

BRIGITTE FLICKINGER

**„ER ... majestätisch.“
Das Stalinbild im russischen Film**

In seinem Buch *Stalin. Der entfesselte Revolutionär* geht Heinz-Dietrich Löwe der Entwicklung der historischen Gestalt Stalins im facettenreichen Kontext von sechzig Jahren sowjetischer und vorsowjetischer Geschichte nach. Auch wenn in solch einer umfassenden Epochenanalyse dieser historische Kontext sachgemäß einen größeren Raum einnimmt als Stalin persönlich, lässt der Autor doch keinen Zweifel daran, dass es Stalin selbst war, der den Dreh- und Angelpunkt der geschilderten politischen Verläufe bildete, der seit Lenins Tod Anfang 1924 als Initiator, Stratege und Nutznießer in der sowjetischen Machtpolitik die entscheidende Rolle spielte.¹ So musste es auch ein Anliegen dieses Buches sein, hinter der ideologischen und machtpolitischen Camouflage des Generalsekretärs dessen reales Antlitz freizulegen. Dennoch: „Der Mensch Stalin“, konstatiert Löwe am Ende seines Stalin-Buches, „gibt immer noch eine Reihe von Fragen auf.“ (Löwe, S. 401)

Der vorliegende Beitrag möchte an Löwes Analyse und an das sich darin abzeichnende Personenbild Stalins anknüpfen; freilich nicht aus dem Anspruch, das Fehlende ergänzen und die historischen Lücken schließen zu können. Mein Beitrag hat ein bescheideneres Ziel. Er nimmt sich die Oberfläche vor, also eben

1 Gegenüber der vor einigen Jahren wieder aufgenommenen Debatte aus den 70er Jahren darüber, wie sehr Stalin persönlich für die staatlichen Verbrechen, die während seines Regimes begangen wurden, verantwortlich sei, bezieht Löwe klar Position (z. B. S. 256 f.). Zu eindeutig sprechen die in den 1990er Jahren in russischen Archiven entdeckten Materialien gegen die früheren revisionistischen Thesen. In dieser Debatte war in zahlreichen Arbeiten u. a. von Sheila Fitzpatrick (1979 bis 1992), von J. Arch Getty (1985 und 1993) und von Robert Thurston (1986 und 1996) zuweilen sogar Stalins Verantwortung für den „großen Terror“ in Frage gestellt worden. Vgl. GETTY, J. ARCH: *Origins of the Great Purges. The Soviet Communist Party reconsidered, 1933-1938*, Cambridge 1985; THURSTON, ROBERT W.: *Life and Terror in Stalin's Russia, 1934-1941*, New Haven 1996; vgl. die Rezension von Markus Wehner in: *Jahrbücher für Geschichte Osteuropas* 47, 1999, S. 290; sowie *Times Literary Supplement*, 15.6.2001, S.3.

jene Camouflage,² die Stalin für sich schuf und die er im Laufe seines Lebens zu erstaunlicher, geradezu perfider Perfektion brachte. Nicht die historisch nahe liegenden Fragen, „Wie war Stalin wirklich?“ und „Welche Realität verbarg sich hinter dem ‚schönen Schein‘?“ sollen hier also thematisiert werden, sondern die eher indirekten, sein fiktives Bild betreffenden Fragen: „Wie wünschte er zu sein?“ und „Welche Rolle spielte für ihn die Camouflage?“ Dabei werden drei Gesichtspunkte leitend sein: Welche personalen Eigenschaften evoziert die selbstherrliche Schöpfung? Was konnte sie bei Stalin selbst bezweckt haben? Gab es einen Reflex dieser fiktiven Gestalt auf die realpolitischen Verhältnisse? Damit bewege ich mich weitgehend im Bereich des Narrativen, was nicht heißt, dass nicht auch das Narrative eine ihm eigentümliche Wirklichkeit besitzen und gegebenenfalls einen Niederschlag in der historischen Wirklichkeit finden kann. Nachdem Stalin, bereits ein Jahr nach Lenins Tod dem Internationalismus der Arbeiterbewegung den Rücken gekehrt und statt dessen der Verwirklichung des „Sozialismus in einem Land“ das Wort geredet hatte, begann er mit einer umfassenden Programmierung des sowjetischen gesellschaftlichen Lebens. Diese Programmierung umfasste in erster Linie den ökonomischen Sektor (mit Hilfe des Ersten Fünfjahrplans, der Zwangskollektivierung der Landwirtschaft und der forcierte Industrialisierung); sie umfasste auch den kulturellen Sektor, unterstützt von dem für alle Künste verbindlichen „Sozialistischen Realismus“; und sie machte auch vor dem menschlichen Sektor nicht halt, in dem es nun galt, einen von sozialistischem Bewusstsein geprägten „neuen Menschen“, einen „homo sovieticus“, zu schaffen – wie wir sehen werden, einschließlich eines Idealtypus’ dieser Spezies, nämlich Stalins eigener Person.

Der Beginn des Stalinschen Personenkults wird heute gemeinhin auf Mitte der dreißiger Jahre datiert. Dass er so spät begann ist verblüffend, denn zu dieser Zeit stand der „große Führer“ bereits in seinen Fünfzigern, längst hatte er mit allen Mitteln seine Macht politisch gefestigt, sich seiner unmittelbaren Konkurrenten entledigt und eine Mauer der Unangreifbarkeit um sich errichtet. Er verfügte über einen zentralistisch organisierten und auf seine Person

2 Camouflage – Maske, Tarnung. Vgl. auch das Buch des Medizinhistorikers ERNST GÜNTHER SCHENK: *Lenins Siechtum – Stalins Camouflage*, Frankfurt 1995.

zugeschnittenen Machtapparat und einen ganzen Hofstaat ergebener bzw. verängstigter Gefolgsleute. Trotz dieser gesicherten Machtposition standen dem Land die „Großen Säuberungen“, der eigentliche „Stalinsche Terror“, und eben der „Personenkult“ allererst bevor. Trotzdem begannen die heroischen Bilder des genialen „velikij vožd“ sich erst jetzt allmählich zu fixieren und die Hymnen auf Stalin in der Sowjetpresse, zu festen Wendungen erstarrt, sich tausendfach zu wiederholen: Stalin, „die Koryphäe alles Wissens“, „der Genius aller Genien“ etc, etc.

Warum? Wozu musste denn eine Öffentlichkeit von etwas überzeugt werden, das ohnedies bereits etabliert und gesichert war, also einer Legitimierung nach außen gar nicht mehr bedurfte? Konnten die Politiker um Stalin ohne dessen Zutun geglaubt haben, auf ihren Führer Einfluss zu gewinnen, indem sie seine Eitelkeit nährten? Bald wurden sie übertönt von den propagandistischen Lobhudeleien in Zeitungen, Zeitschriften oder Vorwörtern von Büchern aller Art. Konnte das alles lediglich eine Anbiederung geknebelter Journalisten und Schriftsteller sein?

Über Ursprung, Funktion und Zuordnung dieses Kultes bestehen unter den Russlandhistorikern unterschiedliche Auffassungen. Löwe schreibt: „Mit der absoluten Macht [...] ging die Entfaltung eines immer umfassender werdenden und sich steigernden Stalinkultes einher, [...] die] Ritualisierung und Mystifizierung von Herrschaft, Staat und Gesellschaft fand im Stalinkult ihren Höhepunkt.“ (S. 293) Benno Ennker brachte es auf die Kurzformel: der „Führerkult um Stalin“ sei ein „integraler Bestandteil des [Stalinschen] Herrschaftssystems“ gewesen und nur innerhalb dieser Voraussetzung gebe es verschiedene historische Erklärungsansätze, ob er nun seinen Ursprung in „der persönlichen Willkür Stalins“ (R.C. Tucker), in der „sozialen Basis“ des Stalinismus in der Sowjetgesellschaft“ (R. Löhmann), oder (Ennkers eigene Präferenz) „im soziokulturellen Milieu seiner Gefolgschaftsgruppe“ gehabt habe.³

Zweifellos spielten im sogenannten „Führerkult um Stalin“ mehrere Faktoren eine Rolle. Doch liegt in dieser Formulierung bereits eine Einschränkung, die in

3 ENNKER, B.: „Politische Herrschaft und Stalinkult 1929 – 1939“, in: Plaggenborg, Stefan (Hg.): Stalinismus. Neue Forschungen und Konzepte, Berlin 1998, S.151-182, hier S.151.

die Irre führt: als hätten vornehmlich Andere das Bild dieses Einen kultiviert. Das geht nicht nur an Tuckers Interpretation vorbei,⁴ es verkennt meiner Ansicht nach auch den Kern der Sache. Der „Personenkult“ (kul't ličnosti) war, wie ich zeigen möchte, nicht nur ein Kult um Stalin, sondern wichtiger noch ein Kult Stalins um sich selbst.⁵ Die genannten euphorischen Zuschreibungen kamen nicht von ungefähr; sie wurden von einem massiven Interesse auf Seiten Stalins begleitet.⁶ Das betraf nicht nur Druckwerke; mehr noch die visuellen Medien: Gemälde, Denkmäler trugen erheblich zur Bejubelung des „GenSek“ bei, und der sowjetische Spielfilm entwickelte mit mehr als zwanzig Filmen über Stalin geradezu ein eigenes Genre zu diesem Zweck. Gerade die Filme bieten unmittelbarer als alle anderen bildlichen Darstellungen einen lebendigen visuellen Eindruck vom erstrebten menschlichen Ideal und hier zeigt sich am deutlichsten, wie sehr Stalin selbst an der Produktion seines Mythos beteiligt war.

