

Ein Lied vom Rot

Farbe im sowjetischen Nachkriegskino

Iryna Marholina

Dass unser Fünfjahresplan im Zeichen der Entwicklung des Farbfilms stehen wird, das ist keine Übertreibung.
(G. Bolschakow, *Minister für Kinematografie*, 1945)¹

Einführung

Die acht Nachkriegsjahre von 1946 bis 1953 gehörten im sowjetischen Kino zu den schwierigsten und erschütterten die Künstlerschaft tief. Verschärfte Zensur, Niedrigproduktion an Filmen und eine Kampagne «gegen den Kosmopolitismus» hatten für viele Filmschaffende tragische Auswirkungen. Der neuerlichen Verhärtung war eine Tauwetterperiode in der Vorkriegszeit vorangegangen, die im sowjetischen Kino eine Art sentimentaler Umleitung bewirkte: Sie begann 1939, als auf dem Posten des NKWD-Chefs Lawrenti Beria auf Nikolai Jeschow folgte und die (von ihm zuvor mitexekutierte) Politik des Großen Terrors beendete. Diese Veränderung war damals auch im Kino spürbar. Auf den Leinwänden lösten nun «gemütliche Wohnzimmer» die Heldenstücke ab. Private, intime Räume und persönliche Gefühle gewannen an Bedeutung. *MOJA LJUBOW* (MEINE LIEBE, Wladimir Korsch-Sablin, UdSSR 1940) wagte es sogar, die gesellschaftliche Meinung zu kritisieren und ihr eine persönliche Entscheidung

1 [Anm. d. Ü.:] Alle im Original russischen Zitate sind meine Übersetzung. Die Schreibweise der russischen Begriffe, Titel und Namen folgt der Duden-Transkription.

entgegenzustellen. Als Antwort auf *PODKIDIJSCH (DAS FINDELKIND, Tatjana Lukaschewitsch, UdSSR 1940)* kam *WOSWRASCHENIJE (RÜCKKEHR, Jan Frid, UdSSR 1940)* heraus – ein Film, der indirekt die etablierte Rolle Stalins als Vaterfigur für das ganze Land dadurch abschwächte, dass hier der tatsächliche Vater als wichtigster Mann im Leben seines Sohnes auftrat. Die Kriegszeit änderte an der sentimental Motivlage der unmittelbaren Vorkriegszeit dann wenig. Neben heroischen und epischen Filmen wie *ONA ZASCHTSCHISCHSCHAET RODINU (SIE VERTEIDIGT DIE HEIMAT, Friedrich Ermler, UdSSR 1943)* oder *RADUGA (REGENBOGEN, Mark Donskoi, UdSSR 1944)* kamen jetzt Kriegsmelodramen mit herzerwärmenden Figuren heraus, die weithin populär wurden.²

Schlagartig beseitigte ein Dokument all diese Lockerungen: Am 4. September 1946 wurde ein Beschluss des Zentralkomitees der Kommunistischen Partei veröffentlicht, der unter anderem verkündete, *BOLSCHAJA SHISN (DAS GROSSE LEBEN, Teil 2, Leonid Lukow, UdSSR 1946)* sei «böartig». Begründet war das Verdikt damit, dass die Handlung «... im Vergleich zu den Alltagsszenen und allen möglichen persönlichen Sorgen den Wiederaufbau des Donbass als unbedeutend erscheinen lässt» (*Postanowlenije [...] 1946*). Private Gedanken und Leidenschaften waren fortan auf der Leinwand unerwünscht, sie galten nun als zerstörerisch und stellen, so der Vorwurf, die Sowjetgesellschaft in unangemessener Weise als schwach und unorganisiert dar.

Die Kampagne richtete sich indes nicht allein gegen *BOLSCHAJA SHISN*. Auch andere Filme fanden im ZK-Beschluss Erwähnung.³ Alle führenden Filmregisseure bekamen ihren Teil Einschüchterung ab. Die Kommentare

2 Während des Krieges erschienen zahlreiche hybride Genrefilme wie Kriegskomödien, Kriegsmelodramen oder sogar Kriegsslapsticks mit rührend komischen und manchmal ungeschickten Helden. Ein Film über Antoscha Rybkin (*ANTOSCHA RYBKIN, Konstantin Judin, UdSSR 1942*) entstand, nachdem die Figur des Antoscha bereits in *BOJEVOJ KINOSBORNİK №3 (FILMSAMMLUNG FÜR DIE STREITKRÄFTE №3, Boris Barnet / Konstantin Judin, UdSSR 1941)* aufgetreten war; *NOWYJE POCOSHDENIJA SCHWEJKA (DIE NEUEN ABENTEUER SCHWEJKS, Sergej Jutkewitsch, UdSSR 1943)* handelte von der berühmten literarischen Figur und ihren Abenteuern im Zweiten Weltkrieg; *DWA BOJTA (ZWEI SOLDATEN, Leonid Lukow, UdSSR 1943)* stellte ein Soldatenpaar vor, das an ein anderes Freundespaar erinnerte – an Till Eulenspiegel und seinen dicken Freund Lame Goedzak oder an ein klassisches Comic-Paar aus einem Dicken und einem Dünnen. Liebeskriegsgeschichten wurden üblich und bestimmten manchmal sogar die Haupt-handlung wie in *NEBO MOSKVY (DER HIMMEL MOSKAUS, Juli Raisman, UdSSR 1944)*.

3 Es ging um *IWAN GROSNY. TEIL II: BOJARKIJ SAGAWOR (IWAN DER SCHRECKLICHE, Teil II: DIE VERSCHWÖRUNG DER BOJAREN, Sergej Eisenstein, UdSSR 1946)*, der am selben Tag

zu den Filmen zielten letztlich darauf, ideologische Leitlinien für das Kino auszuformulieren. Man proklamierte einen Wechsel vom Privaten zum Öffentlichen, und «unbedeutende» Figuren mit persönlichen Leidenschaften sollten durch «Männer von historischer Substanz» abgelöst werden. Bei Geschichtsfilmen galt es zudem, die spektakuläre Seite strikt zu reduzieren, um «Fehler», wie sie Wsewolod Pudowkin in *ADMIRAL NACHIMOW* (*ADMIRAL NACHIMOW*, UdSSR 1947) gemacht habe, künftig zu vermeiden. So heißt es im Beschluss:

Der Regisseur W. Pudowkin hatte sich verpflichtet, einen Film über Nachimow zu drehen, er studierte aber nicht die Details des Falles, er verzerrte die historische Wahrheit. Der Film handelt eigentlich nicht von Nachimow, sondern vor allem von Bällen und Tänzen, verbunden mit Episoden aus dem Leben Nachimows. (Postanowlenije [...] 1946)

Lenins bekannte Phrase «Lieber weniger, aber besser», die auch Stalin gern verwendete, diente dem Minister für Kinematografie, Iwan Bolschakow, als Rechtfertigung seiner nun anbrechenden «Politik des knappen Films», die mit nurmehr neun fertiggestellten Produktionen im Jahr 1951 ihren Tiefpunkt erreichte. Die meisten Filme dieser Periode handelten von großen Persönlichkeiten, etwa von Wissenschaftlern oder Komponisten, die entweder die Revolution irgendwie vorwegnahmen oder die durch sie errettet wurden. So thematisierte *MITSCHURIN* (*DIE WELT SOLL BLÜHEN*, Alexander Dowshenko, UdSSR 1949) das Leben Iwan Mitschurins, eines russischen Botanikers und in der Sowjetunion hoch geehrten Pflanzenzüchters, *SHUKOWSKI* (*BEHERRSCHER DER LUFT*, Wsewolod Pudowkin, UdSSR 1949) handelte von Nikolai Shukowski, dem «Vater der russischen Luftfahrt», *MUSSORGSKI* (Grigori Roshal, UdSSR 1950) von der Arbeit des bekannten Komponisten an seiner Oper *Boris Godunow*, und *TARAS SCHEWTSCHENKO* (*GESPRENGTE FESSELN*, Igor Sawtschenko, UdSSR 1951) präsentierte Episoden aus dem Leben des ukrainischen Nationaldichters. Die Formel sah so aus: Man verband die Biografie eines Mannes untrennbar mit der Biografie des Landes. Diesem dramaturgischen Rezept lag keine direkte Anweisung zu Grunde – es war schlicht die einzige Option, die unter den gegebenen Bedingungen blieb, der einzig sichere Boden. Der Regisseur Iwan Pyrjew notierte 1946:

verboten wurde, und um *PROSTYJE LJUDIE* (*EINFACHE LEUTE*, Grigori Kosinzew / Leonid Trauberg, UdSSR 1945) sowie *ADMIRAL NACHIMOW* (Wsewolod Pudowkin, UdSSR 1947).

