

Über-Strahlen

Auslöschungen in CHRUSTALJOW, MASHINU! (1998)

Zwischen Licht und Schatten

Im Anschluss an den schlicht gehaltenen Vorspann, der lediglich die beteiligten Filmgesellschaften und Förderer dieser russisch-französischen Koproduktion von 1998 unter der Regie von Alexej German nennt,¹ eröffnet CHRUSTALJOW, MASHINU! (CHRUSTALJOW, MEIN WAGEN!) mit einer Einstellung auf eine verschneite nächtliche Szenerie in Moskau (Abb. 209). Über die von Bäumen gesäumte Straße sind funkelnde Dekorationslichterketten gespannt, eine festliche Beleuchtung, die mit der Winterzeit korrespondiert. Im Hintergrund ragt ein Stalin-Hochhaus in die Höhe, eines der sieben Repräsentationsbauten, die im Auftrag des sowjetischen Diktators im Stil des Sozialistischen Klassizismus² errichtet wurden. Bis an die Spitze künstlich illuminiert, in Bodennähe vom dichten Lichtnebel untermalt und die niedrigen Gebäude der umliegenden Architektur überragend, gleicht der Turm einem überdimensionalen Stalagmit – »wie aus ferner Zukunft«,³ so die Intention des Regisseurs. Der von einer Nebelmaschine erzeugte Licht-

-
- 1 Auch das berühmte Siegel der Produktionsfirma »Lenfilm« mit dem Bild des ehernen Reiters im Licht zweier Scheinwerfer bleibt in diesem Vorspann ausgespart – ebenso wie die Nennung der Filmcrew, die erst im Abspann erfolgt.
 - 2 Auch bekannt unter den abwertenden Spitznamen »Sieben Schwestern«, »Stalins Kathedralen« oder »Stalins Finger«, zählt hierzu beispielsweise das 240 Meter hohe Hauptgebäude der Lomonossow-Universität Moskau (MGU). Der sogenannte »stalinistische Zuckerbäckerstil« wurde zunächst in mehreren Ländern des »sowjetischen Lagers« kopiert, verlor jedoch nach Stalins Tod im März 1953 rasch an Einfluss und wurde zunehmend durch funktionalistische Architektur ersetzt. (Vgl. hierzu Dmitrij Chmelnizki, *Die Architektur Stalins. Studien zu Ideologie und Stil*, Stuttgart 2007).
 - 3 Dazu German: »Moskau war damals, zu der Zeit, in der die Handlung des Films [1953] spielt, ein gigantisches Dorf. Unsere Idee war, im Film der Hauptstadt den Charakter einer mittelalterlichen, barbarischen Stadt zu geben – hässlich, dreckig, verschneit – und im Kontrast dazu jene gigantischen, beleuchteten Stalintürme, wie aus ferner Zukunft, die die niedrigen Holzhütten bei Weitem überragen.« (Alexej German, zitiert nach Anton Dolin, *German: interv'iu, esse, stsensarii*, Moskau 2011, S. 239; meine Übersetzung).

dunst⁴ zu seinen Füßen verleiht dem Bau eine mystisch überzeichnete Anmutung, beinahe schwebend, als stünde er im Begriff, in den nächtlichen Himmel aufzusteigen.

Währenddessen ertönt aus dem Off das Voiceover, die Stimme eines Mannes, dessen Identität erst im weiteren Verlauf des Films enthüllt wird, und rezitiert ein Gedicht: »Same as it ever was and will be evermore: a horsie and a little boy brave the bitter cold ...«⁵ Das Gedicht habe er einst von seiner Großmutter gehört. Weitere Bilder aus seiner Kindheit beschwört der Erzähler herauf: eine Straße, an der Persischer Flieder wuchs, der irgendwann verschwand und an den sich niemand mehr erinnerte.

Aus dem Lichtnebel heraus taucht ein Motorrad auf, fährt auf die Kamera zu und dicht an ihr vorbei ins Off. Kaum ist das Motorengeräusch verklungen, durchschneidet ein lauter Pfiff die Stille. Ein Hund tritt aus den Schatten der Bäume hervor, horcht auf und läuft nach einem erneuten Pfiff rasch davon. Die Kamera schwenkt in seine Bewegungsrichtung – nach rechts zur Seitenstraße, wo das imposante Eingangstor eines Freizeitparks sichtbar wird. Die Erzählerstimme widmet sich nun der dargestellten Szene und führt die Figur des Moskauer Heizers Fedja Aramyschew alias Kondom⁶ ein, der an diesem letzten Wintertag des Jahres 1953 ... Die Erzählung verstummt, als Fedja selbst im Bild erscheint und in Kamerarichtung das Tor passiert. Ohne erkennbaren Grund nähert er sich seitlich des Parkeingangs einem an der Mauer befestigten Elektrokasten. Beim Versuch, diesen zu öffnen, mutmaßlich, um die Straßenbeleuchtung auszuschalten, löst er im Kasteninnern einen elektrischen Kurzschluss aus, der ihn in einem Funkenregen zu Boden schleudert (Abb. 210). Die Lichterketten blinken daraufhin einige Sekunden lang, bis sich die Beleuchtung wieder stabilisiert hat.