Stalin hatte zum Film, speziell zum Spielfilm, eine besondere Neigung. Er liebte es, sich Filme anzuschauen, und unterhielt zu diesem Zweck im Kremlltheater einen stark frequentierten Filmapparat sowie ein großes Filmarchiv mit einer beträchtlichen Sammlung sowohl in- als auch ausländischer Spielfilme, das er ständig ergänzen ließ. Aus Chruščevs Memoiren wissen wir, dass Stalin seine engsten Mitarbeiter häufig nötigte, mit ihm Filme anzusehen, und dass er eine besondere Vorliebe für amerikanische „Cowboyfilme“ hegte. Jahrelang hatte Chruščev zum engeren Kreis um Stalin gehört und in dieser Funktion unzählige Male nolens volens an Stalins Filmvorführungen teilnehmen müssen.⁷

4 TUCKER, ROBERT C.: *Stalin as Revolutionary 1879-1929*, New York 1973, S.425-437.

5 Das entspricht auch der Einschätzung von Miloslav Djilas aus seinen Begegnungen mit Stalin. Vgl. DJILAS, M.: *Gespräche mit Stalin*, Stuttgart 1962, S.128.

6 Einer der eklatantesten Beweise für Stalins aktive Beteiligung an seiner Mythenbildung ist seine „Kurze Biographie“ von 1948, die Stalin mit all ihren Schmeicheln nicht nur gebilligt hat; er hat dieses Ruhmesblatt auch noch eigenhändig seitenweise um zusätzliche Elogen ergänzt. Vgl. *Chruschtschow erinnert sich*, hg. v. STROBE TALBOTT, Reinbek 1992, S.533-537. Eindrückliche Beispiele für Stalins Heuchelei finden sich u. a. auch bei ROY MEDWEDEW: *Das Urteil der Geschichte*, Berlin 1992, S.365-368.

7 Ebd., S.274-277.

Seit Lenins viel zitiertem Diktum vom Januar 1922,⁸ unter allen Künsten sei der Film die wichtigste Kunst, galt es in der Sowjetunion als ausgemachte Sache, dass diesem Kulturzweig von Regierungsseite größte Aufmerksamkeit zu widmen sei, dass der Film – vorzüglich geeignet für erzieherische, agitatorische und propagandistische Zwecke – im Interesse des neuen Gesellschaftsaufbaus staatlicherseits zur Beeinflussung der Massen und zur Übermittlung gesellschaftlicher und politischer Botschaften genutzt werden müsse. Wie die sowjetische Filmgeschichte zeigt,⁹ nahm Stalin diese Aufgabe durchaus wörtlich. Er griff persönlich in die Filmproduktion ein, verstand sich seit 1935 als deren Oberzensor, ließ sich vor Drehbeginn die Filmdrehbücher zur Genehmigung vorlegen, machte „Vorschläge“ zu ihrer Änderung oder generierte auch selbst Ideen für neue Filme,¹⁰ und das, obwohl er, wie Peter Kenez schreibt, „von der Filmkunst nicht die leiseste Ahnung hatte“.¹¹ Wie sehr ihn der Film beschäftigte, illustriert eine Anekdote zu Stalins *Gesammelten Werken*. Als die Herausgeber Band 14 vorbereiteten, den Band über das Jahr 1940, konnten sie nur drei Schriftstücke von Stalins Hand ausfindig machen – alle drei betrafen Filmdrehbücher.¹²

So nimmt es nicht wunder, dass Stalin tatsächlich mittelbaren und auch unmittelbaren Anteil an der Gestaltung seines fiktiven Selbst hatte. Im Medium des Films ließ sich das Wunschbild des großen Vorsitzenden am treffendsten gestalten, nicht nur, weil Stalin, so wie die politischen Verhältnisse lagen, auf das Filmschaffen den größten Einfluss auszuüben vermochte, sondern auch, weil er mit der Wahl des Stalinschauspielers die Unzulänglichkeiten der Wirklichkeit

8 G.M. BOLTJANSKIJ (Hg.): *Lenin o kino*, Moskau, Leningrad 1925, S.19.

9 Unter vielen anderen Darstellungen besonders: KENEZ, PETER: *Cinema and Soviet Society*, Cambridge 1992; leicht überarbeitet: London 2001. Ich beziehe mich auf die zweite Ausgabe.

10 Aleksandr Dovženko erzählt in: *Iskusstvo kino*, 10/1937, S.15, wie er von Stalin persönlich die Idee und die Materialien für einen neuen Helden-Film bekam.

11 KENEZ, S.131. „Although Stalin was very much interested in movies, he had not the slightest understanding of this medium of art. He did not comprehend the visual aspect of film-making and considered the word to be primarily important.“ Den Regisseur hielt er bloß für einen Techniker, der die Anweisungen des weitaus wichtigeren Drehbuchschreibers umsetzt. Regisseure überlebten zumeist den Großen Terror, Drehbuchautoren zählten häufiger zu den Opfern. (Ebd.).

12 SHLAPENTOKH, D. und V.: *Soviet Cinematography 1918-1991. Ideological Conflict and Social Reality*, New York 1993, S.75.

– der eigenen personalen Wirklichkeit – am besten überspielen und korrigieren konnte. Stalin – von extrem kleinem Wuchs, mit pockennarbigem Gesicht, schlechten Zähnen, mit einem von Kind an durch einen Unfall verkrüppelten linken Arm, der ihn wehruntauglich machte; ein mittelmäßiger Redner ohne Ausstrahlung, mit seinem georgischen Akzent, der ihm verhasst war, den er aber Zeit seines Lebens nicht abzulegen vermochte – dieser Mann hatte genügend Gründe, manche seiner äußeren Züge zu überspielen. Und nicht nur äußere. Väterlicherseits war er mit Alkoholismus und Gewalttätigkeit vorbelastet, mütterlicherseits mit der Erfahrung von Demütigung, äußerster Strenge und rücksichtslosem Ehrgeiz, zugleich damit, dass die Mutter ihn vergötterte und in seinem übersteigerten Größenselbst bestärkte. Das gespaltene Kindheitserleben – einerseits geprügelt, andererseits zu hohen Leistungen herausgefordert, familiär vernachlässigt, aber zu sozialem Aufstieg verpflichtet zu werden – ließen ihn zu einem selbstbezogenen und argwöhnischen Einzelgänger heranwachsen, der aus mangelndem Selbstwertgefühl beständig den Drang verspürte, anderen gegenüber Überlegenheit zu beweisen und sein Umfeld zu dominieren. In dieser Zerrissenheit gelang es ihm Zeit seines Lebens nicht, eine überzeugende personale Identität auszubilden, weder in den Augen anderer überzeugend noch für sich selbst überzeugend, eine Identität, in der sein Sein mit seinem Sollen (vielleicht auch Wollen), sein Handeln mit seinem Reden tatsächlich zur Deckung gekommen wären. Auch wenn die Historiographie die biographischen Umstände und Fakten von Stalins Leben vielfach beschrieben hat (vgl. auch Löwe, S. 23-34), geschah das zumeist im Hinblick auf die Außenwirkung seiner disparaten Persönlichkeit, kaum im Rückbezug auf ihn selbst. So fehlt bisher auch völlig der Versuch, das Bild des Menschen Stalin zu jener Gestalt in Beziehung zu setzen, die die Kunst evoziert hat.

Ab 1928 begann man in der Sowjetunion nach Stalins Anweisungen alle Künste für parteipolitische Ziele und Interessen zu instrumentalisieren. Der wenig später verordnete Sozialistische Realismus legte dafür das Format fest: Es galt nun, die soziale und politische Wirklichkeit emotional eindrücklich in idealtypischer Überhöhung darzustellen, um damit der weiteren Entwicklung der Sowjetgesellschaft konkret Maß und Richtung vorzugeben. Für die Filmschaffenden lag darin eine besondere Herausforderung, kontrastierte doch die nun geforderte visuelle Filmwirklichkeit besonders eklatant mit dem Augenschein der sowjetischen Alltagswirklichkeit. Überspitzt gesagt, erwartete Stalin vom

sowjetischen Film, er solle eine Realität abbilden, die in der Realität gar nicht vorkam: „Die Sowjetmacht erwartet von Ihnen neue Erfolge, neue Filme [...], die die Größe der historischen Taten im Kampf um die Macht der Arbeiter und Bauern in der Sowjetunion [...] rühmen [...]“, ließ Stalin in einer Grußbotschaft an die Filmschaffenden anlässlich des fünfzehnten Jahrestages des Sowjetischen Films verlauten.¹³ Dass das Leben, wie es in der Propaganda der dreißiger Jahre hieß, „immer schöner und immer besser“ werde, gehörte für die Mehrheit der Sowjetbürger ins Reich des Romans; in ihrer Lebenswirklichkeit fanden sie dafür keine Bestätigung.¹⁴ Umso irritierender musste daher für sie die Diskrepanz zwischen ihrem konkreten Alltag und der vermeintlichen Wirklichkeit im Film sein. Für Stalin war es dagegen gerade umgekehrt. Im Filmerleben fand er die höchste „Verwirklichung“ seiner Wünsche! Wir wissen, dass Stalin sich in seinen letzten Regierungsjahren zunehmend vom politischen und gesellschaftlichen Leben zurückzog. Stattdessen saß er immer häufiger vor der Leinwand seines privaten Kremlkinos, von hier bezog er seine „Kenntnisse“ über das von ihm regierte Land. Auf die sowjetischen Propagandafilme verließ er sich mehr als auf den eigenen Augenschein. Auf diese Weise verlor er zunehmend die Unterscheidungsfähigkeit dafür, was Fiktion war und was Realität. „Durch seine Fähigkeit, eine andere ‚Wirklichkeit‘ zu schaffen, wurde der Film zu einem wesentlichen Merkmal des stalinistischen Phänomens“, schreibt Kenez.¹⁵ In der Tat war der Film in doppeltem Sinne realitätschaffend. Denn die Schönfärberei

13 Vgl. Pravda, 11.1.1935; engl. in: Taylor, Richard & Christie, Ian: *The Film Factory. Russian and Soviet Cinema in Documents 1896 – 1939*, London (1988) 1994, S.348.