In unserer Kinematografie gibt es keine moderne Handlung. Jeder hat Angst, es zu versuchen, und Bolschakow hat mehr Angst als jeder andere. Wenn der Film nicht den richtigen Blickwinkel eingenommen hat, nicht die richtige Frage stellte oder nicht der richtigen Person gefiel, dann verbot man ihn. (zit. n. Derjabin 2010, 13)

Vor dem Hintergrund all dieser Restriktionen brach unvermittelt die optimistische Ära des Farbfilms an. Sie wurde möglich, nachdem im Zuge der alliierten Auflösung der IG Farben die Produktionsanlagen des deutschen Rohfilmherstellers *Agfa* im Werk Wolfen, das in der Sowjetischen Besatzungszone lag, als Kriegsreparation teilweise demontiert und in die UdSSR transportiert worden waren (RGALI, b). Das ist bemerkenswert, musste sich doch die Farbe als ein starkes Mittel des künstlerischen Ausdrucks, das eine hohe Qualität der Filmaufnahme und -produktion erfordert, in einem so engen, restriktiven System, wie es damals in der Sowjetunion herrschte, als eine unbequeme, ja fast unmögliche technologische Neuerung erweisen. Dennoch besaß die Farbe für den sowjetischen Kontext auch Vorzüge: Die Filmfachwelt schätzte das neue technische Mittel als ästhetische Herausforderung und vielfach als einen Möglichkeitsraum für die innere Emigration. Und die Behörden sahen darin einen weiteren wirksamen ideologischen Motor sowie eine wichtige strategische Ressource. Schließlich brachte der neue Farbfilm das sowjetische Kino auf das gleiche filmtechnische Niveau wie die USA und den größten Teil Europas. Von nun an sollten neue Errungenschaften auf diesem Gebiet die internationale Position der nationalen Kinematografie stärken.

Tatsächlich geriet das Projekt ‚Filmfarbe‘ aber schnell hoffnungslos zwischen ideologische Vorgaben einerseits und künstlerische Intentionen andererseits. Die Filmleute hatten aufgrund der Restriktionen kaum Gelegenheit, offen über die neue Medialität nachzudenken. Dennoch nahm die Reflexion des Faktors Farbe unter den Kreativen von Regie, Kamera und Szenenbild stark zu.

Vor diesem Hintergrund steht mein Aufsatz vor einer doppelten Aufgabe: Die Filmfarbe soll sowohl als neues technologisches Phänomen untersucht werden, das mit ideologischen Bedeutungen aufgeladen werden sollte und wurde, als auch als kommunikativer und ästhetischer Faktor innerhalb des semantischen Rahmens der jeweiligen Filmwerke. Dabei dienen zwei methodische Zugänge als Orientierung.

Im ersten Teil soll die Analyse der diskursiv-ideologischen Rezeption der neuen Technologie helfen, die äußere Seite besser zu verstehen, also

die spezifische Art und Weise, in der die ideologische Programmatik und die Zensur auf die ästhetischen Ansätze zur Farbgestaltung einwirkten und vor allem die Bedeutungen prägten, welche die Filmfarben jeweils erhielten. Den Rezeptionsbegriff verwende ich hier angeregt durch Jurij Tsvians Konzept historischer Erschließung:

Historische Poetik und historische Rezeption mögen ein gemeinsames Thema haben, aber ihre Interessengebiete liegen auf den verschiedenen Seiten des Themas. Die Poetik untersucht all das, womit der künstlerische Text sich an uns wendet, die Rezeptionsforschung zielt auf all das, was wir in diesen Text hineinlesen. (Tsvian 1991, 8)

Angesichts der besonderen Situation im sowjetischen Nachkriegskino steht in meiner Untersuchung freilich der ideologische Aspekt, unter dem die neue Farbtechnologie durch die Produzierenden ästhetisch angeeignet (rezipiert) wurde, im Vordergrund und weniger die Rezeption der Filme durch das Publikum. Mit Hilfe von Archivdokumenten, den Protokollen von den damals üblichen Sitzungen der Künstlerischen Räte⁴ und anderen Spuren, die die stürmischen Diskussionen über die neuen Möglichkeiten des Farbkinos hinterlassen haben, sei mithin zunächst die Rezeption der neuen Technologie im Sinne des Bemühens, sie im gegebenen ideologischen Rahmen anzuwenden, untersucht.

Der zweite Teil widmet sich dann einer inneren Seite des Phänomens: Die Farbe wird hier als Teil des semantischen Gefüges eines Films fokussiert, dessen Bedeutungen entsprechend der semiotischen Analysemethoden aufgeklärt werden sollen. Methodische Anregungen hierzu bietet die Forschung von Juri M. Lotman, insbesondere dessen Studie *Die Struktur literarischer Texte* (Lotman 1972). Meine Analyse möchte – insbesondere mit dem Blick auf die Verwendung der Farbe Rot – die Verbindung zwischen der historischen Poetik der Filmfarbe und ihrem gesellschaftlich-politischen Hintergrund im Kino ihrer Zeit herstellen. Die knappe, beispielhafte Betrachtung ausgewählter Fil-

4 Ein Künstlerischer Rat (auch: Kunstrat) war ein Gremium, das aus speziell ernannten Persönlichkeiten des Kulturlebens und Vertretern der Partei- und Staatsorgane bestand. Künstlerische Räte haben in jeder Kunstform und Gattung Werke auf ihren künstlerischen Wert und die Einhaltung ideologischer Normen geprüft. Der Rat war formell für die Entscheidung über die Zulassung eines Werkes zur Veröffentlichung zuständig und mithin ein wesentlicher Teil des Zensur-Mechanismus.

me soll dazu dienen, Einsichten zu gewinnen, wie die Anforderungen von Ideologie und Zensur und die Farbbedeutungen auf der Leinwand funktionierten.

Die Nachkriegsjahre, die Epoche der Niedrigproduktion, bietet ein instruktives Untersuchungsfeld, nicht allein, weil sie die Jahre des Beginns einer kontinuierlichen Farbfilmproduktion in der UdSSR sind, sie lassen auch Wesentliches im Gesamtbild der Verwendung von Filmfarbe markant hervortreten, gerade weil die Zahl der Farbfilme recht gering war. Es reicht mithin, sich auf einige Werke, Kameramänner und Regisseure zu konzentrieren, die als wirkliche Einflussgrößen in jener Zeit wirksam waren, um wichtige Tendenzen und ein konflikterfülltes Bild der Diskurse und ästhetischen Entwicklungen in jener Periode erkennbar werden zu lassen.

