfährt eine bereits mit Lenin einsetzende Kultästhetik ihre Vollendung. Es findet eine Quasi-Sakralisierung des Filmbildes statt, die den Film zu einer Art »kinetischer Ikone« (Michelson 2003) werden läßt. In ihrer Analyse von Dziga Vertovs *TRI PESNI O LENINE* (Drei Lieder über Lenin, UdSSR 1934) beschreibt Annette Michelson, wie der Film selbst einer Ikone ähnlich werden kann: Auf der Grundlage dokumentarischen Materials zeichnet der Film *TRI PESNI O LENINE*, der anlässlich des 10. Todestages Lenins entstand, verschiedene Stationen in der politischen Karriere Lenins nach, wobei im Mittelpunkt des filmischen Triptychons die Feierlichkeiten zu seinem Begräbnis stehen. In den Vertovschen Filmbildern entdeckt Michelson entscheidende Merkmale der byzantinischen Ikonenästhetik, die ihrerseits auf spätantike und ägyptische

Totenporträts zurückgeht. Aus ihrer Sicht handelt es sich auch bei Vertov um die Darstellung einer heiligen Person, die für den gläubigen Betrachter an der Heiligkeit des Dargestellten teilhat. Die formalen Eigenschaften der Ikone, die sie herausarbeitet, betreffen insbesondere die Idealisierung der Leninschen Gesichtszüge – das Glanzlicht in der Pupille –, den feierlichen Ernst in der Darstellung von Szenen aus seinem Leben sowie die Beschriftung des Filmbildes durch Name und Titel des Dargestellten: Lenin als Bringer des Lichts im Prozeß der Elektrifizierung der Sowjetunion.

Bei der medialen Transformation der christlichen Heiligenthematik in eine Leninsche Ikonographie kommt es schließlich zu einer Gleichsetzung oder Parallelisierung von Ikone und Film, und zwar gerade zwischen der Ikone mit dem höchsten Status, des *Acheiropoieton*, als des »nicht-von-Menschenhand-geschaffenen« Bildes (russisch: nerukotvornyj), das durch einen physischen Abdruck oder eine Emanation der heiligen Person entstanden sein soll, mit dem vom »pencil of nature« fotografisch bzw. später auch filmisch produzierten Bild, das ebenfalls als Spur des Realen ohne eine Vermittlung von Menschenhand durch die Aufzeichnung von Licht hervorgebracht wird. Ausgehend von einem besonderen Exemplar des *Acheiropoieton*, dem Turiner Grabtuch, formulierte André Bazin seine Ontologie des photographischen bzw. filmischen Bildes.

Bazin hat bereits 1950 darauf hingewiesen, daß dem Stalinmythos im Film, auch wenn die Sowjetmacht selbst einen aggressiven Atheismus propagierte, die Tradition der christlichen Ikonographie zugrunde lag. An Michail Čiurelis Film *KLIATVA* (Der Schwur, UdSSR 1946), dem wahrscheinlich wichtigsten Kultfilm, der kurz nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs entstand, konnte er zeigen, wie schon zu Lebzeiten Stalins dessen Biographie mit der Geschichte identifiziert wurde. Der allwissende und unfehlbare Stalin wird von Čiureli als eine Verkörperung des Transzendenten inszeniert, wobei er das Gesicht (russisch: lico) in der Tradition der Ikone zum Antlitz (russisch: lik) überhöht, auf dem eine unsichtbare Welt in der sichtbaren Welt zur Erscheinung gebracht wird (vgl. Florenskij 1990: 58): »Es gibt, zu Beginn von *DER SCHWUR*, eine höchst bezeichnende Szene, die man *Weihe durch die Geschichte* nennen könnte. Lenin ist gestorben, und Stalin geht allein durch den Schnee, nachdenklich pilgert er zu dem Ort ihrer letzten Gespräche. Dort, nahe der Bank, wo der Schatten Lenins in den Schnee eingeschrieben zu sein scheint, spricht der Tote als innere Stimme zu Stalin. Aber aus Furcht, daß die Metapher der mystischen Krönung und der Gesetzestafeln noch nicht genug sein könnte, hebt Stalin die Augen *zum Himmel*. Zwischen den Tannenzweigen bricht ein Sonnenstrahl durch, der den neuen Moses auf die Stirn trifft. Wie man sieht, es ist alles da, bis hin zu den Feuerhörnern. Das Licht kommt von oben. [...] Wir sehen ihn zurückkehren [...]