14 Nur eine schmale Schicht, vor allem Funktionäre der Nomenklatura, genossen in den dreißiger Jahren Konsumverhältnisse, wie sie früher für die NÉP-Jahre typisch gewesen waren.

15 „As [Stalin] withdrew from the real world, in the sense of seeing actual factories, collective farms, villages and even streets of Moscow, more and more his view of the world was determined by what he saw on the screen. [...] Cinema came to be an essential feature of the Stalinist phenomenon, through its ability to create an alternative ‚reality‘.“ (KENEZ, S.134). Stalin verwechselte buchstäblich das sozialistische „So-soll-es-sein“ des Films mit dem „So-ist-es“ der Realität, und das nicht nur, wenn es um die Verhältnisse im Land ging. Auch bezüglich seiner eigenen Person hatte er in den 30er Jahren in seiner Prahlucht das Gespür dafür verloren, zwischen Wahren und Erfundenem zu unterscheiden. Chruščev schildert in seinen Memoiren (u. a. S. 280) eindrucksvoll, wie sich Stalin mit seinem Jägerlatein bei seinen engsten Mitarbeitern lächerlich machte.

musste umso dicker aufgetragen werden, je höher Stalin die Leiter der Macht erklommen hatte. Und je mehr das geschah, desto schwindelnder und phantastischer wurde auch die filmische Suggestion.¹⁶ Was lag für Stalin also näher, als seine vermeintliche Machtvollkommenheit auch für die eigene Person zu nutzen und sich im Film ein neues, ein erstrebenswerteres Selbst zu schaffen?¹⁷ Nirgends sonst hätte er das perfekter tun können als hier.

Andere moderne Medien, die für dieses Ziel auch denkbar gewesen wären, wie Rundfunk, Fotografie und bildende Kunst, nutzte Stalin weniger. Auf den Rundfunk mit seiner akustischen Reichweite verließ er sich ungern. Sei es, dass ihm Tonaufzeichnungen zu rudimentär und nicht wirkungsvoll genug erschienen; sei es, dass ihn sein georgischer Akzent, der ihm Zeit seines Lebens peinlich war, davon abhielt, sich wie Hitler landesweit hören zu lassen; sei es, dass er sich seiner geringen rednerischen Ausstrahlung bewusst war. Auch zur Fotografie hatte Stalin ein gebrochenes Verhältnis.¹⁸ Ungern ließ er sich von Fotografen überraschen. Wenn das dennoch geschah, konfiszierte er nicht selten das Fotomaterial. Mehrfach ließ er offizielle Anlässe nachstellen, wenn die Aufnahme beim eigentlichen Ereignis nicht seinen Vorstellungen entsprochen oder er keine Gelegenheit gehabt hatte, in der gewünschten Pose abgelichtet zu werden. Allerdings war die Fotografie in dieser Zeit schon leicht zu manipulieren, leichter jedenfalls als die Tonaufnahme. Beide technischen Medien aber verlangten den persönlichen Auftritt, akustisch oder optisch. Anders die künstlerische Darstellung! Das erklärt auch, warum Stalin es vorzog, gemalt statt fotografiert zu werden. Im Gemälde prägt „der Geist“ des Künstlers das

16 Ich möchte nicht ganz so weit gehen wie Boris Groys, der in der stalinistischen Kulturwende eine Art totalitärer Erfüllung des früheren avantgardistischen Programms sieht. Ihm zufolge habe es die Aufgabe der Kunst sein sollen, „von der Darstellung des Lebens zu seiner Umgestaltung im Rahmen eines totalen ästhetisch-politischen Plans“ überzugehen. GROYS, BORIS: *Gesamtkunstwerk Stalin*, München 1996, S.42f.

17 Einen analogen Allmachtswahn zu dem, der die Sowjetpropaganda leitete, finden wir etwa zur selben Zeit im Wahn totaler Manipulierbarkeit und Marktbeherrschung amerikanischer „Public Relations“. Diese beiden Phänomene unter Gesichtspunkten der Massenpsychologie zu vergleichen, wäre ein lohnendes Unterfangen, das allerdings den Rahmen der vorliegenden Untersuchung sprengen würde. Bislang gibt es dazu nur über die amerikanische Seite die ausgezeichnete Filmstudie von ADAM CURTIS: *„Century of the Self“*, London 2002.

18 Vgl. SARTORI, ROSALINDE: *„Großer Führer, Lehrer, Freund und Vater“*, in: *Führerbilder* (Hg.v. Martin Loiperdinger u.a.), München 1995, S.189-209.

dargestellte Objekt, nicht unbedingt das Objekt die Darstellung! (Vgl. die Abb. 1-4: Die Fotoretusche von 1922 [Abb.1] wurde z.B. 1938, 1945 und 1949 nach Belieben weiter verarbeitet.) Folgerichtig ehrte nicht eine Fotoausstellung den großen Politiker noch zu Leb- und Regierungszeiten, sondern die Exposition „Josif Vissarionovič Stalin in der bildenden Kunst“, 1949 ausgestellt in der Tret'jakov-Galerie.¹⁹ Doch keine dieser Medientechniken reichte damals an die Vorzüge des Films heran.

Der Film konnte – anders als die Fotografie – ein Stalinbild nach Plan inszenieren. Und es lieferte, anders als das fotografische oder künstlerische Bild-Porträt, ein lebendiges, bewegtes und damit ein für das Publikum besonders realitätsversprechendes Bild. Im Unterschied zum Originalton im Radio und zur fotografischen Aufnahme ließen sich im Spielfilm alle negativen optischen wie akustischen Züge des Originals schon allein dadurch ausblenden, dass ein bestimmter Schauspieler die Rolle des „großen Führers“ übernahm. Und schließlich verfügt der Film neben den Möglichkeiten des *trompe d'oeuil* des bewegten Bildes noch über die schier unerschöpflichen Möglichkeiten des *trompe d'imagination*,²⁰ die assoziative Wirkung von Schnitt und Montage, die Manipulation also nicht nur des Visuellen, sondern auch des mit ihm Erzählten. Bevor wir feststellen können, welche Funktion der Film für Stalin gehabt haben mag, soll zunächst betrachtet werden, von welcher Art die Camouflage war, die sich Stalin mit ihm schuf. Insgesamt gibt es im sowjetischen Filmschaffen zwischen 1917 und 1953 über zwanzig Spielfilme, in denen Stalin, durch einen Schauspieler verkörpert, eine zentrale Rolle spielt.²¹ Hier sollen folgende Filme berücksichtigt werden:

Ein Film noch ohne Stalin: *Oktjabr* “ (1927/28) von Sergej Eisenstein²²

19 KING, DAVID: *Stalins Retuschen. Foto- und Kunstmanipulationen in der Sowjetunion*, Hamburg 1997.

20 FLUSSER, VILÉM: *Kommunikologie*, Frankfurt 1998, S.189f.

21 Vgl. LEYDA, JAY: *Kino*, London (1960), ³1983; HÜLBUSCH, NIKOLAS: *Im Spiegelkabinett des Diktators. Stalin als Filmbild im sowjetischen Spielfilm (1937 – 1953)*, Alfeld 2001. Hülbusch berücksichtigt neben den 22 Stalinspielfilmen noch 14 Spielfilme mit indirekten Stalinporträts und 8 Historienfilme, in denen anhand anderer Herrscher Analogien zu Stalin entworfen werden, ohne dass dieser selbst auftritt (etwa von Eisenstein *Aleksandr Nevskij* und *Ivan Groznyj*).

22 Ich verwende hier statt der russischen Transliteration Eĭzenštejn die deutsche Schreibweise seines deutschsprachigen Namens.

Lenin v oktjabre (*Lenin im Oktober*, 1937) und *Lenin 1918* (1939), beide von Michail Romm
Kljatva (*Der Schwur*, 1946) des georgischen Regisseurs Michail Čiaureli
Tretij udar (*Der dritte Schlag*, 1948) von Igor' Savčenko
Stalingradskaja bitva (*Die Schlacht von Stalingrad*, 1949) von Vladimir Petrov
Padenie Berlina (*Der Fall von Berlin*, 1948/1950) von Michail Čiaureli.