-
- 4 Die im Hintergrund verborgenen Scheinwerfer lassen den künstlich erzeugten Rauch aufleuchten. Nebelmaschinen gehören seit den frühen Tagen des Kinos zur Grundausstattung von Filmproduktionen. Ihr Einsatz dient vor allem dazu, mystische oder übernatürliche Stimmungen zu gestalten – beispielhaft in der Eröffnungssequenz von F. W. Murnaus *FAUST* (1926), wo der Effekt das Erscheinen der apokalyptischen Reiter wirkungsvoll untermalt.
 - 5 Zitiert nach der englischen Untertitelung der Lenfilm-DVD (2008). Eine deutschsprachige Fassung ist derzeit nicht erhältlich. Die im Film verwendeten Gedichtfragmente stammen von Jurij German, dem Vater des Regisseurs.
 - 6 In seiner Primärbedeutung steht der Begriff für ein Verhütungsmittel (Präservativ). Im Russischen fungiert das Wort darüber hinaus als grobes Schimpfwort, das tiefste Verachtung gegenüber einer männlichen Person ausdrückt.



Abb. 209-210: *CHRUSTALJOW, MASHINU!* (1998). Alexej German, K: Vladimir Ilyin

Als wäre nichts geschehen, richtet sich Fedja auf und setzt seinen Weg fort. Er murmelt, pfeift und singt etwas vor sich hin, wirft seine Mütze hoch in die Luft. Die Kamera folgt ihm nach rechts, bis er vor einem am Straßenrand geparkten Opel stehen bleibt. Und wieder »brennen« ihm die Finger: Er schleicht sich an das Auto heran, ergreift mit beiden Händen die kleine Zeppelin-Figur auf dem Kühler und versucht, diese mit Gewalt abzureißen. Überraschend blitzen die Wagenscheinwerfer auf und gleich mehrere schwarzbemäntelte Gestalten stürmen aus dem Fahrzeug. Gemeinsam prügeln sie auf Fedja ein, schleppen ihn auf das Parkgelände und sperren ihn in einem Gartenhäuschen ein. Der plötzliche Gewaltausbruch wird auf visueller Ebene von harten Helldunkel-Kontrasten und hektischen Kamerabewegungen begleitet (Abb. 211–212). Endgültig begreift man, dass diese nächtliche, vom Licht verzauberte Welt alles andere als friedlich ist. Jederzeit kann die stalinistische Terrorschmaschine zuschlagen, wofür der aufragende Stalin-Turm als stummes Symbol der Überwachung und Strafe ein markantes Zeichen setzt. Dass die Gewalt ausgerechnet unter seiner Präsenz einsetzt, ist kein Zufall. Im Zwischenreich von Licht und Schatten, zwischen festlichem Glanz und grell ausgeleuchteter Brutalität, pendelt das Leben – stets bedroht, zermalmt zu werden. Niemand ist vor den Agenten der Diktatur sicher.



Abb. 211-212: *CHRUSTALJOW, MASHINU!* (1998). Alexej German, K: Vladimir Ilyin

Unbequeme Bilder

Die Gewalt der Kunst unterscheidet sich nicht dahingehend von der Gewalt der Schläge, dass die Kunst im Schein verbliebe, sondern im Gegenteil dadurch, dass die Kunst an das – bodenlose – Reale rührt, während der Schlag immer sich selbst angehört und sein eigener Grund ist.
— Jean-Luc Nancy⁷

CHRUSTALJOW, MASHINU! beginnt nach Art eines Märchens: mit dem Klang einer sanftmütigen Erzählerstimme und dem Glanz glitzernder Lichterketten. Doch schon bald schlägt die Darstellung um in die brutale Realität des stalinistischen Regimes. Eine Atmosphäre der Gewalt durchzieht den gesamten Film – teils unterschwellig, teils offenkundig. Der weiße Schnee mag bei Tageslicht die Leinwand »rein« stimmen, doch inmitten dieser winterlichen Idylle prügeln sich Schulkinder: ein Schauspiel der täglichen Repressionen im Kleinformat (Abb. 213). Noch bevor der Zuschauer in die Hintergründe der »Ärzteverschwörung« eingeweiht wird, ist er mittendrin im sowjetischen Alltag, der fern jeder Romantisierung und frei vom plakativen Heldentum geschildert wird.

Bei der sogenannten »Ärzteverschwörung« handelt es sich um ein im Zuge der stalinistischen Säuberungswellen von Stalins Gefolgsleuten erfundenes Komplott, bei dem insbesondere jüdische Ärzte der konspirativen Tätigkeit gegen die sowjetische Führung beschuldigt wurden. Die Affäre führte zu zahlreichen Verhaftungen, Deportationen und Hinrichtungen.⁸ Sie ist als Mahnmal des zu der Zeit des Sowjetkommunismus weitverbreiteten Antisemitismus und als letztes Verbrechen Stalins in die Geschichte eingegangen.⁹ Im weitesten Sinne thematisiert Germans Film die Auswirkungen totalitärer Strukturen und die innenpolitischen Gewaltexzesse, denen in der damaligen Sowjetunion mehrere Millionen Menschen, politische Funktionäre wie Zivilisten, zum Opfer fielen – einschließlich der Verfolgung und Zwangsumsiedlung diverser Volksgruppen wie den

7 Jean-Luc Nancy, »Bild und Gewalt«, in: Tyradellis/Burkhardt 2007, S. 33–45, hier S. 43.

8 Viele der Überlebenden wurden erst nach Stalins Tod im Zuge der sogenannten Entstalinisierung rehabilitiert und aus den Gefängnissen entlassen.

9 Vgl. dazu Jonathan Brent; Vladimir Naumov, *Stalin's Last Crime: The Plot Against the Jewish Doctors, 1948–1953*, New York 2003; sowie Matthias Vetter, »Verschwörung der Kremlärzte«, in: Wolfgang Benz (Hg.), *Handbuch des Antisemitismus*, Bd. 4: *Ereignisse, Dekrete, Kontroversen*, Berlin, New York 2011, S. 416ff.