Ideologische Rezeption: Begeisterung und Repression

Der Enthusiasmus, mit dem die Filmfachwelt sich in der Nachkriegszeit der Farbe zuwandte, war enorm. Dennoch war es nicht das erste Mal, dass sich Filmschaffende und Spezialisten über das Thema erhitzen. Schon in den späten 1920er- und dann in den 1930er-Jahren arbeitete ein halbes Dutzend von Erfindern leidenschaftlich an Farbmethode und versuchte zu kopieren, was sie in der ausländischen Farbfilmproduktion gesehen hatten. Sie verfügten aber weder über die notwendigen Einrichtungen noch über einen gemeinsamen Ort für ihre Arbeit. In verschiedenen Studios, ja sogar in verschiedenen Städten hatten Pawel Merschin, Nikolai Agokas, Iwan Proworow, Nikolai Anoschenko u. a. auf frankensteinartige Weise versucht, Farbmethode mit Hilfe von Filmmaterial und Kameras aus dem Ausland zu entwickeln; wirkliche Erfolge gelangen ihnen aber nicht (Goldstein 1938). Das Fehlen einer integrativen Versuchsgemeinschaft verhinderte letztlich sowohl die Formulierung von Prinzipien für die Arbeit mit der Farbe als auch die Schaffung einer guten technischen Basis und Ausrüstung; jede entwickelte Methode blieb instabil, sodass jeder neue Film die Neuentwicklung und Neuorganisation von allem erforderte (Frolow 1938).

Hinzu kam: Die Entwicklung der Farbkinematografie lag weitab von den damaligen politischen Schwerpunkten. Es gab kein zentrales staatliches Interesse an einem Farbsystem, mithin fehlte Unterstützung. Die Unzufriedenheit mit dieser Situation kommt in der – Mitte der 1930er-Jahre

geäußerten – Klage von Nikolai Ekk, dem Regisseur des ersten sowjetischen Farbfilms,⁵ zum Ausdruck:

Wir brauchen absolut reine Chemikalien, und wir bekommen welche mit der Bezeichnung «für die Typografie». Versuchen Sie mal, den empfindlichen Film mit solchen Chemikalien zu behandeln! Um Filme zu entwickeln und zu kopieren, braucht man wirklich gute Apparaturen, aber niemand kümmert sich um deren Herstellung. (Zit.n. anon. 1935)

Trotz des Einzelkampfes der *Zwetowiki* [Farbleute] kamen sie schließlich in der zweiten Hälfte der 1930er-Jahre zu ersten Ergebnissen und lenkten damit die Aufmerksamkeit auf ihr Thema.⁶ In der Zwischenzeit hatte auch die Aufführung erster Farbfilme zu wichtigen Veränderungen geführt. Äußerungen aus den späten 1930er-Jahren, wie sie in Artikeln jener Zeit nachlesbar sind, betrachteten Farbfilme aber noch als Experimente; kritische Anmerkungen bestanden vor allem aus Ratschlägen für die weitere Arbeit. Indes herrschte kein Zweifel mehr daran, die Farbe als Teil der Zukunftsplanung zu sehen. Um 1940/41 verkündeten die Zeitungen in ihren Überschriften feierlich: «Fünf Farbfilme im Jahr 1941» (anon. 1940a), «Farbkino im Jahr 1941» (anon. 1940b), «Erstes Laboratorium der Dreifarbenmethode» (anon. 1940c), «Neuer Dreifarbenfilm» (anon. 1940d), «Erweitern wir das Farbspektrum des Zweifarbenfilms!» (Kabalow 1940, 62), «Vergrößern wir die Farbfilm-Herstellung!» (anon., 1940e) usw. Die Farbdiskussion hatte begonnen, aber sie währte nicht lang. Die Zukunft musste auf das Kriegsende warten.

Nach dem Krieg wurde der Farbfilm dann Regierungssache. Im November 1945 erschien eine Verordnung zur Farbkineematografie mit folgender Resolution:

Der Rat der Volkskommissare der Union der Sozialistischen Sowjetrepubliken stellt fest, dass sich die Arbeit auf dem Gebiet der heimischen Farbkineematografie im Anfangsstadium befindet und

5 Der Film GRUNJA KORNAKOWA (NACHTIGALL, KLEINE NACHTIGALL, UdSSR 1936) war in einem Bipack-Farbverfahren hergestellt, entwickelt von Fjodor Proworow, zugleich Kameramann dieses Films.

6 Die Chronologie, die Namen, die Filme und die Beschreibung der Techniken hat Phil Cavendish (2016, 270–291) aufgearbeitet.

das Stadium einzelner Experimente noch nicht verlassen hat. [...] Die Herstellung von Farbfilmen nach dem Mehrschichtenfarbverfahren war in der UdSSR bis vor kurzem völlig unbekannt. Der Rat der Volkskommissare der UdSSR misst der schnellstmöglichen Entwicklung der Farbkinematografie in der UdSSR große Bedeutung bei [...]. (RGALI b, 1–2)

Es folgt eine Liste von Beschlüssen mit den Anweisungen zur requirierten Agfa-Fabrik, mit den Normen für die Herstellung von Filmmaterial in inländischen Betrieben und anderen Anordnungen – etwa zur Lagerhaltung und zur Ausbildung des Personals. Ein halbes Jahr später wurde dann der bis dahin zuständige Zentralaussschuss für Filmangelegenheiten durch ein Ministerium für Kinematografie ersetzt. Damit gewann Bolschakow einerseits an Autorität, was offenbar als ein bürokratisches Erfordernis im Sinne der neuen, in der Verordnung über die Farbkinematografie aufgeführten Regelungen galt. Andererseits kürzte man ihm jedoch bei dieser Gelegenheit das Budget, und die Gesamtkontrolle des Repertoires ging von Bolschakow an die Abteilung für Agitation und Propaganda beim Zentralkomitee der Partei über (Derjabin 2010, 14).

Ungestüme Vorbereitungen gab es nicht nur auf Regierungsseite. Auch die Künstlerschaft begann sofort, sich auf die eigene Farbfilm-Produktion vorzubereiten. Am 17. September 1945 wurde im Moskauer Filmzentrum, dem *Dom Kino* [Haus des Films], eine Konferenz über Farbe eröffnet.⁷ Neben der Beschreibung technischer Details verschiedener Farbtechnologien ging es in den vorbereiteten Vorträgen um die bisherigen Erfahrungen mit dem Farbfilm. Die Beiträge kritisierten zunächst das Hollywood-Kino, vor allem die in ihren Augen postkartenähnlichen Farben und Szenen und die primitiven Farbfilmplots oder, wie Alexander Fjodorow-Dawydow es nannte, den «naiven Naturalismus» oder «Reproduktionismus» des bürgerlichen Films (Fjodorow-Dawydow 1945, 11.9.). Gleichzeitig gab es mehrere Berichte über die Zukunft der Farbe im Kino. Alexander Dowshenko nannte in seiner berühmt gewordenen Rede die Farbe eine «Freude» und träumte von farberfüllten Landschaften, die «einen dramatischen Wert haben», «die geistige Welt eines Menschen widerspiegeln und mit ihr harmonieren». Er wünschte sich, mit der Farbe die «unendliche Schönheit der

7 Die Niederschrift der gesamten Konferenz wurde in der Zeitschrift *Kinowedcheskije Sapiski* [Filmwissenschaftliche Notizen] mit einem einführenden Essay von Irina Germanowa (Germanowa 1991, 112–122) veröffentlicht.

Welt» sichtbar zu machen (Dowshenko 1945, 6f.). Michail Zechanowsky verglich die Farbe mit einem «alten und sehr realen Menschheitstraum» (Konferenzija 1991 [1945], 150). Die Konferenz war ein Anfang; sie umriss ein Territorium von Hoffnung und Freiheit, in dem Farbe wider alle Beschränkungen existierte.