Obwohl zehn Jahre nach dem bewaffneten Aufstand gedreht, ist Sergej Eisensteins *Oktober* (Sovkino 1927/28), das erste Filmepos der Oktoberrevolution, ein Film noch ohne Stalin. Im Frühjahr 1926 hatte es in Russland eine Diskussion um die Frage gegeben, wie denn die Ereignisse der Oktoberrevolution als „historisches Denkmal“ filmisch angemessen inszeniert werden könnten, um „für alle Zeiten erhalten zu bleiben“.²³ Die Wahl für den Staatsauftrag fiel auf die literarische Vorlage John Reeds *Zehn Tage, die die Welt erschütterten*, die faktographisch genug erschien, und auf den Regisseur Sergej Eisenstein, der das Projekt damals noch als Stummfilm verwirklichen sollte.²⁴ Es entstand ein Film, der tatsächlich bis heute als Denkmal gilt und erhalten geblieben ist. Eisenstein gestaltete ein Massenergebnis von mitreißender Dynamik mit namenlosen Beteiligten verschiedenster Gruppen und Institutionen, die hier in ihrer Gegensätzlichkeit aufeinandertreffen: Militär und Bourgeoisie, Regierung, Kirche und Kultur, politische Parteien, Arbeiter, Bauern, Soldaten und Matrosen, das Frauenbataillon, das Radfahrerbataillon etc., etc. bis hin zum Lumpenproletariat. Sie alle tragen massenweise ihr Teil dazu bei, dass die (Film-)Geschichte ihren Lauf nimmt, dass zwangsläufig am Ende die gute Sache siegt und der Sturz der provisorischen Regierung den Weg frei macht für ein neues Russland. Held in diesem Film sind die Massen mit ihrem Einsatz und

23 KOZLOV, D.: „*Kto mozet postavit' '10 dnej, kotorye potrasli mir'?*“, in: Kino, 2.3.1926; EISENSTEIN, S.: „*Počemu opozdal Oktjabr*“, in: Kino, 20.12.1927: „Der Film war nicht allein für das Zehnjahresjubiläum gemacht...“, „Nein, wir hatten dabei den Alltagszuschauer im Sinn.“ Der Film „sollte uns immer und an jedem Tag das lebendige und dauerhafte Jubiläum des Oktobersieges vor Augen führen“. Vgl. auch: SCHLEGEL, H. J. (Hg.): *S. M. Eisenstein, Schriften 3: Oktober*, München 1975, S.156.

24 Der Film *Oktober*, der die Feierlichkeiten zum 10. Jahrestag der Oktoberrevolution begleiten sollte, erfüllte so sehr seinen politischen Auftrag, dass Aufnahmen aus diesem Film zuweilen bis heute fälschlich als historische Bilddokumente der Revolution ausgegeben werden.

ihrer Überzeugungskraft. Nur am Rande gibt es zwei Individuen, in deren konträrer Haltung sich das Pro und Contra spiegelt: Lenin, der stille Geist und Ermutiger der revolutionären Kräfte einerseits, und Kerenskij, der machtverliebte, weibische Feigling andererseits, der im entscheidenden Augenblick die Seinigen im Stich lässt. Und wo ist Stalin? Ihn suchen wir vergebens. Er befindet sich nicht in der Menge, die am Ende des ersten „Aktes“ am Finnländischen Bahnhof Lenin erwartet, er fehlt auch im 3. Akt auf der konspirativen Sitzung der Bolschewiki des 10. Oktober (vgl. Löwe, S. 93). Und am Ende des 5. Aktes ist es – wahrheitsgetreu – wiederum Lenin, nicht Stalin, der auf der Tribüne steht, den Revolutionären zu ihrem Sieg gratuliert und zur Weltrevolution aufruft!

Mit seinem Verzicht auf den unbedeutenden Bolschewiken, der später Generalsekretär wurde, beweist Eisenstein in diesem Film mehr historische Treue, als *Oktober* sonst für sich beanspruchen kann, denn die Oktoberrevolution war, anders als der Regisseur sie darstellt, durchaus kein Massenereignis. Selbst im Zentrum von St. Petersburg blieb der Aufstand am Abend des 24. Oktober/7. November 1917 von vielen unbemerkt. Die Straßenbahnen fuhren nach Fahrplan (auf diese Weise gelangte Lenin aus seiner konspirativen Wohnung ins Smol'nyj), die Theater spielten programmgemäß, während ein kleines Häuflein von Aufständischen das Petersburger Telegrafenamts besetzte und in den Winterpalast eindrang.²⁵ Der Sieg der Bolschewiki ergab sich also in dieser Nacht keineswegs mit der Zwangsläufigkeit, die uns der Film glauben machen möchte. Warum hat er dann nicht noch ein weiteres kleines Zugeständnis gemacht und den strebsamsten unter den bolschewistischen Genossen mit ins Bild gerückt?

Dmitrij Volkogonov verweist in seinem *Politischen Porträt des J. W. Stalin* auf ein schriftliches Dokument von 1923 – also drei Jahre vor den Filmarbeiten zu *Oktober* –, das er im Zentralen Staatsarchiv der Oktoberrevolution entdeckt hat. Es handelt sich um sogenannte „Biographische Angaben zu J. W. Stalin“, in denen auch Stalins „revolutionäre Verdienste“ verzeichnet sind. Dort heißt es

25 FIGES, ORLANDO: *Die Tragödie eines Volkes. Die Epoche der russischen Revolution 1891 bis 1924*, Berlin 1998.

u. a.: „Genosse Stalin, der sich durch nie versiegende Energie, außergewöhnlichen und hervorragenden Verstand und einen unbeugsamen Willen auszeichnet, ist eine der wichtigsten verborgenen wahrhaft stählernen Federn der Revolution [...]“.²⁶ Es ist nicht anzunehmen, dass Stalin aus Bescheidenheit darauf verzichtet hat, in Eisensteins Revolutionsfilm eine tragende Rolle zu übernehmen, wäre sie ihm denn wirklich zukommen. Die „Biographischen Angaben“ aber, die vermutlich nach Lenins erstem Schlaganfall im Mai 1922 und vor seinem Tod im Januar 1924 geschrieben sind, die also im Hinblick auf den möglicherweise bald eintretenden politischen Erbfall anonym verfasst und geheim aufbewahrt wurden – sie geben ein klares Bild von Stalins Wunschdenken schon vor dieser Zeit, wenngleich sie in den zwanziger Jahren noch nicht unwidersprochen öffentlich artikuliert werden konnten. Deshalb stand es offenbar auch dem Filmemacher von 1927/28 noch frei, auf eine derart plumpe Geschichtsfälschung zu verzichten. Andererseits wird daran auch deutlich: Solange Stalins absolute Führerschaft noch nicht etabliert war, brauchte sie auch für die Vergangenheit (und Zukunft) noch nicht imaginiert zu werden.

Das sollte sich bald ändern. Dazu nahm Stalin zunächst den Umweg über die Legitimierung durch seinen Vorgänger Lenin. Kein Wort von den Finten und Finessen, mit denen er sich in Wirklichkeit beim Tod Lenins und bei dessen Begräbnis in den Vordergrund gespielt hatte. (Sie sind in der Historiographie längst gründlich untersucht und dargestellt worden, vgl. Löwe, S. 142 ff.) Im Film gelang Stalin die eigene Aufwertung, indem er sich ideologisch in die Tradition Lenins und optisch in dessen Nähe stellte.

Zum zwanzigsten Jahrestag der Revolution wünschte Stalin „einen Film, der neben der Oktoberaktion „auch die Männer zeigt, die für diese Aktion verantwortlich sind“.“²⁷ Dieser Forderung entsprach das „von höchster Stelle“ genehmigte Drehbuch von Aleksej Kapler vorzüglich.²⁸ Im August 1937 konnte

26 CGAOR, fond 1318, Liste 3, Akte 8, Bl. 85, zit. nach WOLKOGONOW, DMITRIJ: *Triumph und Tragödie*. Bd. 2/2, Berlin 1990, S.39 f.