Krimtataren und den Wolgadeutschen.¹⁰ Neben Tengis Abuladses *MONANIEBA* (1984)¹¹ und Costa-Gavras' *L'AVEU* (1970)¹² zählt *CHRUSTALJOW, MASHINU!* damit zu den bedeutendsten Symbolfilmen in der Aufarbeitung des Stalinismus.¹³

Diese Aufarbeitung erfolgt dabei nicht allein über die Darstellung historischer Fakten, Themen und Inhalte, sondern vollzieht sich in noch stärkerem Maße auf der Ebene der audiovisuellen Gestaltung, im Fall von *CHRUSTALJOW, MASHINU!* insbesondere in der Lichtregie der Bilder als entscheidender Qualität der Inszenierung und Aussage. Wie lässt sich das Unfassbare der Gräueltaten, das Abgründige, Tabuisierte und Niederträchtige der Stalin-Ära glaubhaft, unparteiisch und kompromisslos zur Darstellung bringen? Wie im Rahmen einer fiktionalen Spielfilmhandlung über die Erfahrungen des Terrors und der Unterdrückung verhandeln, von denen oftmals angenommen wird, sie seien nicht darstellbar? Dieser Eindruck beruht auf dem Gefühl zahlreicher Opfer, sich aufgrund schierer Traumatisierung und Überwältigung nicht äußern zu können, wie es exemplarisch anhand der Gräueltaten des NS-Regimes unter anderem von Theodor Ador-

- 10 Die erste Welle der stalinistischen Vernichtungskampagnen und der damit einhergehenden Schauprozesse begann bereits 1936 und ist bis 1938 unter dem Begriff der »Großen Säuberung« bekannt. Eine zweite Welle setzte 1948 ein und endete mit Stalins Tod. Die Verbrechen am eigenen Volk, darunter Deportationen in Zwangsarbeitslager und die systematische Unterdrückung ethnischer Minderheiten, zogen sich jedoch durch die gesamte Zeit seiner Herrschaft. (Vgl. hierzu allg. Jörg Baberowski, *Der rote Terror. Die Geschichte des Stalinismus*, München 2003; Johannes Baur, »Großer Terror« und »Säuberungen« im Stalinismus. Eine Forschungsübersicht«, in: *ZfG*, Jg. 45, 1997, Nr. 4, S. 311–348; sowie Hermann Weber; Ulrich Mählert (Hg.), *Terror. Innerkommunistische »Säuberungen« vor und nach dem 2. Weltkrieg*, Paderborn 1998). Eine authentische, auf historischen Fakten beruhende literarische Darstellung speziell über das Schicksal der Wolgadeutschen bietet der preisgekrönte Roman *Wolgakinder* von Gusel Jachina, Berlin 2019. Er behandelt die Jahre 1916 bis 1938.
- 11 Dieser vielfach ausgezeichnete georgische Film erzählt die fiktive Geschichte des verstorbenen Diktators Warlam, dessen Leiche von einer Frau, die seine Verbrechen ans Licht bringen will, immer wieder exhumiert wird. In Rückblenden erscheinen Episoden aus dem Leben des grausamen Tyrannen, dessen Gesichtszüge an Stalins gefürchteten Geheimdienstchef Lawrenti Beria erinnern, während sein breiter Schnauzbart zugleich auf Hitler anspielt.
- 12 Der Film basiert auf Artur Londons gleichnamigem autobiografischem Bericht von 1968 über den Prager Schauprozess gegen Rudolf Slánský im Jahr 1952. Damals wurden 14 Personen, darunter auch London selbst, beschuldigt, ein »staatsfeindliches Verschwörungszentrum« aufgebaut zu haben. Nach unter Folter erzwungenen Geständnissen wurden sie zu lebenslangen Haftstrafen oder zum Tode verurteilt.
- 13 Zum Stalinbild und dessen filmischer Inszenierung finden sich unterschiedliche Ansätze: Einen vergleichenden Blick auf die filmische Darstellung totalitärer Herrscher bietet Peter Demetz, *Diktatoren im Kino. Lenin – Mussolini – Hitler – Goebbels – Stalin*, Hamburg 2019. Einen spezifischen Fokus auf die visuelle Konstruktion von Machtbildern legt Oksana Bulgakowa in ihrem Essay »Herr der Bilder – Stalin und der Film, Stalin im Film«, in: Hubertus Gaßner (Hg.), *Agitation zum Glück: sowjetische Kunst der Stalinzeit*, Ausst.kat. Staatliches Russisches Museum, St. Petersburg; Magistrat der Stadt Kassel, Kulturdezernat, Documenta-Archiv, Bremen 1994, S. 65–69. Vertiefte Einblicke in die filmhistorische Entwicklung bietet der Band von Christine Engel (Hg.), *Geschichte des sowjetischen und russischen Films* (Stuttgart, Weimar 1999), der sowohl die ideologischen Rahmenbedingungen als auch stilistische Entwicklungen des sowjetischen und post-sowjetischen Kinos nachzeichnet.

no und Claude Lanzmann besonders kritisch diskutiert wurde.¹⁴ Dennoch hat gerade das vermeintlich Unsagbare und Nichtdarstellbare immer schon Eingang in Bilder gefunden¹⁵ – so auch in *CHRUSTALJOW, MASHINU!*, dessen künstlerische Strategie im Kern mit jenem Grundsatz übereinstimmt, den Robert Bresson in seinen *Notizen zum Kinetographen* formuliert: »Keine schöne Photographie, keine schönen Bilder, sondern notwendige Bilder, notwendige Photographie.«¹⁶

Schon die eingangs beschriebene Eröffnungssequenz offenbart einige der zentralen Merkmale von German's Herangehensweise an Thema und Material. Die ersten Bilder setzen kraftvolle symbolische und ästhetische Zeichen. Erschaffen wird eine spezifische Atmosphäre, die zwischen Realität, Erinnerung und Traum oszilliert – als blickte man durch die Augen eines Kindes auf diese Welt. Sowohl das Voiceover als auch die Kamera vermitteln subjektive Impressionen. Speziell die Kamera gleicht einem zufälligen Beobachter, der in den Strudel der Ereignisse geraten ist.¹⁷ Die Handlung wird von einer reichen und komplexen Tonebene begleitet. Gezielt untergräbt der Film einfache Narrationsschemata und erschwert eine sofortige Transparenz des Dargestellten.