Und man hatte bereits begonnen, Grenzen zu überschreiten. 1945 wurden Dutzende von Ingenieuren ins Ausland entsandt; sie arbeiteten mit Spezialisten der deutschen Agfa im besetzten Wolfen zusammen, um Farbfilmmaterial herzustellen und die neue Technologie zu erlernen. Wenig später realisierte Mosfilm damit zwei Produktionen im Barrandov-Studio in Prag – eine war der opulent ausgestattete Film *STARINNY WODEWIL* (*LIEBE SIEGT*, UdSSR 1947) in der Regie von Igor Sawtschenko, bei dem Jewgeni Andrikanis die Kamera führte. 1946 fanden dann mindestens drei offizielle Diskussionen über die Erfahrungen dieses Drehstabs statt.⁸ Auf der Tagesordnung stand der Austausch über praktische Probleme mit der Farbe bei den Dreharbeiten, wie etwa die Notwendigkeit einer stärkeren Beleuchtung, Schwierigkeiten bei der Montage, die aus Farbunterschieden resultierten, und nützliche Informationen zu Erfahrungen des Drehstabs; sogar über die Bedeutung der Texturen von Stoffen wurde diskutiert. Dennoch, die UdSSR war für die volle praktische Nutzung der neuen Technologie noch nicht bereit. Selbst unter den Bedingungen der Politik des knappen Films konnte die Qualität der Farbkopien nicht standhalten. In den sowjetischen Studios und Kopierwerken herrschten Unordnung, Mangel an Fachkenntnissen und ungenaues Arbeiten vor. Nicht, dass etwas davon die Künstlerischen Räte und die Diskussionen hätte aufhalten können ...

Die Diskussionsrunde, die am 11. November 1946 stattfand und neben der Vorab-Vorführung von *STARINNY WODEWIL* eine Sitzung zum Erfahrungsaustausch über diesen Film bot, spezifizierte und artikulierte einen der ersten ideologischen Ansätze zum Thema «Filmfarbe» (RGALI c, 9). Der junge Filmregisseur Jefim Deshalyt suchte die amerikanische Haltung zur Farborganisation im Film als ungeordnete Vielfalt von Farben zu charakterisieren, die mehr Aufmerksamkeit auf ein Kostüm als auf die

8 Es handelte sich um zwei Berichte über die Arbeit im Prager Studio, die von Jewgeni Andrikanis (am 02.07.1946) und Igor Sawtschenko (am 19.07.1946) auf dem Workshop über Farbe im Film erstattet wurden, und um einen Bericht von Andrikanis beim Treffen der Sektion für Kamera und Szenenbild im Moskauer Filmzentrum (am 11.11.1946). Quellen in der Reihenfolge ihrer Nennung: RGALI d; RGALI e; RGALI c.

Figur lenke und daher ideologisch inakzeptabel sei (Abb. 1). Der Vorwurf ähnelte dem, der gegenüber ADMIRAL NACHIMOW erhoben wurde. Der Stein des Anstoßes war nahezu derselbe, war STARINNY WODEWIL doch voller opulent gestalteter bunter Kostüme und stellte auch spektakuläre Bälle und Paraden zur Schau. Deshalb qualifizierte ihn mithin als ein herausragendes Beispiel für die Notwendigkeit des von der Partei angesagten Kampfes gegen den Farbformalismus. Praktisch forderte er, dass die Farbe streng begrenzt, kontrolliert oder bei Bedarf sogar reduziert angewandt werden sollte, um die Aufmerksamkeit nicht auf ihre formalen Qualitäten zu lenken. Lieber weniger, aber besser – diesmal in Bezug auf die Farbe.

In der Sitzung des Künstlerischen Rats, die dem Film SKASANIJE O SEMLE SIBIRSKOI (DAS LIED VON SIBIRIEN, UdSSR 1948) gewidmet war, musste sich dessen Regisseur Iwan Pyrjew Kritik an seiner ›billigen Vorliebe‹ für Kitsch anhören. Diese werde etwa in einer der Hauptszenen in einem von Details überfüllten Interieur sichtbar (Abb. 2). Gleichzeitig hieß man alle Außenszenen gut, welche die Natur Sibiriens zeigten, ja lobte sie – was die Bilanz ausglich.⁹ Nachdem Dowshenko angewiesen worden war, seinen MITSCHURIN (DIE WELT SOLL BLÜHEN, UdSSR 1949) im Sinne der Kritik zu ändern, und er den ganzen Film neu geschnitten und Material nachgedreht hatte,¹⁰ bewahrte wohl allein die Natur mit ihren Farben und ihrer Dramatik den angestrebten Grundton des Films. Der Grund, warum die Zensur vor Dowshenkos schönen Farben der Natur haltmachte, war einfach. Die künstlerischen Ratssitzungen folgten in diesen Jahren allesamt einem Modell, das sich so skizzieren lässt: zu Beginn ein wenig Lob, meist von einem anderen Regisseur oder Kameramann, dann zahlreiche kritische Anmerkungen zu möglichen Inkonsistenzen in der Faktografie, die in der Regel mit Hilfe eines eingeladenen Historikers überprüft wurden, und schließlich folgten die Suche nach ideologisch unzuverlässigen Figuren und Hinweise auf Szenen, die der Regisseur zu

9 Ein Stenogramm der Diskussion ist verwahrt im Bumashny archiv GFF [Papier-Archiv des Gosfilmofond Russlands], Delo «Skasanije o semle sibirskoj» [Archivsache: Beratungen über SKASANIJE O SEMLE SIBIRSKOI], Dokument «Stenogramma obsushdenija» [Beratungsstenogramm], vgl. insbes. S. 73..

10 Der Film war mit dem Titel SHISN W ZWETU (wörtlich: Leben in Blüte) geplant. Nach Abschluss der Dreharbeiten, Ende 1947, dauerte es ein Jahr, um nachzudrehen und alle Änderungen durchzuführen. Mit den Eingriffen wurde auch der Titel der am 1. Januar 1949 uraufgeführten Fassung in MITSCHURIN geändert. [Anm. d. Ü.:] Die deutsche Fassung (DDR) hatte den Verleihtitel DIE WELT SOLL BLÜHEN, Imdb verzeichnet den Titel als MICHURIN.



1-2 Anstößige Farbenvielfalt in STARINNY WODEWIL (LIEBE SIEGT, Igor Sawtschenko 1947) und SKASANIJE OSEMLE SIBIRSKOI (DAS LIED VON SIBERIEN, Iwan Pyrjew, 1948)

ändern, herauszuschneiden oder nachzudrehen habe. Die Farbe aber umgingen die meisten Ratsmitglieder, vor allem die Schriftsteller, Parteifunktionäre oder Studioleiter. Sie hatten wohl keine Ahnung, wie man Farbe im Allgemeinen einschätzen und wie man überhaupt über sie sprechen könne, ganz zu schweigen über ihre ideologischen Möglichkeiten.

Offensichtlich musste, wer über Farbe reden wollte, etwas von ihr verstehen. In den ersten Nachkriegsjahren war der größte Teil der Fachgemeinde begierig, Teil des aufregenden Wandels im Filmbetrieb zu sein. Es gibt ein schönes, von Abram Room unterzeichnetes Dokument von 1947, in dem die neuen Bedingungen und die geänderte Reihenfolge der Dreharbeiten aufgelistet sind, darunter die Neuorganisation des Studios, der Mehrbedarf an Licht (nicht nur für die Dreharbeiten, sondern auch für Textiltests) usw. (RGALI, a). Die für den Farbfilm herausragende Rolle der Gewerke Szenenbild und Kamera wurde betont – nicht nur von Room. Drei Jahre später fand eine spezielle Diskussion statt, um die Rolle des Kameramanns in PADENIJE BERLINA (DER FALL VON BERLIN, Michail Chiaurelli, UdSSR 1950) zu analysieren. Bei dieser Gelegenheit führte der Szenenbildner des Films Wladimir Kaplunowski aus:

Der Film kennt drei Künstler und die sind fast unzertrennlich. Wer sind sie? Zunächst einmal ist es der Regisseur. Wenn er kein Künstler ist, fühlt er die Farbe nicht und wird nie Erfolg mit dem Farbfilm haben, selbst wenn er über einen hervorragenden Kameramann verfügt [...]. Der zweite ist eben der Kameramann. Der dritte Künstler ist der Szenenbildner [...]. (zit.n. PADENIJE BERLINA 1950, 54)

Die Sektion für Kamera und Szenenbild des Moskauer Filmzentrums verwandelte sich zeitweise in einen Traum, in eine Oase, in der nicht mehr die geregelten Diskussionen mit den ewig gleichen Phrasen geführt wurden, sondern tatsächlich fruchtbare Gespräche über Farbe. Manchmal wuchsen sie sich geradezu zu Kleinkriegen aus (gewöhnlich zwischen Kameraleuten und Szenenbildnern, die um die Position des künstlerischen Hauptakteurs am Set der Farbfilme wetteiferten). Künstler und Techniker hielten jetzt Vorträge über die Geschichte der Farbe im Kino. Die Sitzungen leiteten wirkliche Fachleute wie Anatoli Golownja, Leonid Kosmatow oder Eduard Tissé. Und schließlich wurde ein weiterer ideologisch wichtiger Aspekt der Farbe hervorgehoben: Hatte einer die Bedeutung der Farbe hoch gewichtet, so plädierte der nächste für das Licht!