27 LEYDA, JAY: *Kino*, London ³1983, S.339.

28 Der für seine Filmarbeit mit Lenin-Orden und Stalin-Preis ausgezeichnete A. J. Kapler - Drehbuchautor der beiden genannten Stalin-Filme von Michail Romm - wurde wenige Jahre später die erste große Liebe von Stalins Tochter Svetlana. Stalin ließ ihn 1944 verhaften;

Michail Romm mit den Dreharbeiten beginnen, drei Monate später war *Lenin im Oktober* (Mosfil'm, 1937) fertiggestellt. In diesem neuen „Oktober“ ist Stalin nun an die Seite Lenins gerückt und fungiert als sein wohlmeinender Ratgeber in Sachen Revolution. (Abb.5) Die ersten Worte Lenins in diesem Film sind: „Ich muss Stalin anrufen.“ Der Theaterschauspieler Boris Ščukin spielt einen volksnahen, leutseligen Lenin.²⁹ Die Rolle Stalins ist Igor Gol'dštub anvertraut. Er war der erste in einer Reihe späterer Stalin-Filmdarsteller und vermutlich auch der erste, dem es zufiel, einen führenden Herrscher zu dessen Leb- und Regierungszeiten im aktuellen Zeitgeschehen zu verkörpern. Wie alle Nachfolger in dieser Rolle, ist Gol'dštub körperlich größer und stattlicher als sein lebendes Vorbild, das bekanntlich nur knapp einen Meter sechzig maß. Im Film überragt Gol'dštub den kleinwüchsigen „Lenin“ gar um Haupteslänge. „Stalins“ Bewegungen wirken gemessen, sicher und Vertrauen erweckend, wenn auch zuweilen etwas steif und bemüht, den Posen seines Vorbilds auf Fotos und Gemälden zu gleichen. Der Film fand höchste Anerkennung, besonders für die beiden *dramatis personae* Lenin und Stalin. Die Begegnung mit seinem filmischen Konterfei veranlasste Stalin zu der Direktive, künftig dürfe kein Film gedreht werden, ohne dass zuvor Drehbuch (und Kostenplan) durch das staatliche Kino-Komitee bzw. durch ihn selbst genehmigt seien.³⁰

Der Drehbuchvorlage Kaplers zufolge sucht Lenin, kaum dass er im Oktober 1917 in St. Petersburg angekommen ist, den Kontakt zu Stalin. Es folgt eine mehrstündige geheime Unterredung der beiden. Die ZK-Sitzung des 10. Oktober dient vor allem Lenins Kritik an Kamenev und Zinov'ev (den späteren Gegenspielern Stalins um die Macht und um die Nachfolge Lenins). Im Vorfeld des Aufstandes lässt der Film-Stalin „Lenin in Sicherheit bringen“, bis der Aufstand beginnt (!). Eine Anordnung, der sich Lenin im Film recht willig fügt,

zehn Jahre verbrachte er in Verbannung und im Arbeitslager. Vgl. ALLILUEVA, S.: *Zwanzig Briefe an einen Freund*, Frankfurt 1969.

29 Christine Engel betont in ihrer *Geschichte des sowjetischen und russischen Films*, Stuttgart 1999, S.72: „Durch das Lachprinzip, das für Ščukin als exzentrischen Schauspieler so wichtig war, orientierte sich das Bild Lenins an seinen Ursprüngen am Volk. [...] Der Lenin Ščukins und Romms ist weniger eine Figur der triumphalen Jubiläen, als vielmehr eine Figur der Volksfeste.“

30 LEYDA, S.341.

während Stalin inzwischen im Smol'nyj mit der Parteispitze den Aufstand plant. Erst im letzten Augenblick trifft Lenin mit seinen Bewachern im Hauptquartier ein; Stalin setzt ihn über die bereits beschlossenen Strategien in Kenntnis und nimmt Lenins ergänzende Vorschläge entgegen. Der Aufstand gelingt, die provisorische Regierung wird entmachtet. Die letzte Szene zeigt die jubelnde Menge im Festsaal, als Lenin den Erfolg der Revolution verkündet, während Stalin – wie der Zuschauer jetzt weiß, ist er der eigentliche Revolutionsführer – aufrecht und schweigend hinter ihm steht.

Hier haben sich die Rollen vertauscht. Aus dem unbedeutenden Parteimitglied, dem „Mann der die Revolution verpasste“ (Löwe, 75) ist im filmischen Rückblick, aus dem Abstand von zwanzig Jahren, der maßgebliche Akteur der Revolution geworden. Just 1937, auf der Höhe der Stalinschen Macht und des Stalinschen Terrors, findet seine politische Legitimierung statt. Und das, entgegen allem historischen Wissen über diese Epoche, denn tatsächlich spielte Stalin bis 1917 politisch nur eine marginale Rolle. Die wichtigen Gremien waren ihm verschlossen, manchmal verspielte er die Chancen, die sich ihm boten, oft erkannte er sie nicht, oder er ließ sie ungenutzt verstreichen. (Löwe, S. 75-96)³¹

In seiner semiotischen Analyse aller zugänglichen Stalinfilme konstatiert Hülbusch für *Lenin im Oktober* im Wesentlichen drei Inszenierungsstrategien: Stalin ist einer von nur fünf Organisatoren der Revolution (wobei die anderen vier, Urickij, Sverdlov, Lenin und Dzeržinskij, bekanntermaßen früh versterben); Stalin spricht selbst im Film wenig, ist aber in aller Munde; und Stalin erweist sich in vielen Szenen und Gesten als der treueste Freund und Mitstreiter Lenins.

Wohl möglich, dass Kapler und Romm, wie Hülbusch vermutet, mit der gänzlich neuen Aufgabe, „einen lebenden Politiker in einem Spielfilm zu verewigen, etwas überfordert waren“ und dass sie deshalb Stalin in diesem Film

31 Auf die Geschichtsfälschung des Filmemachers folgte die Kunstfälschung des Politikers! Bei seiner Entstalinisierungskampagne sorgte Chruščev in gut Stalinscher Manier dafür, dass Stalin aus den beiden Lenin-filmen von Michail Romm entfernt wurde. In Chruščevs zensurierter Fassung der Filme ist Stalin spurlos verschwunden. Vgl. Abb.5 und 6.

weitgehend wortlos agieren ließen.³² Andererseits hat Stalin das Filmskript vor Beginn der Dreharbeiten gelesen und gutgeheißen und auch den fertigen Film emphatisch begrüßt. So dürfen wir annehmen, dass er mit seiner fiktiven Filmgestalt durchaus einverstanden war. Und genau genommen sichern gerade die drei genannten Inszenierungsstrategien die zentrale Botschaft: Stalin sei politisch-genealogisch, sozial und ideologisch der legitime Nachfolger Lenins. Gol'dštab verkörpert hier einen besonnenen Politiker, der sichtlich zurückhaltend und ohne viel Aufhebens von seiner Person zu machen die Weichen der Geschichte stellt; einen umsichtigen, humanen Menschen, der bei seinen Mitarbeitern anerkannt und geschätzt ist; der ihr Vertrauen genießt und es auch verdient; eine ebenso integre wie gesellschaftlich integrierte Person, selbstsicher, souverän, in sich ruhend, zugleich wach, aufmerksam und wissbegierig, dem älteren Genossen Lenin gegenüber loyal, ja sogar herzlich zugewandt. In seiner einzigen Sprechszene in diesem Film (in der 22. Minute) ist „Stalin“ rührend um „Lenins“ Wohlergehen bemüht. Mit einer wohlklingenden, sanften und ruhigen Stimme gibt er dazu seine Anweisungen – in bestem, akzentfreiem Russisch übrigens, ohne eine Spur jenes georgischen Tonfalls, der seinem historischen Vorbild eigen war.

Die Dramatik des Films ergibt sich – anders als in Stalins wirklichem Leben – nicht aus persönlichen Konflikten, sondern aus den äußeren Gefahren und Bedrohungen, denen diese harmonische, selbstgewisse Gestalt ausgesetzt ist. In *Lenin im Oktober* sind dies: die revolutionsunwilligen Konservativen, die mit dem Ausland paktieren, ein Attentäter und uneinsichtige Angehörige anderer Parteien. Der Filmheld Stalin gründet seine Vorrangstellung nicht wie sein reales Alter Ego auf Macht und Zwang, vielmehr erwachsen Respektabilität und Autorität aus seiner sozialen Kompetenz, seinem lauterem Charakter und der natürlichen menschlichen Würde, die er ausstrahlt. Alles Eigenschaften, die dem echten Generalsekretär erwiesenermaßen abgingen.³³

32 HÜLBUSCH, S.80ff. Hier und im weiteren nutze ich auch dankbar Hülbuschs Chronologien der Filmeinstellungen.

33 Was für eine Provokation musste eine solche ideale Stalingestalt für Chruščev gewesen sein, der die Grobheit und Rücksichtslosigkeit des Despoten am eigenen Leibe zu spüren bekommen hatte. Jahrelang hatte dieser ihn gedemütigt.

In Romms zweitem Stalin-Film *Lenin 1918* (Mosfil'm) aus dem Jahr 1939 sind es die Konterrevolutionäre des Bürgerkriegs, ein Mordkommando, Verschwörer, Verräter und Saboteure, die die Sowjetmacht bedrohen und schwere Versorgungskrisen hervorrufen. Sie alle bilden den Kontrapunkt zu Stalins höchst positivem Wirken. (Abb.6) Allerdings erfahren wir über ihn mehr durch Hörensagen, als dass wir ihn in Aktion sähen. Romm macht in diesem Film verstärkt vom Darstellungsmittel der indirekten Charakterisierung des Haupthelden Gebrauch. So absolviert Stalin seine Lehr- und Wanderjahre gewissermaßen im Off, indem er sich an der fernen Bürgerkriegsfront in Caricyn bewährt. Dort erringt er in aller Bescheidenheit einen bedeutenden Sieg, über den dann in der Hauptstadt allenthalben und gerade auch von Lenin voller Bewunderung und Hochachtung gesprochen wird. In den Augen seiner Zeitgenossen spiegelt Stalin sich als der Heilsbringer, als Retter für Hungernde und Kranke. Dass er auch menschlicher Wärme fähig ist, drückt sich in seiner telegrafischen Anteilnahme an Lenins Gesundheitszustand nach dem Attentat durch Fanny Kaplan aus. Selbstverständlich war sich der Zuschauer von 1939 bewusst, dass es Stalins große Verdienste als Feldherr in diesem Krieg waren, die der Stadt Caricyn 1925 den Namen Stalingrad eingebracht haben! Von den im Film als „notwendig“ bezeichneten Grausamkeiten im Kampf gegen die inneren Feinde, die Kulaken und Verräter, ist der an die ferne Front abgeordnete Stalin selbstredend freigestellt. So fällt kein Schatten auf seine lichte Gestalt. Im Gegenteil, neben seinen militärischen Aufgaben findet er noch Zeit, um für die Verbesserung der Versorgungslage in Moskau zu sorgen, indem er (absurd genug) eine Ladung Brot von der Südfront in die Hauptstadt schickt.