→ [Konterfei]

→ [Photogénie]

er zeichnet sich künftig nicht nur durch seine Wissenschaft und sein Genie aus, vielmehr ist der Gott der Geschichte in ihm gegenwärtig geworden» (Bazin 1950/1969: 86).

Die große Verehrung, die dem Bild im Zentrum der stalinistischen Kultästhetik entgegengebracht wurde, rief andererseits eine große Angst vor der Wirkung des Bildes hervor. Dies ist der Hintergrund für eine extreme, sich ins Absurde steigernde Verschärfung der Zensur im Hochstalinismus der Nachkriegszeit, die man nicht allein aus einem politischen Machtkalkül erklären kann. In der sogenannten »Zeit der wenigen Filme« (malokartin'e), die unter der Stalinschen Weisung »Man soll weniger Filme drehen, aber dafür muß jeder Film ein Meisterwerk sein!« stand, war die Zahl der produzierten Filme auf ein Minimum reduziert: Im Jahr 1948 wurden von den 40 im Themenplan für die Produktion vorgesehenen Spielfilmen lediglich 17 (einschließlich der abgefilmten Theateraufführungen) realisiert, im Jahr 1949 waren es 16, 1950 dann 15 und 1951 schließlich nur noch 9 (vgl. Mar'jamov 1992: 41). Die Zensur ist in diesem Zusammenhang allerdings nicht nur als ein Instrument des Ausschlusses zu verstehen – über das Verbot unerwünschter Filme hinaus trägt sie auch dazu bei, den besonderen Status der kanonischen Kultfilme zu bewahren.

Abschließend sollen zwei berühmte Beispiele der stalinistischen Filmzensur genauer betrachtet werden: *BEŽIN LUG* (Die Bežin-Wiese, UdSSR 1935-37) und *IVAN GROZNYJ* (Ivan der Schreckliche, UdSSR 1943-46) von Sergej Ėjzenštejn. Wie funktioniert diese Zensur? Worauf bezieht sie sich im einzelnen? Spielt der Aspekt der Facialität dabei eine Rolle?

Ėjzenštejns Filmprojekt *BEŽIN LUG*, mit dem an Ivan Turgenevs *Aufzeichnungen eines Jägers* erinnernden Titel, fiel der Zensur im Jahr 1937 zum Opfer, und Ėjzenštejn war sogar gezwungen, öffentlich Selbstkritik zu üben. Auf Anweisung der staatlichen Leitung der sowjetischen Filmwirtschaft mußten die Dreharbeiten abgebrochen werden, und der unvollendete Film wurde vernichtet. Auf der Grundlage einzelner Filmbilder, die von der Cutterin des Films, Esfir' Tobak, gerettet wurden, konnten Naum Klejman und Sergej Jutkevič im Jahr 1971 *BEŽIN LUG* als *Fotofilm* rekonstruieren. Das ursprüngliche Drehbuch von Aleksandr Ržeševskij geht auf eine authentische Geschichte zurück: Der Pionier Pavlik Morozov hatte seinen Vater, einen Kula-kenknecht, denunziert und war daraufhin von seinen Verwandten umgebracht worden. Diese Geschichte wurde zu einem sowjetischen Märtyrermythos stilisiert und war ein zentraler Bestandteil des stalinistischen Kanons. Warum aber sollte nun ein Film, der sich einem solch offiziellen Stoff zuwandte, verboten werden? Anstatt eine propagandistisch wirksame Geschichte über den Klassenkampf bei der Kollektivierung der sowjetischen Landwirtschaft zu erzählen, legte Ėjzenštejn seinen Film, indem er den Konflikt zu einer Ermordung des