Die technische Unvollkommenheit der Studio-Ausrüstungen zwang die Kameralente, Wege zu finden, mit einem Minimum an Licht zu drehen und dieses Defizit ästhetisch produktiv umzumünzen. Da sie sorgfältig mit verschiedenen (meist handgefertigten) Farbfiltern arbeiteten und auf diese Weise alle Arten von Licht- und Schatteneffekten erlernten, die mit Farbe möglich sind, kamen sie zu erstaunlichen Ergebnissen. Es war ein glücklicher Zufall, dass in Verbindung mit dem Licht der Farbe eine neue ideologische Qualität zugeschrieben werden konnte: Man setzte nun gern die allumfassend aufgehellte Szene mit der amerikanischen Ausleuchtung gleich, die zu verwenden mithin als äußerst unerwünscht galt; sie trug das Stigma der geistigen Armut des kapitalistischen Filmbetriebs. Der Kameramann Leonid Kosmatow kommentierte diese Abneigung in seinem Report beim Treffen der Sektion vom 10. April 1951 durchaus kritisch:

Die sowjetischen Filmkünstler bestimmten stets ihre eigenen Wege, um eine neue Form der kinematografischen Ausdruckskraft zu entwickeln. Von ihren ersten Schritten mit dem Farbfilm an verknüpften sie den Weg der farbigen Ausdruckskraft mit dem ideologischen Stil unserer Filme. [...] In der allerersten Phase der Entwicklung des Farbkinos gab es eine Art ‚Theorie‘, die von einigen Filmschaffenden unterstützt wurde, wonach das farbige Kinobild angeblich ‚bei diffusem Licht besser ausfällt‘. Eine solche formale Äußerung zum Thema widerspricht aber bereits an sich den allgemeinen ideologischen und künstlerischen Aufgaben, denen sich die realistische Kunst des sowjetischen Filmkameramanns gegenübergestellt sieht. (RGALI h, 6–7, 11)

Zweifellos hatte die realistische Kunst des sowjetischen Kinos einen angemessenen Anteil an ‚Formalismus‘,¹¹ der dem ‚amerikanischen‘ kaum nachstand. Er wurde aber meisterhaft verdeckt. Unter dem Zensurdruck entwickelte sich die Farbe umso mehr zu einem Mittel mit besonders ausgefeilten und ausdrucksstarken künstlerischen Möglichkeiten. Damit bot sie der Gemeinde der Filmschaffenden manchmal indirekt ein Territorium der Freiheit. In ähnlichem Sinne berichtete Dowshenko einmal von seinen Dreharbeiten zu MITSCHURIN:

11 [Anm. d. Ü.:] Der Begriff ‚Formalismus‘ diente dem ideologischen Diskurs jener Zeit als Herabsetzung, als Gegensatz zum Realismusanspruch des Sozialistischen Realismus.

Danach versammelten wir uns als Gruppe, und ich sagte meinen Kameraden: Ich erkläre, dass ihr die Regeln nicht kennt, verwerft dieses deutsche Buch,¹² denn die Deutschen waren nie gute Künstler und haben offensichtlich etwas missverstanden. Ich erkläre, dass ihr die Regeln nicht kennt und deshalb nicht schuldig seid; bedenkt, dass ihr dieses Glück nur einmal im Leben habt, das nächste Mal werdet ihr schuld sein, aber jetzt ist es nicht so. Lasst uns mutig experimentieren und die Regeln durchbrechen. (RGALI f, 14)

Und die Experimente waren erfolgreich; die Farbe wurde zum intrinsischen Teil der ästhetischen Struktur des Films.

Semiotik der Farbe: Das allmächtige Rot

Es ist kein Geheimnis, dass die Farbe Rot für das sowjetische Kino schon lange wichtig war – bis zurück ins Jahr 1925, als BRONENOSSETS POTESKIN (PANZERKREUZER POTESKIN, Sergej M. Eisenstein) herauskam. Die rote Fahne, die hier inmitten des monochromen schwarzweißen Films erschien, besaß nicht allein symbolische Funktion für die Revolution (Abb. 3). Das Symbol wirkte Hand in Hand mit der sinnlichen Attraktion (Anziehungskraft) von Rot und trug in Einheit damit zur Bildung einer besonderen semantischen Beziehung zwischen den Farbräumen bei.

Die Attraktion einer kolorierten Flagge im Film war allerdings auch 1925 keine Neuheit. Handkolorierte Flaggen tauchten schon früh auf. Im russischen Kino waren sie während des gesamten Jahrzehnts nach 1910 zumeist als offensichtliches Mittel nationaler Propaganda präsent; zumeist verschafften sie Sachfilmen, häufig Marinefilmen, farbenfrohe Schlusszenen (Marholina 2017). Die Praxis der Teilkolorierung erinnert zugleich an fiktionale Filme der Kinofrühzeit, in denen schablonenkolorierte Einstellungen etwa für Apotheosen allgegenwärtig waren. Eine solche Attraktion war also an sich in BRONENOSSETS POTESKIN nicht bahnbrechend, wohl aber ihre neuartige narrative Funktion. Die kolorierte Fahne bildete hier kein vom Erzählrahmen strukturell losgelöstes Element zusätzlicher At-

12 Höchstwahrscheinlich meinte Dowshenko hier mit dem «deutschen Buch» eine der Broschüren, die dem Drehstab zusammen mit dem Agfa-Filmmaterial übergeben wurden. Solche Broschüren beschrieben die Standards für die Arbeit mit dem jeweiligen Filmmaterial, das die Kameralente verwendeten.



3 Die rote Fahne im schwarzweißen Bild in BRONENOSSETS POTEMKIN
(PANZERKREUZER POTEMKIN, Sergej M. Eisenstein, 1925)

traktion, vielmehr ist sie an den Kippunkt gesetzt, der zur Kulmination der Ereignisse in der Treppenszene von Odessa führte. Rot war hier nicht nur das Symbol für die Revolution, es wurde zugleich zum Wegweiser, zu einem Referenzpunkt, da es hier als einzige Farbe in der schwarzweißen Welt erschien – und es funktionierte in diesem Verständnis nicht nur für das Publikum vor der Leinwand, sondern auch innerhalb der Handlung. Da die Farbe (als diegetisches Moment) die Handlung beeinflusste, war der Film nicht mehr schwarzweiß, sondern farbig, mit einem Dreiklang aus Schwarz, Weiß und Rot. Für die totalitäre Denkweise hätte Rot als einzig mögliche Farbe im Farbkino ausreichen können. Und vielfach tat es das auch.