An den wenigen Stellen, an denen „Stalin“ – jetzt souverän von Stalins Landsmann Michail Gelovani ins Bild gesetzt – im Film in persona auftritt, ist er der ruhende Pol inmitten äußerer Hektik, die Verkörperung von Beständigkeit, Unbeirrbarkeit, ruhiger Gewissheit und durch die Kameraführung überdies optisch dominant. Hülbusch³⁴ erinnert daran, dass hier ein ikonographisches Verfahren angewandt wird, das wir aus der Historienmalerei vergangener Jahrhunderte kennen: Hatte der Herrscher seinerzeit auf Gemälden den Blick

34 HÜLBUSCH, S.109.

über seine Untergebenen hinweg in die Ferne oder auf den bildexternen Betrachter gerichtet und damit seine Erhabenheit kundgetan, so signalisiert auch Gelovanis „Stalin“ im Film Macht und Überlegenheit, indem er sich nicht den Menschen zuwendet, die ihn umringen, sondern indem er frontal zur Kamera blickt – also zu uns, den Zuschauern. Die reale Körpergröße und imposante Gestalt Gelovanis verstärken diesen erhabenen Eindruck noch.

Beide Romm-Filme vermitteln, dass Stalin, ob nah oder fern, unverbrüchlich an Lenins Seite steht! Er als der Jüngere, Tatkräftige, befindet sich in stillem Einvernehmen mit dem erfahrenen Älteren. Hierin geht der Spielfilm der späten dreißiger Jahre mit der retuschierten Fotografie Hand in Hand. Auch die Oktober-Fälschung des ersten Romm-Films ist in einer Kohlezeichnung von Evgenij Kibrik von 1947 zitiert (vgl. Abb. 7): Für den Betrachter bleibt unklar, ob hier Lenin den noch zögernden jungen Stalin ins Smol’nyj komplimentiert oder ob es Stalin ist, der nach Beendigung seiner Revolutionsvorbereitungen (er hält seine Notizen in der Hand) den in letzter Minute im Hauptquartier eintreffenden Lenin empfängt. Bild und Untertitel lassen beide Möglichkeiten offen: „Lenin bei seiner Ankunft im Petrograder Smol’nyj in der Nacht vom 24. Oktober“. Die stille Identifikation beider Gestalten erübrigt eine Antwort.

In den unmittelbaren Kriegsjahren 1941 bis 1945 geht die Stalindarstellung in der visuellen Propaganda insgesamt,³⁵ so auch im Film, zunächst stark zurück. Es ist die Zeit des Dokumentar- weniger des Spiel-Films. Doch während andere populäre Sujets des Vorkriegsfilms sich überlebt haben und nach 1945 nicht wieder aufgenommen werden (wie die ‚glückliche Lebenswelt des Arbeiters‘, ‚die Fliegerei‘, ‚wissenschaftliche Exkursionen in exotische Weltgegenden‘), feiert der Stalin-Film nach dem Sieg des Zweiten Weltkrieges in monumentalem Format ein ruhmreiches Come-back. Von den vier großen Stalin-Filmen: *Der Schwur* (1946), *Der dritte Schlag* (1948), *Die Schlacht von Stalingrad* in zwei Teilen (1949) und *Der Fall von Berlin* (ebenfalls in zwei Teilen, 1949/1950) möchte ich hier besonders auf *Der Schwur* näher eingehen, der für die folgenden Filme ein Vorbild war und ihr Stalinbild geprägt hat.

35 BONNELL, VICTORIA E.: *Iconography of Power. Soviet Political Posters under Lenin and Stalin*, Berkeley 1997, S.253.

Der Film *Der Schwur* (Tbilisi Studio) knüpft zunächst an die genannten Vorkriegsfilme an, sofern auch er als Legitimationsepos beginnt. Dann aber entwickelt er am Motiv des Stalinschen Schwures einerseits und am exemplarisch-individuellen Schicksal einer zeittypischen Bauernfamilie andererseits das Tableau der sowjetischen Geschichte zwischen 1924 und 1945. Beide Handlungsstränge, der des auf seiner politischen Höhe einsamen, aber verantwortungsbereiten Führers, gespielt von dem Georgier Michail Gelovani, und der des mutigen und standhaften sowjetischen Volkes – in der Gestalt von Mutter Varvara und ihrer Familie – werden ineinander verschränkt. Mit seinem Schwur, den Stalin hier vor versammeltem „Volk“ auf dem Roten Platz (nicht etwa auf dem II. Allunionskongress) ablegt, zeigt Čiaurelis Stalin sich als einziges Mitglied der Parteispitze bereit, fähig und würdig für die schwere Aufgabe, nach Lenins Tod das geistige und politische Erbe anzutreten und dem verwaisten Volk ein Vater und Führer zu sein. Nur mit seiner Hilfe gelingt es den vom Bürgerkrieg, von Kulaken, Volksfeinden und Saboteuren geplagten Menschen, allen Widrigkeiten zum Trotz, den wirtschaftlichen Aufbau von Caricyn(!) erfolgreich zu verwirklichen. Beide Handlungsstränge zusammen ergeben eine heroische Geschichte über einen gottgleichen, allwissenden, alles könnenden, gnädigen Führer und sein ihm ergebenes, dankbares Volk. Der fast zweistündige Film endet mit dem grandiosen sowjetischen Sieg über die Deutschen in Stalingrad.

Dieser „ideologischste Film der Stalin-Ära“³⁶ arbeitet stellenweise wie frühere Filme mit dem Mittel der indirekten Charakterisierung Stalins: Nebenfiguren erinnern sich an Stalins Verdienste im Bürgerkrieg; jemand stellt fest, Stalin sei in Fragen der politischen Theorie eine nicht minder große Autorität wie Lenin; ein anderer rühmt seine Fähigkeiten in praktischen Dingen; man zitiert Stalins Worte (und seien sie noch so trivial) wie Glaubenssprüche, an denen man sich aufrichten kann. Das alles geschieht weitaus emphatischer als in den Filmen der dreißiger Jahre, in denen ein jovialer, pfeiferauchender Stalin Rat gebend Lenin zur Seite stand.

Aber es gibt auch etwas grundlegend Neues in diesem und den folgenden Nachkriegs-Stalinfilm. Aus der unvergleichlich stärkeren Bildpräsenz des „großen Führers“ sowie aus seiner aktiven Einbindung in die Filmhandlung erwächst jetzt eine eigenständige Ideal-Persönlichkeit, die nicht mehr allein aus der Identifikation mit Lenin lebt. Körperlich bringt Gelovani-Stalin seine stattliche, geradezu majestätische Erscheinung³⁷ mit dem stilisierten, geglätteten und gepuderten maskenhaften Gesicht, das zeit- und alterslos zu sein scheint, in das Handlungsgeschehen ein. Geistig überragt er die Beschränktheit irdischen Wissens: Stalins Äußerungen in diesem Film haben vielfach den Charakter von Prophezeiungen, die sich alsbald erfüllen – wobei der sowjetische Zuschauer die ‚Erfüllung‘ aus seinen Geschichtskennnissen bestätigen kann, wenngleich ihm die zugehörigen ‚Prophezeiungen‘ bis dahin unbekannt gewesen sein dürften.³⁸ Politisch erweisen sich Stalins Anordnungen, auch wenn sie von den Adressaten zunächst mit Skepsis und Ungläubigkeit aufgenommen wurden, im Nachhinein immer als weitsichtig, zuweilen geradezu als wundersam weise. Stalins Schwur hat den Charakter eines Glaubensbekenntnisses. Die strahlende Emanation Lenins vor Stalins „innerem Auge“, nachdem dieser an Lenins Schreibtisch im Kreml Platz genommen hat – erinnert an biblische Engelserscheinungen. Wie die Boten Gottes vermag der Geist Lenins dem noch jungen Stalin in schwerer Stunde Kraft und Selbstvertrauen zu geben. Nimmt man das orthodoxe Menschenbild hinzu, demzufolge der Mensch im Vollbesitz seiner Fähigkeiten ein Ebenbild Gottes ist, wird deutlich, dass diese Szene eine Weihe bedeutet. Lenin weiht Stalin zu seinen Nachfolger; er wird damit nicht nur zum Priester, sondern geradezu zu einem irdischen Gott. (Vgl. dazu Löwe, S. 363 über „Gott‘ Stalin“ in der bildenden Kunst und Literatur.)