Sohns durch den Vater zuspitzte, als eine Art biblisches Gleichnis an, als eine Vater-Sohn-Geschichte nach dem Vorbild von Abraham und Isaak. Wenn in den stalinistischen Kanonfilmen – bei gleichzeitigem Kampf gegen die Religion – die christliche Ikonographie auf verdeckte Weise für eine möglichst wirkungsvolle Inszenierung eines sowjetischen Führermythos angeeignet wurde, so machte Ėjzenštejn diesen Widerspruch explizit: in *BEŽIN LUG* bildet die Zerstörung einer Kirche durch eine Meute randalierender Kolchosbauern, die als biblische und mythologische Figuren gezeichnet sind, einen der Höhepunkte des Films.

Diese Reflexion über Funktionsmechanismen des sowjetischen Bilderkosmos mag ein Grund für das Verbot des Films gewesen sein. Besonders interessant liest sich die Kritik, die der Leiter der staatlichen Filmorganisation Boris Šumjackij übte und dabei nicht nur an dem übertriebenen Herausstellen der filmischen Ausdrucksmittel, sondern insbesondere an der Darstellung der Gesichter nach dem Vorbild der Ikonen Anstoß nahm. In der anlässlich des Filmverbots erschienenen Broschüre *Über den Film Bežin lug von S. Ėjzenštejn. Gegen den Formalismus in der Filmkunst* schreibt er: »Ėjzenštejn stellt den Chef der Politabteilung als einen Menschen mit unbewegtem Gesicht dar, mit einem riesigen Bart und den Handlungen eines biblischen Gerechten. Das Gesicht des Vaters des Pioniers Stepok, des Kulakenknechts und wütenden Klassenfeinds hat er nicht mit den Zügen eines realen Feinds, sondern mit des Zügen eines mythologischen Pans wie von den Leinwänden des symbolistischen Künstlers Vrubel' ausgestattet. Den Haupthelden des Films – Stepok, den seiner Heimat ergebenen Pionier – zeigt Ėjzenštejn in blaß-hellen Tönen, mit dem Gesicht eines dem Untergang geweihten heiligen Knaben«. In der Charakteristik des Bildes greift er auf ein Verfahren zurück, das den »jenseitigen« Charakter der Figur unterstreicht. In einigen Einstellungen etwa ist die Lichtquelle so hinter dem Rücken Stepoks plaziert, daß dieses blonde Kind im weißen Hemd in einem hellen Glanz erstrahlt« (O fil'me »Bežin lug, 1937: 7-8).

Auch mit seinem letzten Film, *IVAN GROZNYJ*, geriet Ėjzenštejn mit der Zensur in Konflikt. Das Drehbuch und der erste, 1944 gedrehte Teil von *IVAN GROZNYJ* stießen bei Stalin auf großen Beifall (Ėjzenštejn erhielt dafür den Stalinpreis). Der zweite Teil, den Ėjzenštejn Anfang 1946 fertigstellte, wurde dagegen im Parteierlaß über den Film *BoL'SHAJA ŽIZN'* (Das große Leben, UdSSR 1946, Leonid Lukov) einer scharfen Kritik unterzogen und mit einem Verbot belegt. Den Auftrag zu dem Film über Ivan IV., genannt der Schreckliche, der im 16. Jahrhundert in einem Kampf gegen innere und äußere Feinde das Großrussische Reich begründete, erhielt Ėjzenštejn von Stalin persönlich. Für Stalin war Ivan IV. eine wichtige historische Identifikationsfigur, als Schöpfer eines einheitlichen und starken Staats stellte er für ihn eine Legitimation seiner eigenen Herrschaftsvorstellungen dar.