Mit BRONENOSSETS POTEMKIN brachte Eisenstein einen Topos der Verwendung von Rot hervor, der bis zu Stalins Tod weithin Bestand hatte. Auch wenn man seine späteren farbtheoretischen Ideen in Betracht zieht, so leistete Eisenstein damit 1925 seinen im Grunde größten und nachhaltigsten Beitrag zur Praxis des sowjetischen *Farbkinos*. Sein prächtiges

Farbszenario *Ljubow poeta (Die Liebe des Dichters)* über Alexander Puschkin wurde nie lebendig, seine opulente Farbsequenz im zweiten Teil von IWAN GROSNY blieb wie der gesamte zweite Teil bis 1958 unter Verschluss. Und obwohl Eisenstein als Farbtheoretiker ertragreich war, ging sein augenfälligster praktischer Einfluss in Sachen Farbe wohl von der roten Fahne in BRONENOSSETS POTEMKIN aus. Rot herrschte fortan im hier festgelegten Sinn als Handlungswegweiser und als Markierung der Opposition zu den Feinden der Revolution. So gesehen ist es vollkommen verständlich, dass die Künstlerischen Räte immer wieder auf die Notwendigkeit hinwiesen, die Farbigkeit der Szenen zu reduzieren – keine andere Farbe sollte dem Rot die Dominanz nehmen.

Erkennbar im Sinne dieses Topos gestaltet erscheint die rote Fahne im ersten sowjetischen Farbfilm GRUNJA KORNAKOWA (NACHTIGALL, KLEINE NACHTIGALL, Nikolai Ekk, UdSSR 1936). Ein strukturell ähnlicher Moment in der Handlung, aber diesmal geht es um den Gegensatz zwischen Frauen, die in einer vorrevolutionären Fabrik arbeiten, einerseits und der Regierungskavallerie andererseits. Die Arbeiterinnen wiederholen hier Eisensteins Konfrontation von Volksmassen und zaristischen Soldaten. Sie kämpfen gegen miserable Arbeitsbedingungen und organisieren einen Streik. Der «rote» Moment kommt, als die Frauen auf das verabredete Zeichen von Grunja warten, um anzugreifen. Das Zeichen ist Grunjas weißes Tuch, das vom Fenster des Fabrikturms aus gesehen werden soll. Grunja ist indes verletzt: als sie ihr Tuch aus der Tasche zieht, färbt es sich mit ihrem Blut rot – erneut also eine rote Fahne, gefolgt von einer ähnlichen Handlung. (Abb. 4)

Das nächste Mal erschien die rote Fahne in vergleichbar ikonischer Ansicht auf der Leinwand, als 1950 in der Szene von PADENIJE BERLINA die Kämpfenden der Roten Armee den Reichstag erreichten und dort nicht nur die berühmte rote Fahne hissten, sondern gleichsam auch Grunjas Taschentuch (Abb. 5). Der Film war das zweite Werk des Kameramanns Leonid Kosmatow, des damals wohl einflussreichsten Vertreters seiner Profession, und avancierte zu einem offiziell hoch gelobten Filmwerk. Szenen daraus wurden zu Schulbeispielen für den Umgang mit Farbe erklärt und entsprechend verwendet; die Zentrale Filmhochschule in Moskau, WGIK, bat Kosmatow sogar um eine berichtende Forschungsarbeit (RGALI i).

Zusammen mit dem Regisseur Michail Chiaurelli rekonstruierte Kosmatow in PADENIJE BERLINA nicht nur den Eisenstein-Kontrast zwischen Rot und Schwarzweiß, der als Handlungsauslöser diente (Abb. 6), sondern



4–5 Grunjas Tuch in GRUNJA KORNAKOWA (NACHTIGALL, KLEINE NACHTIGALL, Nikolai Ekk, 1936) und seine Wiederaufnahme in PADENIJE BERLINA (DER FALL VON BERLIN, Michail Chiaurelli, 1950).



6 Rote Fahne im monochromen Bild – der Sturm auf den Reichstag in PADENIJE BERLINA

entwickelte einen weiteren Farbkontrast, den zwischen Rot und Grün (als Komplementärfarben des Spektrums), welcher für die ›Unsrigen‹ und die Feinde steht (Abb. 7–8). Dieselbe Antinomie prägt in Michail Kalatosows Film SAGOWOR OBRITSCHJONNYCH (VERSCHWÖRUNG DER VERDAMMTEN, UdSSR 1950) eine Szene, bei der Mark Magidson die Kamera führte. Darin tritt die wahre Natur des Antagonisten im Flimmern von Grün und Rot hervor. Außer Rot und der möglichen Beziehung zwischen dieser und einer anderen Farbe wurden keine weiteren semantisch aktiven Farben verwendet.

Erstaunlicherweise gelang es Kalatosow, die rote Farbe innerhalb einer Detektivhandlung als unzuverlässigen Anhaltspunkt einzusetzen. Ähnliches gab es im sowjetischen Kino zwar nicht zum ersten Mal; in der ideologischen Atmosphäre um 1950 schien es allerdings nahezu unmöglich. Einmal, 1936, in PARTINY BILET (UNTER FALSCEM NAMEN), kleidete Iwan Pyrjew den Antagonisten für eine ikonische Szene auf einer hellen, breiten und festlichen Moskauer Straße in ein weißes Hemd. Jetzt, 1950, ließ Kalatosow einen Priester einen teilweise roten Mantel und die Figur, die sich als Feind entpuppen sollte, rötliche Anzüge tragen. Immerhin war klar, dass die bei-



7–8 Rot versus Grün, Stalin gegen Hitler – Farbdramaturgie in
PADENIJE BERLINA



9 POJESD IDJOT NA WOSTOK (ES BEGANN IM BLAUEN EXPRESS, Juli Raisman, 1948): Das Rot der Jacke signifiziert die Aufrechte.

den nicht unschuldig sein konnten, schon weil sie zusammen mit dem Rot zu viel Weiß trugen und die historische Konnotation von Rot und Weiß im Konflikt hätte gelesen werden können – zudem spielte die Rolle des Priesters der berühmte vorrevolutionäre Sänger, Dichter und Schauspieler Alexander Wertinski, der nach seiner Rückkehr aus dem Exil in den 1940er-Jahren auf antirevolutionäre, aristokratische Typen festgelegt war. Dennoch erscheint es gewagt, die falschen Führer des Volks rot zu markieren.

Ein anderes exponiertes Rot in einem Genrefilm bot *POJESD IDJOT NA WOSTOK* (*ES BEGANN IM BLAUEN EXPRESS*, Juli Raisman, UdSSR 1948). Hier alberte die Protagonistin mit einem Kerl herum, den sie mochte, und zeigte sich so von einer zweifelhaften Seite. Da man sich im komischen Genre bewegte, konnte das Publikum davon ausgehen, dass sie ein im Grunde gutes Mädchen sein musste – nicht nur aufgrund der Dialoge und Erzähldetails, sondern schon wegen ihrer roten Jacke, die nicht lügen konnte (Abb. 9).

Neben der Flagge traten weitere Topoi hervor: Der blaue Himmel, zart geschichtet über einem goldenen Weizenfeld, war ein kanonisches Bild des Friedens, der entweder grausam durch den Krieg gestört oder danach auf

wunderbare Weise wiederhergestellt wurde. Und natürlich Blumen: Es gab sie überall – im Eisenbahnabteil, in jedem Zimmer, in den Gebäuden, auf den Straßen bei den Paraden oder am Bahnhof zur Ein- oder Ausfahrt des Zugs, Blumen für die Menschen und für Stalin, Blumen für ein blühendes Leben der UdSSR. Die totalitäre Kunst war weit vom proklamierten sozialen Realismus mit wahrheitsgetreuer Darstellung der sowjetischen Realität entfernt, sondern bestand aus Symbolen. Die Natur erschien als Symbol für die Weite und Größe des Landes, Blumen standen für das blühende Leben in dem Land mit seiner Industrie – und Rot symbolisierte Ruhm und Sieg, Kämpfe und Geschichte sowie Tapferkeit und natürlich die Revolution.