In *CHRUSTALJOW, MASHINU!* setzt German auf Bilder, die verunsichern. Die Polyphonie der visuellen und akustischen Eindrücke steigert sich beständig: Die Kamera registriert wie beiläufig disparate Szenen und Situationen, ohne dass der Zuschauer eine vollständige Übersicht erhält. Neben-, durch- und aneinander vorbeilaufende Dialoge, Selbstgespräche, bisweilen unverständliche Halbsätze oder einzelne Phrasen überlagern sich zu einem dynamischen, rauschhaft inszenierten Wirklichkeitseindruck. Entscheidend sind plastische Eindrücke und Stimmungen, die der auditiven und visuellen Faktur des Films entsteigen. Die Charakterzeichnungen (man denke an Fedjas Auftritt) sind roh wie das körnige, kontrastreiche 35mm-Filmmaterial selbst und oftmals überspitzt karikaturesk. Dies gilt auch für die Figur Stalins, der nach einem Schlaganfall als zum Zwerg geschrumpfter Greis gezeigt wird. Sein letzter Atemzug erzeugt eine Luftblase auf seinem von Speichel und Schaum bedeckten Mund (Abb. 214).¹⁸ German's Darstellung des

14 »Das kann man nicht erzählen. Unmöglich. Und keiner kann das verstehen« – so ein Holocaust-Überlebender in Claude Lanzmanns Dokumentarfilm *SHOAH* (1986).

15 So gelingt es auch Lanzmann in *SHOAH*, die Erzählung ohne Rückgriff auf illustratives Archivmaterial authentisch filmisch zu realisieren. Die verlassenen Ortschaften und einstigen Tatorte, die die Kamera in Augenschein nimmt – mit nur wenigen verbliebenen Spuren –, mahnen an die Vergänglichkeit und erinnern an die maßlose Vernichtung. Eine Supertotale zeigt beispielsweise die kleine Gestalt eines Überlebenden mitten auf einem mit grünem Gras bewachsenen Feld, dem Standort eines ehemaligen Konzentrationslagers, genau dort, wo einst riesige Scheiterhaufen brannten. Die Leere der verlassenen Ortschaft steht sinnbildlich für die Auslöschung.

16 Bresson [1975] 2007, S. 75.

17 Dies entspricht dem Konzept einer »anthropomorphen« Kamera; vgl. Brinckmann 1997a. Dabei wird das Kameraobjektiv zum geistigen Auge. In *CHRUSTALJOW, MASHINU!* wird zunächst die Perspektive eines Erzählers nahegelegt, der sich als Erwachsener zu Wort meldet und auf seine Kindheit zurückblickt. Im weiteren Verlauf aber wechselt die Kamera zwischen verschiedenen subjektiven Blickpunkten, sodass eine eindeutige Zuordnung zu einer bestimmten Figur nicht durchgehend möglich ist.

18 Eine vergleichbare Entglorifizierung eines »gottgleichen« Herrschers inszeniert Albert Serra's Spielfilm *LA MORT DE LOUIS XIV* (2016). Der Film porträtiert den todkranken »Sonnenkönig«, der – abgeschottet von der Außenwelt, hinter zugezogenen Vorhängen und im fahlen Schein schwacher

sowjetischen Alltags ist im bachtinschen Sinne karnevalesk, bizarr und durchtränkt von abgründigem schwarzem Humor. Sie konstruiert eine Welt, in der Komik und Gewalt, Grausames und Banales in einem grotesken Reigen ineinander übergehen – vergleichbar mit der Bildwelt eines Hieronymus Bosch.



Abb. 213-214: *CHRUSTALJOW, MASHINU!* (1998). Alexej German, K: Vladimir Ilyin

Die Hervorhebungen des Abstrusen und Satirischen schmälern dabei keineswegs die Authentizität der Darstellung. Im Gegenteil stützen sie den Eindruck des Wahrhaftigen und Unverfälschten.¹⁹ Der Film spricht die Sprache der Groteske, die laut Wolfgang Kayser eine Möglichkeit darstellt, »mit den Mitteln der künstlerischen Überzeichnung Dunkles, Unheimliches und Unfassbares zur Rede zu stellen«.²⁰ Speziell im Fall von *CHRUSTALJOW, MASHINU!* korrespondiert Germans Ansatz mit der These von Shireen Patell, dass die Aufarbeitung von Traumata im Film einer nicht-mimetischen Darstellungsweise und avantgardistischer Bildpraktiken bedarf: »Trauma and its vexed relation with reference, representation, and narrativity – resisting and demanding them – seems to invite the formal innovations and experimentations [...]. Image, light, sound, text, speech, plastic temporality and so forth takes up the resistance to and of trauma and its translational challenges.«²¹ In seiner ästhetischen Radikalität ist *CHRUSTALJOW, MASHINU!* zugleich eine angemessene Antwort auf das Groteske der historischen Ereignisse selbst und mehr noch: ein kalkulierter Affront gegen die staatlich delegierten

Kerzen – fern jenes Sonnenlichts, das ihn symbolisch kennzeichnet, wie ein gewöhnlicher Mensch leiden und sterben muss.