→ [Xenos]

Ėjzenštejn ging zunächst auf den politischen Auftrag ein, jedoch kamen im Laufe der Arbeit zunehmend Ambivalenzen in der Gestaltung der Zarenfigur zum Vorschein. Die Glorifizierung eines mächtigen Autokraten gewann zugleich Züge einer exzentrischen Tragödie über einen vereinsamten und von Selbstzweifeln gequälten Tyrannen. Diese Widersprüchlichkeit von sich wechselseitig ausschließenden Eigenschaften wird auch in der Inszenierung des Gesichts sehr deutlich. Abrupte Wechsel der Beleuchtung führen zu dramatischen Veränderungen. Das Gesicht Ivans kann dabei ganz unterschiedliche Ausdrucksformen annehmen. Ähneln es zunächst – vor allem durch die Kadrierung, die Form der Augen und die Lichtpunkte auf den Pupillen – einem ikonenhaft stilisierten Antlitz Christi, so läßt eine plötzliche Kopfbewegung einen völlig anderen, beunruhigenden Anblick entstehen. Der Lichtstrahl trifft nun das Gesicht von unten, was zu einer starken Schattenbildung führt und dämonische Assoziationen weckt. Diese werden zusätzlich durch das Make-up unterstützt: die Linien der Augenbrauen gleichen denen von Mephistopheles. Mit Hilfe des Maskenbildners V.V. Gorjunov und des Kameramanns Andrej Moskvin gelingt es Ėjzenštejn, das Gesicht Ivans in eine kaleidoskopartige Vielzahl von flüchtigen Ansichten zu verwandeln (vgl. Eisenstein 1980: 83-85; Tsvian 2002: 37-43).

→ [Make-up]

Ėjzenštejn und der Darsteller Ivans, Nikolaj Ćerkasov, wurden Anfang 1947 zu einer Unterredung mit Stalin, bei der auch Ždanov und Molotov anwesend waren, eingeladen, um über Änderungen am Film zu beraten.

→ [Grimasse]

Stalin zeigte sich höchst unzufrieden mit der Darstellung seines von Widersprüchen zerrissenen Doppelgängers, der ihn allzusehr an den zaudernden, entscheidungsunfähigen Hamlet erinnerte. In seiner Kritik richtete er die Aufmerksamkeit insbesondere auf das Gesicht. Das ideale Bild eines Herrschers sah Stalin durch den überlangen Bart Ivans gefährdet. Tatsächlich stellt der in grotesker Weise aus dem Gesicht herausragende Spitzbart eine Störung der wohlproportionierten, in sich geschlossenen Projektionsfläche dar, auf die sich die klassischen Vorstellungen von Individualität und Souveränität beziehen. Mit der materiellen Verselbständigung des Barts (als eines Körperteils) wird grundsätzlich das abstrakte Prinzip der Gesichthaftigkeit, das eine wesentliche Voraussetzung für die Repräsentation von Macht ist, in Frage gestellt. Dies konnte Stalin, der den Film *IVAN GROZNYJ* zur Legitimation seiner Herrschaft geplant hatte, nicht zulassen. Im Gedächtnisprotokoll des Gesprächs, das Ėjzenštejn und Ćerkasov angefertigt haben, sind seine kritischen Äußerungen nachzulesen: »Gen. Stalin sagt, daß Eisenstein sich zu sehr von Schatten hinreißen lasse, daß er den Zuschauer auch durch den Bart Ivans des Schrecklichen von der Handlung ablenke. Dieser hebe zu oft den Kopf, damit man den Bart sehen kann. Eisenstein verspricht, Ivans Bart zu kürzen« (Herausforderung Eisenstein 1989: 69).

→ [Oberfläche]

Die Umarbeitung des zweiten Teils und die weiteren Dreharbeiten zum dritten Teil konnte Ėjzenštejn nicht mehr realisieren. Er starb 1948, ein Jahr, nachdem er einen schweren Herzinfarkt erlitten hatte, kurz nach seinem fünfzigsten Geburtstag.