Die technischen Schwierigkeiten, unter denen die sowjetischen Studios litten, waren in gewissem Sinne nicht die schlechteste Bedingung für die Herstellung von Farbfilmen: Sie wurden zur Herausforderung. Die Hauptkomplikation, Farbe auf die Leinwand zu bringen, lag zwischen zwei Dimensionen ihrer Bedeutung. Diese war einerseits mit dem konkreten Gegenstand verbunden und andererseits mit seiner Symbolik, wobei die Farbe ein Zeichen für etwas anderes war. Die erste Dimension war einfach, ja ursprünglich, denn von Anfang an ging der Farbfilm mit dem alten Versprechen einher, die Welt in ihrer tatsächlichen – konkreten – Farbigkeit darzustellen. Aber leider war die Einlösung dieses Versprechens vielfach kaum möglich, da die Ideologie gerade falsches Bewusstsein und ›hohen Geist‹ verlangte. Die andere Dimension der Farbe war, wie dargelegt, weit verbreitet. Während Rot seine Fähigkeit, etwas anderes als ein stolzes Symbol der Sowjetunion zu sein, nahezu verloren hatte, mussten andere Farben entweder symbolisch in einer direkten Verbindung mit Rot genutzt werden oder so neutral erscheinen, dass sie nicht auffielen. Ein Weg dazu wurde gefunden:

Die Geschichte des Farbfilms bot viele Möglichkeiten, Farben von der Leinwand leuchten zu lassen, einschließlich der neutralsten und durch Gewohnheit unsichtbarsten. Das betraf etwa schon die Viragen und Tönungen der Stummfilmzeit. Indem sie auf kodifizierte Weise das gesamte Bildfeld mit derselben Farbe versahen, wurden sie nach und nach automatisiert wahrgenommen und mithin praktisch unsichtbar. Gelb für den hellen Tag oder Rot für den Krieg oder die Liebe, Grün für Wälder oder eine Abendszene oder manchmal auch für Verbrechen. Normalerweise konnte man die Bedeutung der Farbe leicht verstehen und dann sowohl Bedeutung als auch Farbe rasch wieder vergessen. Außerdem gab es viele eigentlich neutrale Farben – in der Regel waren es Töne wie Kupferrot, Graugelb, Bläulich-Grau und andere, die als farbiges Polster dienten, ohne das

Auge zu fesseln oder zu irritieren. Vor diesem Hintergrund stießen die Kreativen von Kamera und Regie auf die Bedeutung der Lichtregie.

Kosmatow, Andrikanis und andere begannen, mit farbigem Licht zu arbeiten. Es ging dabei weder um eine symbolische Farbe (allenfalls unabsichtlich) noch um eine konkrete, da die Wirkungen von Farbfiltern nicht stark genug waren, um als Vollfarbe bezeichnet werden zu können. Ein ideales Beispiel für eine solche Arbeit ist in PADENIJE BERLINA erhalten geblieben: eine romantische Szene mit einem Paar, das in der buchstäblich blauen Nacht spazieren geht. Das Mädchen nähert sich dem Haus, verabschiedet sich und betritt, in Gedanken versunken, das Gebäude, in dem sofort ein warmes gelbes Licht aufleuchtet. Das Haus wird von außen gezeigt mit ebendiesen Farben. Beide sind neutral, wirken ähnlich Viragen, und zusammen schmuggeln sie Bedeutungen in die Handlung ein. Blau ist öffentlich und kalt, Gelb ist intim, persönlich und warm. Noch eine andere Szene wird von diesem Farbkontrast bestimmt: Stalin sitzt gedankenversunken an seinem Schreibtisch, das Licht ist warm. Ein Militärangehöriger betritt den Raum mit einer Nachricht. Bevor Stalin den Regierungsbericht anhört, erhebt er sich und schiebt die Vorhänge zurück, sodass von außen blaues Licht einfällt – nun erst hört er zu.

Obschon die Farbgebung starke räumliche und zeitliche Merkmale aufweist, ist es in den Filmen dieser Zeit fast unmöglich, eine bestimmte Zeitordnung der Erzählung zu bestimmen. Das hängt nicht zuletzt mit den zahlreichen, manchmal wirklich entscheidenden Schnitten zusammen, die den Filmschaffenden bei den Kunstratsitzungen nahegelegt wurden, es passt aber auch perfekt zu den restriktiven Absichten, alles Private, einschließlich Zeit und Raum, auszuklammern. So folgen Abende zuweilen auf den Vormittag, wiederum gefolgt von Tagesszenen. Bei Wsewolod Pudowkins Film SHUKOWSKI (BEHERRSCHER DER LUFT, UdSSR 1950) ist eine zeitliche Abfolge selbst zwischen benachbarten Einstellungen kaum mehr bestimmbar, der Film wird zur Chronologie der wichtigsten Ereignisse und Begegnungen im Leben des Wissenschaftlers. Es ist möglich, ein bestimmtes Kriegsgefecht oder ein Ereignis im Leben einer berühmten Person nachzuvollziehen, aber es ist fast unmöglich, die Reihenfolge der persönlichen Handlungen zu bestimmen.

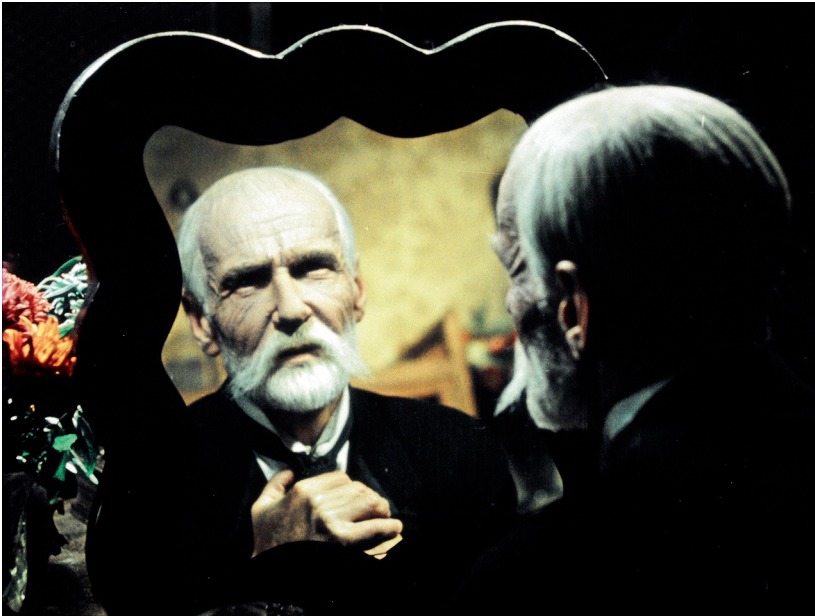
Doch selbst unter solch restriktiven Bedingungen wurden Schlupflöcher gefunden: Das von Dowshenko für seinen Mitschurin-Film verfasste Drehbuch *Shishn w Zwetu* berücksichtigte die Farbgestaltung dezidiert. Dowshenko integrierte die Farbe in jene Naturphilosophie des Lebenszyklus, die sich bereits 1930 in SEMLJA (ERDE, UdSSR 1930) bemerkbar machte. In



10 Harmonie der Farbe Weiß in MITSCHURIN (DIE WELT SOLL BLÜHEN, Alexander Dowshenko, 1949)

beiden Filmen schrieb der Regisseur das Leben und den Tod eines Menschen in den konstanten Kreislauf der Natur ein, der auf der Jahreszeitenfolge und den damit einhergehenden Veränderungen des Lebens basiert. In beiden Filmen spielen exponierte Einstellungen von Obstgärten, Feldern und Bäumen eine große Rolle. Damit unterwarf Dowshenko Mitschurins Leben nicht primär der großen historischen Linie, sondern einem natürlichen Zyklus: Statt eine ideologisch saubere historische Zeitdarstellung zu betonen, wurde private Zeit zu natürlicher Zeit.

Aber dabei blieb es nicht. Die Farbe Rot hat in Dowshenkos Film ungewöhnliche Konnotationen: Sie steht für erdverbundene Bedürfnisse, ja für Zustände, die keinen Fortschritt mehr kennen, sondern Erreichtes verkörpern. Rot ist aber auch schnell wie der Rock von Mitschurins Frau, der sich verwandelt, als sie stirbt und der neue Staat entsteht, angezeigt von den roten Flaggen der Sowjets. Rot sind schließlich die Äpfel, die Sorge seines Lebens. Und: Rot ist der Kampf, nicht das Leben. Für jeden Gärtner ist die Vorstellung nachvollziehbar, dass das Leben die weiße Farbe der Baumblüte hat. Rot liegt damit zwischen der schwarzen Farbe eines Sarges und dem Weiß der Inkarnation.