Die Apotheose Stalins vollzieht sich in diesem Film in Ritualen, die dem religiösen Zeremoniell entlehnt sind. Der neue Stellvertreter Gottes überragt seine Gemeinde, unerreichbar und unbegreiflich. Die Menge auf dem Roten

37 Kornej Čukovskijs Beobachtungen zufolge, die er im April 1936 auf dem Kongress des Komsomol vortrug.

38 Dieser filmische Kunstgriff von 1946 ist besonders bemerkenswert, hatte doch Stalin in Wirklichkeit erst wenige Jahre zuvor bei seiner Politik mit Hitler jede politische Prognosefähigkeit vermissen lassen!

Platz nähert sich ihm voll Ehrfurcht und blickt in Bewunderung, ja Anbetung, zu ihm auf, als er, den Blick gen Himmel gerichtet, hinter sich die Kremlnauer, über sich ein Lenin-Porträt, von der Tribüne herab mit dem Volk seinen Bund schließt. Solche Bildkompositionen werden auch von der Schnitttechnik unterstützt: In einer früheren Sequenz des Films montiert Romm das Bild andächtig kniender Menschen – sie trauern, denn sie haben eben von Lenins Tod erfahren – mit der Großaufnahme Stalins zusammen, so dass die Ehrerbietung vor dem Toten sinnbildlich (kniend) in die Anbetung des neuen Helden übergeht. „Stalins Eid wurde zum Symbol des Glaubens des ganzen Volkes, zum Programm seines Lebens“ – verkündet uns hier ein Zwischentext.

Der Film wurde in der Presse als „riesiger Erfolg“ gefeiert;³⁹ er rief zahllose Leserbriefe hervor. Unter denen, die in der Pravda abgedruckt wurden – auch diese Auswahl ist freilich ein Teil der Propagandapolitik – überwogen solche, die in ihm ein Abbild der historischen Realität sahen.⁴⁰ Offenbar war also selbst nach den Schrecknissen der Stalinschen Zwangsherrschaft und des Stalinschen Vernichtungsterrors, trotz des verlustreichen „sowjetischen Sieges“ im Zweiten Weltkrieg die Identifikation mit dem „großen Führer“ 1946 noch stark genug, dass dieser Stalin-Film von sowjetischen Zuschauern als lebendige Geschichte verstanden werden konnte! Nicht anders fiel die Ruhmeshymne aus, die der Regisseur auf seinen wirklichen Helden sang. Er beschwört „den warmen Glanz seiner Augen, den Zauber seines Lächelns, den versteckten, tief sinnigen Humor seiner treffenden, klaren Worte“. Čiaureli spricht weiter vom „Genius“, der „Weisheit“, und von der „Einzigartigkeit“ dieser „epischen Gestalt“, vom „großartigsten Menschen [...], der zum Schöpfer eines neuen Glücks auf dieser Erde geworden ist. Wir haben den Genius der Welt erkannt. Sein Name ist Stalin.“⁴¹

Viel von der Euphorie seines Regisseurs hat Michail Gelovani in seine Stalindarstellung einfließen lassen. Stellen wir dem das selten naturalistische

39 „Ogromnyj uspech“, Pravda, 9.8.1946.

40 Pravda, 8.8.1946; vgl. HÜLBUSCH, S.193ff., er vergleicht die Reaktion auf diesen Film mit der Ikonenverehrung.

41 Pravda, 8.8.1946, S.2; vgl. z. T. fast wortgleich: Iskusstvo kino, 1, 1947, S.8. Auf diese Stellen haben HÜLBUSCH (S.194) und KENEZ (S.221) hingewiesen.

Fotoporträt von 1937 (Abb. 8, aus Löwe, S. 306) gegenüber, auf dem das Modell sehr viel realitätsnäher eingefangen sein dürfte, so sehen wir bereits (neun Jahre früher) ein aufgedunsenes, mit tiefen Narben übersätes Gesicht mit dem Anflug eines Lächelns auf den zusammengepressten Lippen, zu dem der leicht abschätzige, in unbestimmte Ferne gerichtete Blick nicht recht zu passen scheint. Es ist ein Gesicht, das seine Geschichte nicht preisgeben, das nicht erkannt werden will und deshalb mehr kaschiert als ausdrückt. Und doch verrät es in der Spannung zwischen unsicherem Mund und überheblichem Blick unwillkürlich zwei Züge im Charakter seines Trägers, die, so konträr sie zu sein scheinen, bei Menschen doch häufig zusammentreffen, und zwar je stärker ausgeprägt der eine Zug, um so stärker auch der andere: Es ist der tief sitzende Mangel an Selbstwertgefühl, der, je heftiger er empfunden wird, desto vehementer auch kompensiert werden muss, und zwar zumeist durch die Kultivierung von Omnipotenzgefühlen. Der verletzte kindliche primäre Narzissmus des schon früh vaterlos aufgewachsenen und dann auch von der Mutter geprägten Josif muß ein lebenslanges Gefühl der Unsicherheit und Unterlegenheit hinterlassen haben, das Stalin ebenso irrtümlich wie vergeblich durch maßlose Grausamkeit und unentwegte Beweise seiner unüberwindlichen Macht (sein krankhafter sekundärer Narzissmus) in sich niederzuringen und auszugleichen versuchte. Welch horrenden Preis das Sowjetvolk dafür bezahlt hat, ist bekannt. Der persönliche Preis Stalins lag im Verlust seines positiven Selbstbildes. Wenn er sich auch sicherlich der seelischen Ursachen seines Charakters nicht bewusst war, die Negativität seiner Züge nötigte ihn in der Folge, das Aufkommen von Gefühlen wie Scham, Schuld oder Selbsthass mit allen Mitteln zu verhindern. Um sich vor diesen überaus unangenehmen Empfindungen zu schützen, bediente er sich der üblichen seelischen Verfahrensweisen: Verdrängung, Rationalisierung und Projektion⁴² - und zudem, offensichtlich am erfolgreichsten, des Kinos!

Der Schwur scheint unter diesen Auspizien mehr als alle früheren Stalin-Filme der dreißiger Jahre Ausdruck derartiger Kompensation zu sein. In ihm

42 Eine Reihe von Beispielen für solches Selbstschutzverhalten führt Tucker im ersten Band seiner Stalinbiographie, S.430-434, an.

verwirklichen sich die Allmachts- und Idealitätsphantasien eines in seiner realen Existenz zunehmend von Verfolgungswahn und Versagensängsten geplagten Despoten. Zum Drehzeitpunkt dieses Films war die von Čiaureli beschworene „epische Gestalt“ realiter siebenundsechzig Jahre alt und herzkrank; sie lebte mehr und mehr von der Öffentlichkeit und zum Teil auch von den Staatsgeschäften zurückgezogen, was sie allerdings weder daran hinderte, sich auf Parteisitzungen weiterhin mit minutenlangen Ovationen feiern zu lassen, noch weiterhin selbst engste Partei- und Regierungsmitglieder mit Misstrauen und Argwohn zu verfolgen. Stalins Rückzug aus der Öffentlichkeit war zugleich eine Flucht in die illusionäre Welt des Kinos! Das Kino – der einzige Ort, an dem Stalin von der Diskrepanz zwischen Wunsch und Wirklichkeit befreit war.

Betrachtet man die nachfolgenden Stalin-Filme unter derselben Perspektive – fiktionale Omnipotenz im Film zum Ausgleich realer persönlicher Unzulänglichkeit – dann ergibt sich ein erstaunlich konsistentes Bild.

Auf ausdrücklichen Wunsch des Generalsekretärs kam es 1948 in dem ukrainischen Film *Der dritte Schlag* (Kiev, 1948 von Igor' Savčenko) zu einem Wechsel des Stalindarstellers. In diesem bezeichnenderweise als „Dokumentarspielfilm“ (chudožestvenno-dokumental'nyj fil'm)⁴³ titulierten Streifen über den Sieg der Roten Armee auf der Krim fiel es dem in Generalrollen (Kutuzov, Nachimov) erprobten Russen Aleksej Dikij zu, den Part Stalins zu übernehmen. Ohne dessen (und Gelovanis) georgischen Akzent, in reinstem Russisch Moskauer Provenienz, mimt Dikij hier einen nicht minder apodiktischen, nicht minder allwissenden Kriegsstrategen Stalin, wie wir ihn schon aus *Kljatva* kennen. Nur erinnert Dikij in seiner Korpulenz, seiner ebenfalls als „majestätisch“ bezeichneten Unbewegtheit und feierlich gedrechselten Sprechweise eher an ein starres Monument als an ein lebendiges Individuum. Das muss Dikij, der über seine neue Rolle offenbar nicht eben begeistert war, selbst so empfunden haben, soll er doch über sie gesagt haben: „Ich spiele keinen Menschen, sondern ein Granitdenkmal.“⁴⁴ Obwohl, oder soll man jetzt sagen, gerade weil Dikij Stalin gar nicht ähnelte, wählte dieser ihn für seine Darstellung, bestimmte er

43 „Dokumentar“- bedeutet hier nicht einen größeren historischen Wahrheitsgehalt, sondern lediglich weniger Spielfilmelemente.