[Sabine Hänsgen]

LITERATUR

- Aleksandrov, Grigorij** (1976): *Ėpocha i kino*, Moskva: Izd. Polit. Lit.
- Bazin, André** (1950/1969): *Le mythe de Staline dans le cinéma soviétique*. In: ders.: *Qu'est-ce que le cinéma? 1. Ontologie et langage*. Paris: Ed. du Cerf., S. 75-95.
- Bulgakowa, Oksana** (1994): »Herr der Bilder – Stalin und der Film, Stalin im Film«. In: Hubertus Gaßner/Irmgard Schleier/Karin Stengel (Hg.): *Agitation zum Glück. Sowjetische Kunst der Stalinzeit*, Bremen: Edition Temmen, S. 65-69.
- Crusius, Reinhard/Wilke, Manfred** (1977) (Hg.): *Entstalinisierung. Der XX. Parteitag der KPdSU und seine Folgen*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Eisenstein, Sergej** (1980): *Eine nicht gleichmütige Natur*, Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft.
- Florenskij, Pavel** (1990): *Die Ikonostase. Urbild und Grenzerlebnis im revolutionären Rußland*, 2. aktualisierte Aufl., Stuttgart: Urachhaus.
- Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland** (Hg.) (2000): *Bilder, die lügen*, 2. Aufl., Bonn.
- Herausforderung Eisenstein** (1989). Arbeitshefte der Akademie der Künste der DDR, Nr. 41, Zusammenstellung u. Red. Oksana Bulgakowa, Berlin.
- Hülbusch, Nikolas** (2001): *Im Spiegelkabinett des Diktators. Stalin als Filmheld im sowjetischen Spielfilm (1937-1953)*, Aufsätze zu Film und Fernsehen, Bd. 76, hrsg. v. Georg Hoefler, Alfeld: Coppi-Verlag.
- Jaubert, Alain** (1989): *Fotos, die lügen. Politik mit gefälschten Bildern*, Frankfurt a.M.: Athenäum.
- King, David** (1997): *Stalins Retuschen. Foto- und Kunstmanipulationen in der Sowjetunion*, Hamburg.
- Laurent, Natacha** (2000): *L'Œil du Kremlin. Cinéma et censure en URSS sous Staline (1928-1953)*, Toulouse: Privat.
- Mar'jamov, Grigorij** (1992): *Kremlevkij cenzor. Stalin smotrit kino* [Der Zensor im Kreml. Stalin schaut Film]. Moskva: Kinocentr.
- Michelson, Annette** (2003): »Die kinetische Ikone in der Trauerarbeit. Prologomena zur Analyse eines textuellen Systems«. In: Boris

376
Groys/Max Hollein (Hg.): *Traumfabrik Kommunismus. Die visuelle Kultur der Stalinzeit*, Ostfildern: Hatje Cantz, S. 280-303.

O fil'me »Bežin lug« S. Ėjzenštejna. Protiv formalizma v kinoiskusstve [Über den Film »Bežin-Wiese von S. Ėjzenštejn. Gegen den Formalismus in der Filmkunst] (1937), Moskva: Iskusstvo.

Schmitt, Hans-Jürgen/Schramm, Godehard (1974) (Hg.): *Sozialistische Realismuskonzeptionen. Dokumente zum 1. Allunionskongreß der Sowjetschriftsteller*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Turovskaja, Majja (2001): «Mosfil'm – 1937». In: *Kinovedčeskije zapiski*, 50/2001, S.198-218.

Tsivian, Yuri (2002): *Ivan the Terrible* (Ivan Groznyj), London: BFI Classics.

Za bol'soe kinoiskusstvo [Für eine große Filmkunst] (1935), Moskva: Kinofotoizdat.

[Alle französisch- und russischsprachigen Zitate des Textes wurden von der Autorin (S.H.) übersetzt.]

[Anhang]