11 Der nachdenkliche alte Mann im Spiegel: MITSCHURIN

Im Gegensatz zum Rot in Eisensteins *POTEMKIN* und vielen anderen Filmen danach war Dowshenkos Rot nicht allmächtig, nicht die Spitze, sondern nur ein Element in einem System. Im Grunde hat das Rot Mitschurin weder Leben noch Hoffnung gegeben, das tat eher die Farbe Weiß. Die Einstellungen vom alten Mitschurin mit seinen grauen Haaren, von seinem Gesicht wie von seiner Gestik, reimen sich wunderbar auf die weiß blühenden Bäume in seinen Obstgärten. Diese Bilder stehen jenseits aller Flaggen (Abb. 10).

Nach einer Reihe von verordneten Änderungen an dem Film klagte ein Dramatiker über den nunmehrigen Handlungsverlauf: Der Film habe jetzt gleich drei Schlusszenen (RGALI g, 52). Und er hatte Recht. Mit Blick auf den Farbaspekt gab es aber nur eine Schlusszene. Sie hinterlässt einen entgegengesetzten Eindruck zu dem, wofür Dowshenko Anerkennung fand. Gelobt wurde er dafür, dass er seinen Helden am Ende nicht sterben lässt. Tatsächlich tut er dies aber: Mitschurin sitzt vor einem Spiegel, sein Gesicht erscheint innerhalb des schwarzen Rahmens. Hier ist das eigentliche Ende (Abb. 11). Alle folgenden Szenen zeigen ausführlich die Beerdigung mit vielen Menschen, Blumen und einem lächelnden Leichnam. Das Ganze hat Ähnlichkeit mit dem, was die Behörden Dowshenko selbst angetan hatten

und Eisenstein und mit ihnen vielen anderen. Abgeschnitten von jeder Arbeitsmöglichkeit waren sie gezwungen, noch härter zu arbeiten, unter der Last immerwährender Heuchelei und der allgegenwärtigen Restriktionen.

Aus den Diskussionsprotokollen und weiteren Dokumenten geht hervor, dass der Drang der Filmschaffenden, das Terrain des Farbfilms zu betreten, so stark war, dass es ihnen vielfach gelang, Schwierigkeiten mit der Zensur auf die eine oder andere Weise auszuhandeln. Nicht nur die von den Künstlerischen Räten politisch und ideologisch erwünschten Änderungen wurden in die Farbvision der Drehbücher irgendwie integriert, sondern auch die technischen Schwierigkeiten überraschend gut bewältigt. Als Ausdrucksmittel trat die Farbe in die Reihe früher im sowjetischen Kino entwickelter Verfahren, vielfach allerdings um einen hohen Preis.

Aus dem Englischen und Russischen von Jörg Schweinitz

Literatur

- anon. (1935) Promyschlennost dolshna pomoschtsch sowetskomu zvetnomu kino [Die Industrie muss dem sowjetischen Farbfilmkino helfen]. In: *Sa industrialisatsiju*, 27.03.1935.
- anon. (1940a) Pjat zwetnych kartin w 1941 godu [Fünf Farbfilme im Jahr 1941]. In: *Kino*, 23.05.1940.
- anon. (1940b) Zwetnoje kino w 1941 [Der Farbfilm im Jahr 1941]. In: *Kino*, 11.06.1940.
- anon. (1940c) Perwaja laboratorija trechzvetki [Erstes Kopierwerk für die Dreifarbenmethode]. In: *Kino*, 23.06.1940.
- anon. (1940d) Nowaja trechzwetnaja kartina [Der neue Dreifarbenfilm]. In: *Kino*, 16.08.1940.
- anon. (1940e) Rasschirim proiswodstwo zwetnych kartin [Erweitern wir die Produktion von Farbfilmen]. In: *Kino*, 25.10.1940.
- Cavendish, Phil (2016) *Ideology, Technology, Aesthetics: Early Experiments in Soviet Color Film, 1931–1945*. Hg. v. Birgit Beumers. Chichester, West Sussex: Wiley.
- Derjabin, Alexander (2010) *Letopis Rossijskogo Kino 1946–1965* [Chronik des Russischen Kinos 1946–1965]. Moskau: KANON-PLÜS.
- Dowshenko, Alexander (1945) Tsvet prishel [Die Farbe ist gekommen]. In: *Iskusstwo kino*, 2–3, S. 6–7.
- Fjodorow-Dawydow, Alexander (1945) Problemy zwetnogo kino [Probleme des Farbfilms]. In: *Iskusstwo kino*, 2–3, S. 9–11.

- Frolow (1938) Zentraliowat rukowodstwo zwetnym kino [Zentralisieren wir die Steuerung der Farbkinematografie]. In: *Kino*, 05.08.1938.
- Germanowa, Irina G. (1991) Zwetnoe kino: sametki na polja archiwnoj stenogrammy [Farbfilm: Anmerkung zum Feld des Archiv-Stenogramms] In: *Kinowedcheskije Sapiski*, 12, Oktober, S. 112–122.
- Goldstein, W.I. (1938) Likwidirujem besprisornost zwetnogo kino [Beseitigen wir die Obdachlosigkeit des Farbfilms]. In: *Kino*, 11.06.1938.
- Kabalow, G. (1940) Rasshirim krasochnuju gammu dwechzwetnogo filma [Erweitern wir das Farbspektrum des Zweifarbenfilms]. In: *Iskusstwo kino*, 9, September.
- Konferenzija po zwetnomu kino: 17 sentjabrja – 4 oktjabja 1945 goda. Materialy [Konferenz zum Farbfilm: 17.9.– 4.10.1945. Materialien] (1991) In: *Kinowedcheskije Sapiski*, 12, Oktober, S. 122–159.
- Lotman, Jurij M. (1972) *Die Struktur literarischer Texte*. München: Fink 1972.
- Marholina, Iryna (2017) Semiotika zveta v kinochronike [Semiotik der Farbe im frühen nichtfiktionalen Film]. In: *NLO [Novoje Literaturnjoe Obosrenie]*, 147, S. 80–96.
- PADENIEJE BERLINA: stenograficheskij otchet sasedanij seksij, poswjaschennych obsushdenii filma [Der Fall von Berlin: Stenographischer Report der Sektionsdiskussion zum Film] (1950). In: *Bjulleten Moskovskogo Doma Kino*, 15.
- Postanowlenije Orgbjuro ZK WKP(B) o kinofilmje BOLSCHAJA SHISN [Beschluss des Orgbüros des Zentralkomitees der Kommunistischen Allunionspartei (Bolschewiki) zum Kinofilm BOLSCHAJA SHISN] (1946) In: *Kultura i shisn*, 10.09.1946.
- RGALI [Russisches Staatsarchiv für Literatur und Kunst]. (a) F. 2453, o. 2, ed. khr. 514.
- RGALI. (b) F. 2456, o. 5, ed. khr. 27.
- RGALI. (c) F. 2923, o. 1, ed. khr. 219.
- RGALI. (d) F. 2923, o. 1, ed. khr. 252.
- RGALI. (e) F. 2923, o. 1, ed. khr. 255.
- RGALI. (f) F. 2923, o. 1, ed. khr. 359.
- RGALI. (g) F. 2923, o. 1, ed. khr. 344.
- RGALI. (h) F. 2923, o. 1, ed. khr. 571.
- RGALI. (i) F. 3386, o. 1, ed. khr. 6.
- Tsivian, Yuri (1991) *Istoricheskaja recepcija kino. Kinematograf w Rossii: 1896–1930* [Die historische Filmrezeption. Kinematografie in Russland, 1896–1930]. Riga: Zinatne.