- 19 Der berühmt-berüchtigte »Naturalismus« in Germans Filmen fordert das Kinopublikum heraus und stößt nicht selten auf Irritation oder Ablehnung. *CHRUSTALJOW, MASHINU!* wurde 1998 im Wettbewerb der Internationalen Filmfestspiele von Cannes uraufgeführt. Die komplexe Erzählweise und die avantgardistische Ästhetik stießen bei der Premiere auf geteilte Reaktionen.
- 20 Wolfgang Kayser, *Das Groteske in Malerei und Dichtung*, Reinbek 1960, S. 139.
- 21 Shireen R. K. Patell, »Traumatic Memory and Cinematic Syntax«, in: Julia Barbara Köhne (Hg.), *Trauma und Film. Inszenierungen eines Nicht-Repräsentierbaren*, Berlin 2012, S. 29–55, hier S. 44f. Die von Patell angesprochenen Manifestationsformen traumatischer Erlebnisse äußern sich typischerweise nicht in kohärenten Erinnerungsepisoden, sondern in alpträumerhaften Wahnvorstellungen und Flashbacks – begleitet von intensiven, überwältigenden Emotionen wie Angst, Panik oder Stress.

Propagandamontagen des sozialistischen Realismus und deren Verzerrung kollektiver und persönlicher Vorstellungswelten.

Es war das Licht, genauer das elektrische Licht, das den Weg in den Kommunismus ebnen sollte – mit dem Kino als Sprachrohr staatlicher Ideologie anstelle der (säkularisierten) Kirche. Auf dem 6. Parteitag der KPD im Jahr 1920 hob Clara Zetkin »die propagandistische Kraft des Lichtbildes«²² als unverzichtbar für die kommunistische Bewegung hervor. Rund 15 Jahre später sprach auch Stalin vom Kino als einem einzigartigen Mittel der »Einflussnahme auf die Massen«.²³ Zeitgleich eroberte die Elektrifizierung das Moskauer Stadtbild und diente auch auf den Straßen (wenn auch nicht ausschließlich) der Propaganda. Gleich zu Beginn spielt German darauf an: Der illuminierte Stalin-Turm verkörpert die erdrückende Präsenz des stalinistischen Regimes, die sich nicht zuletzt über Architektur und Beleuchtung mahnend ins öffentliche Leben einschreibt. Dies erinnert an die parareligiöse Vision aus Fritz Langs *METROPOLIS* (1927), in der die Stadt als leuchtender, von einem »Hirn« gelenkter Organismus erscheint: »Deine herrliche Stadt, Vater – und du das Hirn dieser Stadt – und wir alle im Licht dieser Stadt ...«.²⁴ Bei German bleibt von dieser Vision nur deren düstere Dimension: Der leuchtende Stalin-Turm steht für absolute Unterwerfung und eine Fassade, hinter der sich die verheißene Erlösung als ideologisches Trugbild in ihr Gegenteil – und in Gewalt – verkehrt.

Vor diesem Hintergrund gewinnt der Zusammenhang von Licht, Elektrizität und Macht an zentraler Bedeutung innerhalb der Dramaturgie und Symbolik von *CHRUSTALJOW, MASHINU!*. Dies zeigt sich bereits in der oben beschriebenen, zunächst wie eine Slapstick-Einlage wirkenden Szene, in der Fedja eine Explosion im Stromkasten auslöst. Sie initiiert eine konkrete wie symbolische Störung, die für einen Moment den Schleier der festlichen Straßenbeleuchtung lüftet und zugleich den unmittelbar darauf folgenden Gewaltakt einleitet. Wenn auch nur eine kleine Detonation, so kündigt sie doch bereits das große Theater der Macht an. Entscheidender noch: Die gesellschaftskritische Schärfe dieses Films ist untrennbar mit seiner ästhetischen Radikalität verbunden. German transformiert – im Sinne Jean-Luc Nancys – die motivische Gewalt in eine »Gewalt

22 Clara Zetkin, »Unser ganzes Programm ist Kulturprogramm. Diskussionsrede auf dem 6. Parteitag der KPD 1920«, zitiert nach Natascha Drubek, *Russisches Licht. Von der Ikone zum frühen sowjetischen Kino*, Wien, Köln, Weimar 2012, S. 146.

23 Josef Stalin in der »Prawda« (Tageszeitung) vom 11. Januar 1935, zitiert nach Drubek 2012, S. 149; weiterführend dazu Richard Taylor; Derek Spring (Hg.), *Stalinism and Soviet Cinema*, London, New York 1993. Im Hinblick auf die Instrumentalisierung des filmischen Lichtbildes als »Volksbildungsmittel« kommunistischer Propaganda ist anzumerken, dass German die Übergriffe der sowjetischen Zensur seit den frühen 1970er-Jahren am eigenen Leib erfahren musste. Dazu zählen chronische Unterfinanzierung, wiederholte Arbeitsverzögerungen, lange Zwangspausen sowie letztlich Aufführungsverbote. Zwei seiner insgesamt sechs realisierten Spielfilme – *PROVERKA NA DOROGAKH* (STRAGENSPERRE, 1971) und sein heute als Meisterwerk anerkanntes *MOI DRUG IVAN LAPSHIN* (MEIN FREUND IVAN LAPSHIN, 1981) – durften bis zur Perestroika über Jahre hinweg nicht öffentlich gezeigt werden. Von Film zu Film schränkte sich German dabei zunehmend weniger ein und schuf immer radikalere Bildwelten.