44 MAR'JAMOV, G.: *Kremlevskij cenzor. Stalin smotrit kino*, Moskau 1992.

seine Uniform nach eigenem Entwurf und legte er fest, der große Führer habe ein heldenhafter Krieger und weiser Denker zugleich zu sein, eben das, was ihm selbst abging.⁴⁵ Der Schauspielerwechsel blieb im nachfolgenden, sehr ähnlichen Kriegsfilm *Die Schlacht von Stalingrad* (Mosfil'm, 1949 von Vladimir Petrov) bestehen. Auch hier glänzt Dikij-Stalin als alles voraussehender Kriegsstrategie.

Die dritte Kriegschronik in dieser Reihe, *Der Fall von Berlin*, nun wieder unter der Regie von Čiaureli und mit dem erprobten Georgier Michail Gelovani als Stalin besetzt, wird oberflächlich durch eine parallel laufende Liebesgeschichte aufgelockert, denn der ‚geniale Strategie‘ bewährt sich hier auch als väterlicher Ehevermittler zwischen einem Rekordarbeiter und einer jungen Intellektuellen. Doch das ist nur emotionales Spielfilmbeiwerk, ein Zugeständnis an den Publikumsgeschmack. Am Ende des Films landet „Stalin“, vom Himmel kommend, mit einem Flugzeug in Berlin,⁴⁶ wo er von einer verzückten Menschenmenge, in deren Mitte auch das von ihm geeinte Liebespaar, empfangen und als Erlöser gefeiert wird.

Auf dem Gipfel der Stalinschen Hagiographie bleibt Lenin ausgeblendet. Es geht nicht mehr um die Legitimierung von Stalins Macht, sondern um die Kreation eines neuen Menschen. Dessen eigene persönliche Größe nimmt das ganze Bild ein. Im Laufe von zweiundzwanzig Spielfilmen und in unterschiedlicher Besetzung ist die moderne Selbsterfindung nahezu perfekt. Stalin ist zum Idol, zum Star avanciert, eine zeitlose, damit auch unsterbliche Ikone. In diesem Prozess der Verfertigung der Spielfilmrolle verschwand der reale Mensch Stalin zusehends hinter der fiktiven Maske, dem Mythos seiner Camouflage, wie er auch im öffentlichen Leben als Person aus dem Blickfeld der Gesellschaft verschwunden war.⁴⁷ Einziges Bindeglied beider Existenzen, der filmischen wie

45 Vgl. BULGAKOWA, OKSANA: *Der Mann mit der Pfeife oder Das Leben ist ein Traum*, in: Führerbilder. Hitler, Mussolini, Roosevelt, Stalin in Fotografie und Film (hg.v. Martin Loiperdinger u.a.), München 1995, S. 210–231, hier: S.214.

46 Bekanntlich litt Stalin unter panischer Flugangst und vermied deshalb tunlichst das Fliegen!

47 An den Dokumentarfilmbeständen aus seinen letzten Lebensjahren lässt sich ablesen, wie selten Stalin schon seit 1945 in der sowjetischen Öffentlichkeit in Erscheinung trat. (Vgl. KENEZ, S.207.) So selten, dass bei der Nachricht von seinem Tod die Zweifel reichten von:

der politischen, ist der Applaus: Der Applaus für den Filmhelden mischt sich mit dem Applaus für den Politiker, mit dem die politischen Gremien Stalin bis zuletzt verwöhnten. Doch auch der politische Applaus ist jetzt Teil einer Fiktion! Stalins Rückzug aus dem öffentlichen Leben verstärkte sein Idealbild in den Augen der Öffentlichkeit und spiegelte es ungebrochen auf ihn zurück.

Blicken wir noch einmal auf den Anfang, so möchte ich behaupten: Was sich im sowjetischen Film als Stalinmythos, als Ikonographie des Herrschers entwickelt, ist – so paradox das angesichts der politischen Karriere Stalins klingen mag –, wenn man es auf die mentale Disposition des Josif V. Džugašvili rückbezieht, die traumhafte Reparatur des Versagers! Nur die Filmwirklichkeit vermochte – wie der Traum den Träumer – Stalin hinter die frühen Enttäuschungen, Verletzungen, Versagungen des realen Lebens zurückzuführen, ihm post festum im harmonischen Konzert der Geschichte die heißersehnte erste Geige überlassen. Es spricht viel dafür, dass der über fünfzigjährige Stalin auf der Höhe seiner Macht, am Film unbewusst eben diese Dimension schätzte. Nur im Film eröffnete ihm die sonst so zerstörerische Macht seines Despotismus die Möglichkeit, imaginär seine Unzulänglichkeiten wieder gutzumachen, und das, nachdem er in der Realität längst seine Menschlichkeit verwirkt hatte.

„War er denn nicht längst gestorben, ohne dass wir davon erfahren haben?“ und „Unmöglich! Eine Legende ist doch unsterblich!“



Abb. 1: Lenin und Stalin 1922 in Gorkij bei Moskau (Fotofälschung)



Abb. 2: Skulptur von 1938

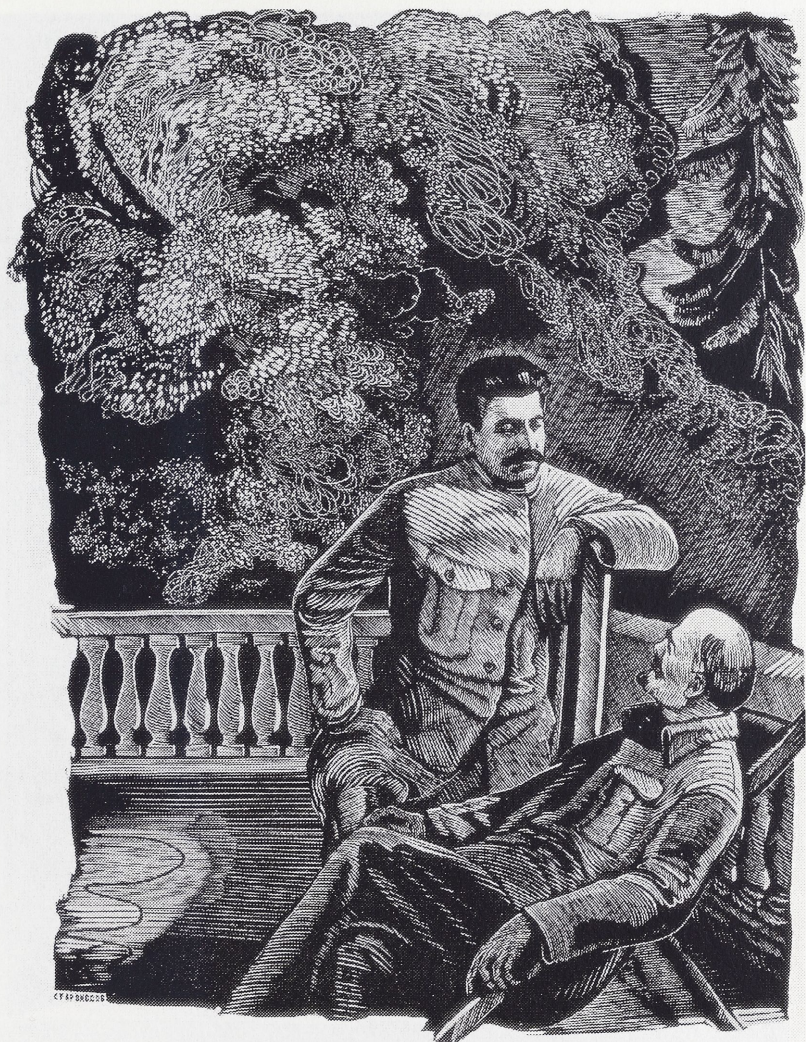


Abb. 3: Stich von Pëtr Staronov von 1938



Abb. 4: Skulptur von V. Pinčuk und R. Tauric, ausgestellt 1949, Tret'jakov-Galerie



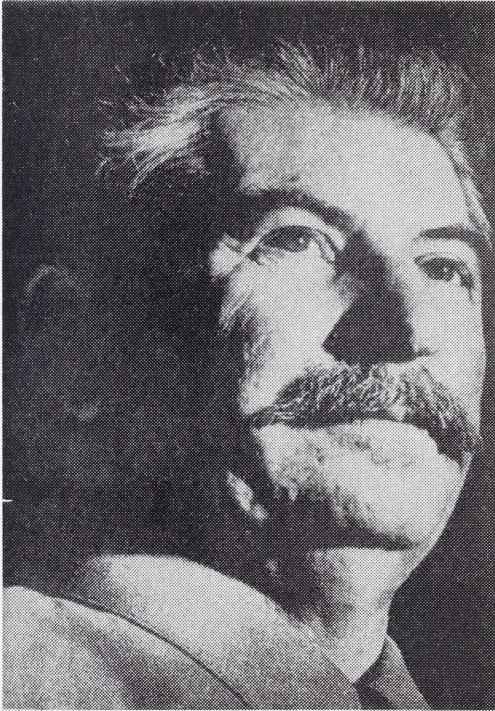
Abb. 5: Lenin im Oktober vor und nach Chruščëvs Retusche



Abb. 6: Lenin 1918 vor und nach Chruščevs Retusche



Abb. 7: Kohlezeichnung von Evgenij Kibrik von 1947: „Lenins Ankunft im Petrograder Smol'nyj in der Nacht vom 24. Oktober“



Portrait von Josef Stalin, 1937.
Quelle: Süddeutscher Verlag - Bilderdienst

Abb. 8: Fotografie von 1937