24 Das Zitat stammt aus *METROPOLIS*: Freder richtet diese Worte an seinen Vater, Joh Fredersen, den Herrscher über die Stadt. Eine Analyse der Lichtsymbolik in diesem Film (aus semiotischer Perspektive) bietet Lane Roth, »Metropolis, The Lights Fantastic: Semiotic Analysis of Lighting Codes in Relation to Character and Theme«, in: *Literature/Film Quarterly*, Jg. 6, 1978, Nr. 4, S. 342–346.

der Kunst«, als Prinzip der unbequemen Bilder. Auf visueller Ebene betrifft dies in der Szene mit Fedja nicht nur das flackernde, »nervöse« Blinken der überspannten Lichterketten als Form visueller Interferenz, sondern ebenso die faustgroßen Lichtfunken, die während des Kurzschlusses ins Bild geschleudert werden. Im filmischen Schwarz-Weiß erscheinen Licht und Schatten als Extremwerte einer auf schärfste Kontraste angelegten, transgressiven und stark die Sinne affizierenden Ästhetik – mit einer »gewalttätigen Beleuchtung«²⁵ in ihrem strahlenden Zentrum.

Überstrahlung und Transgression

Dort, wo das Auge auf eine [...] Verdichtung und Konzentration von Licht stößt, wird es von diesem geblendet; es wird von etwas gestört, was sich gerade nicht in den Raum des Bildes einfügt, was sich nicht verorten und auch nicht fixieren lässt, sondern was heraustritt und den Betrachter trifft.

— Helga Lutz²⁶

Steht der lateinische Begriff Transgression für (Grenz-)Überschreitung und wird für eine Kunst gebraucht, die schockiert und moralisch offensiv agiert, um soziale, sexuelle oder ästhetische Tabus zu brechen, so verweist der Begriff Überstrahlung im filmischen Kontext zunächst auf die optische Ebene – Artefakte, »die entweder bei Überforderung der filmischen Apparatur durch gleißende Helligkeit [Überbelichtung], direkten Lichteinfall ins Objektiv [Gegenlicht] oder durch zu große Kontraste entstehen [...]«²⁷ – übermäßige Streueffekte, Höfe oder Schleier des Lichts, die das Negativ ganz oder partiell überlagern und sich über ganze Szenen wie ein Filter legen, sodass diese nicht mehr vollends scharf zu erfassen sind.²⁸ In Fotografie und Film kann eine solche Lichtdichte als unerwünscht gelten, da sie eine genaue Wiedergabe sichtbarer Gegenstände reduziert. Sie kann aber

25 Sven Nykvist, der schwedische Stammkameramann Ingmar Bergmans, verwendet den Ausdruck »gewalttätige« Beleuchtung, um eine Lichtgestaltung zu beschreiben, die sich durch »mehr Kontraste als die Realität« auszeichnet (zitiert nach Kohlmann 2007, S. 157). Wie Nykvist ausführt, erzeugt eine derart kontrastreiche Lichtführung eine besonders intensive, dramatische Wirkung – im Gegensatz zu einer weich ausbalancierten Beleuchtung, die eher Ausgewogenheit und Ruhe suggeriert (vgl. ebd.).

26 Helga Lutz, »Löcher und Lichter. Zum Verhältnis von Opazität und Transparenz in der niederländischen Malerei des 15./16. Jahrhunderts«, in: Andreas Wolfsteiner, Markus Rautzenberg (Hg.), *Hide and Seek. Das Spiel von Transparenz und Opazität*, Paderborn 2010, S. 243–264, hier S. 259.

27 Brinckmann 2014, S. 130f.

28 Brinckmann: »Leuchtende Pünktchen machen sich sozusagen selbständig, da die Oberfläche der Kristalle (Silbersalze und Farbkuppler) Photonen an die benachbarten Kristalle reflektiert. Das Ergebnis ist zum Beispiel ein konzentrisch abnehmender, zu den Rändern diffus werdender Ring um Sonne und Mond oder um Autoscheinwerfer bei Nacht [gemeint sind hier speziell die Lens Flares].« (Ebd., S. 132). Solche Artefakte, ebenso wie bewusste Über- oder Unterbelichtungen, wurden insbesondere im Spiel- und Experimentalfilm der 1960er- und 70er-Jahre gezielt als Stilmittel eingesetzt. Dies ging mit einem neuen Verständnis von Film einher, bei dem die materiellen und

auch, wie Andreas Feininger anmerkt, »an geeigneter Stelle ausdrucksvolles Mittel sein, um die Leuchtkraft strahlenden Lichts zu symbolisieren« – als blicke man direkt auf eine Lichtquelle und nehme infolgedessen nicht existente Flächen, Flecken und Formen wahr.²⁹

Effekte dieser Art, die sowohl bei digitaler als auch bei analoger Aufnahmetechnik auftreten und gezielt eingesetzt und forciert werden können, eröffnen in unserem Zusammenhang die Möglichkeit, Transgression und Überstrahlung in direkten Bezug zueinander zu setzen. Gemeinsam erzeugen sie eine Ästhetik, die – über bloße physische Augenblendung oder deren Symbolisierung hinaus – einen Bruch mit Sehgewohnheiten und Darstellungskonventionen markiert. In diesem Verständnis erscheinen Transgression und Überstrahlung nicht länger als negativ behaftete Kategorien, sondern als ästhetische Zeichen produktiver Transformationsprozesse von Bild und Bildsehen. *CHRUSTALJOW, MASHINU!* verfolgt dieses Programm in einer präzise auf die Kontrastwerte des analogen Schwarz-Weiß-Materials abgestimmten Bildgestaltung.³⁰ Diese trägt zugleich den Inhalt: Sie lässt das traumatische Erbe der Geschichte jenseits einer distanziert-illustrativen Rückblende über die audiovisuelle Signatur des Films erfahrbar werden.

Um den maximalen Kontrastumfang des Schwarz-Weiß-Materials zu erreichen, wurde das bereits hochempfindliche und kontrastreiche Kodak-Filmmaterial im Vorfeld der Dreharbeiten von *CHRUSTALJOW, MASHINU!* in einem speziellen chemischen Bad behandelt.³¹ Dieses Verfahren intensiviert die Halogen-Silber-Verbindungen in der Emulsionsschicht und erzeugt in Kombination mit lichtstarken Kameraobjektiven jene charakteristischen grafischen Bildwirkungen, die sich in *CHRUSTALJOW, MASHINU!* stellenweise durch eine nahezu vollständige Abwesenheit von Grautönen auszeichnen. Die so gesteigerte Lichtempfindlichkeit begünstigte Überstrahlungen, Flares, Lichtschleier und Irisationen, wobei vor allem farblich helle, stark ausgeleuchtete Figuren und Objekte an ihrem Umriss irisieren, ja selbstleuchtend erscheinen – als sei das Licht nicht äußerlich appliziert, sondern eine inhärente Eigenschaft der Dinge selbst.³² Mitunter überstrahlt das Licht das Sichtfeld der Kamera vollständig und das Dargestellte verliert an Kontur. Dinge scheinen sich optisch aufzulösen. Wie sich diese Ästhetik in konkre-

technischen Eigenheiten der Aufzeichnung nicht länger als Störfaktoren galten, sondern aktiv in die ästhetische Gestaltung einbezogen wurden. (Vgl. ebd.).

- 29 Andreas Feininger, *Licht und Beleuchtung in der Fotografie*, aus dem Engl. von Horst Kube, Düsseldorf, Wien 1980, S. 136.
- 30 Es ist anzumerken, dass German dem analogen Schwarz-Weiß-Film bis zu seinem Tod im Jahr 2013 konsequent treu blieb.
- 31 Durch dieses Verfahren verdoppelte sich die Lichtempfindlichkeit, ohne dass die Körnigkeit des Films beeinträchtigt wurde. Für die wertvollen Einblicke in den Produktionsprozess danke ich Vladimir Semjonov, dem Oberbeleuchter von *CHRUSTALJOW, MASHINU!*, mit dem ich am 13. November 2018 in Sankt Petersburg ein Gespräch führen durfte. Auf diese (unveröffentlichte) Quelle wird im Folgenden als Semjonov 2018 (ADG) verwiesen.
- 32 Auch wenn dies kaum als intendierte Referenz gelten kann, lässt sich in der selbstleuchtenden Wirkung der Dinge eine entfernte Assoziation zum sakralen Eigenlicht denken, wie es in der christlichen Ikonografie Heiligenfiguren oder Reliquien zugeschrieben wird.

ten Szenen mit den narrativen und thematischen Linien des Films verzahnt, wird im Folgenden im Detail analysiert.

Im Anschluss an die Szene, in der Fedja als zufälliges Opfer verprügelt und im Gartenhäuschen eingesperrt wird, wechselt die Kamera ins dunkle Innere des Opels, in die subjektive Perspektive eines der zuvor in Aktion gesehenen Männer. Durch die von kondensiertem Atem beschlagene Fensterscheibe ist schemenhaft eine Person zu erkennen, die sich in Richtung Parkeingang bewegt (Abb. 215). Es handelt sich um Lindberg, der aus Schweden angereist ist und offenbar das Interesse der Geheimpolizei auf sich zieht. Nach dem Schnitt folgt die Kamera ihm ins Parkgelände, bis er schließlich vor dem besagten Gartenhäuschen stehen bleibt. Dort beobachtet er Fedjas Hand, die suchend aus dem Türspalt herauschaut und mit einem dünnen Ast versucht, eine Zigarettenspitze zu erreichen. Leicht verwundert und amüsiert schiebt Lindberg die Spitze seines Regenschirms, der ihm als Gehstock dient, elegant durch den Spalt. Anschließend visiert die Kamera ihn aus der Distanz, während er im Schein der Lichterketten den Park verlässt. Als er eine Straße entlangläuft, folgt ihm im gemächlichen Tempo ein Tankwagen – ein leises Menetekel. Noch wähnt sich Lindberg sicher in einer Welt, die sich nach Außen festlich gibt, sich dem Kinopublikum jedoch längst als Trugbild offenbart hat.

Schauplatzwechsel: Im grellen Schein einer Tischlampe steht ein Junge aus dem Bett auf und geht ins Badezimmer. Es ist Alexej, der zwölfjährige Sohn der Hauptfigur Jurij Glinskij (Jurij Tsurilo), eines Generals der Roten Armee und angesehenen Hirnchirurgen am Kreml-Krankenhaus. Während die Kamera Alexej durch die Wohnung folgt, erscheint für einen Moment eine alte Dame im Schlafanzug im Bild, offenbar die Großmutter des Jungen. Zielloos, beinahe schlafwandlerisch, durchquert sie das spärlich beleuchtete Gästezimmer und murmelt vor sich hin: »Träume, Träume, Träume ...« Im Hintergrund läuten die Gläser eines vom Luftzug bewegten Kronleuchters ihr stilles Lied.

Im Badezimmer betrachtet Alexej sein Gesicht im Spiegel. Das Voiceover kommentiert: »That's me – back then.« Beinahe aggressiv, als sei es das Gesicht eines Fremden, spuckt Alexej seinem Spiegelbild entgegen (Abb. 216). Die Kamera verlagert daraufhin den Fokus von ihm auf die Glasfläche – eine optische wie assoziative Engführung von Spiegel und Kinoleinwand. Der Schmutz und die herablaufende Spucke rücken deutlich in den Fokus, wodurch die Leinwand (symbolisch) als »unrein« markiert wird (Abb. 217). Das Bewegtbild friert zu einem temporären Standbild ein, während der Filmtitel eingeblendet wird.³³ Gleichzeitig kippen die Bildwerte ins Negativ: Das Bild erscheint aufgehellt, fast ausgebleicht; die Konturen des Badezimmers und die Silhouette des Jungen sind nur noch schemenhaft erkennbar (Abb. 218). Im Zusammenspiel mit den weißen Lettern des Titels und den Grau-Weiß-Tönen des Hintergrunds entsteht ein strahlend helles Bild, das in seiner grellen Präsenz für Momente die Dunkelheit des Kinosaals auszulöschen scheint.

33 Es erscheint der französische Verleihtitel »Khroustaliou, ma voiture!«.



Abb. 215-218: *CHRUSTALJOW, MASHINU!* (1998). Alexej German, K: Vladimir Ilyin

Emblematisch für diesen Film, der hermeneutisch wie strukturell irritiert, flackert und blendet, spiegelt die Lichtwirkung des Titelbilds die Ästhetik der Überstrahlung auf prägnante Weise wider. Zudem wirken sowohl die Geste des Anspuckens als auch die visuelle Gestaltung wie eine direkte Ansprache des Regisseurs an sein Publikum³⁴ – weniger als bloße Provokation denn als eine Geste der Entbergung, als Ankündigung eines Films, der sein Publikum zwingt, sich den unbequemen Wahrheiten und rohen Emotionen zu stellen, indem er Verdrängtes aus dem Nebel der Vergangenheit ans Licht rückt.

Es folgt ein Intermezzo mit Lindberg auf den Straßen von Moskau: Er wird von dem besagten Tankwagen bedrängt und rutscht auf dem vereisten Asphalt aus. Am Unfallort begegnet er der scheinheiligen Sonja Marmeladova – ein Name, der auf Dostojewskis *Schuld und Sühne* (1866) anspielt. Sonja, eine heimliche Agentin des Volkskommissariats, lädt den aus der Nase blutenden Lindberg kurzerhand zu sich nach Hause ein, angeblich, um ihn zu verarzten. Anschließend wechselt der Film zurück in Glinskis Unterkunft, beginnend mit der Ansicht eines dunklen Zimmers, das nur schwach vom Widerschein der Straßenbeleuchtung erhellt ist (Abb. 219). Der Sonnenaufgang lässt an diesem eisigen Wintertag auf sich warten. Eine Bedienstete der Familie betritt den Raum, zieht

34 Diese Deutung wird durch die autobiografische Dimension des Films gestützt: Alexej kann als Alter Ego des Regisseurs gelesen werden. German, der das Drehbuch gemeinsam mit seiner Ehefrau Svetlana Karmalita verfasste, greift auf Kindheitserinnerungen zurück und betont mehrfach, dass Jurij Glinskij lose an seinen Vater angelehnt sei, während die Figur des Sohnes ihn selbst spiegle, wie u.a. an verschiedenen Stellen bei Dolin (vgl. Dolin 2011) erwähnt wird.

die schweren Vorhänge beiseite und greift nach einer Flasche Portwein auf dem Fensterbrett. Gleichzeitig wird die elektrische Beleuchtung eingeschaltet. Grelles Licht flutet den Raum. Die Frau hält die Flasche fest im Arm, zieht den Korken mit den Zähnen und wendet sich frontal zur Kamera. Dabei blinzelt sie wiederholt, als wolle sie den Schlaf oder das grelle Licht aus den Augen vertreiben – und richtet ihren Blick anschließend direkt in die Kamera (Abb. 220).

Dieser Blick aus dem Bild (an anderen Stellen sind es oftmals auch Grimassen oder verbale Ansprachen) ist hier innerfilmisch durch die konsequente subjektive Kameraperspektive motiviert, die die Anwesenheit einer weiteren Figur im Raum nahelegt. Zugleich wird dadurch die Distanz zwischen filmischer Welt und Publikum gezielt irritiert und verkürzt. Licht und Blick folgen derselben Dynamik: Sie durchbrechen die formale Geschlossenheit des Bildraumes als Teil einer betont aggressiv-offensiven Ästhetik.

Nach der anfänglichen Stille im Raum wird der Schauplatz innerhalb weniger Sekunden von mehreren Figuren belebt, die die Kamera in einem 90-Grad-Horizontalschwenk erfasst. Alle beginnen gleichzeitig zu reden,³⁵ während es wiederholt an der Wohnungstür klingelt. Der akustische Reiz findet auf visueller Ebene seine Entsprechung in der Überzeichnung des Lichts: Die Einstellung ist partiell überbelichtet, insbesondere im hinteren Nebenraum, wo künstliche Beleuchtung Boden, Wände und die beiden Mädchen – die Zwillingschwwestern – in grelles Weiß taucht. Instinktiv vom hellsten Bereich des Bildes angezogen, richtet sich der Blick auf diesen Raum und auf die Schwestern, denen das im Haar reflektierte Licht die Aura einer nahezu geisterhaften Erscheinung verleiht (Abb. 221). Der Blick des Zuschauers prallt am kondensierten Licht wie an einem materiellen Gegenstand ab, nur um sogleich in einer Atmosphäre des Gespenstischen zu erstarren. Die Intensität dieses Lichts übersteigt deutlich die innerfilmische Beleuchtungssituation, während seine Einfallsrichtung von oben erraten lässt, was überlieferte Produktionsfotos vom Set belegen: den Einsatz einer Deckenbeleuchtung bei offener Studiodecke (Abb. 222).³⁶

Diese klassische Form der Studiobeleuchtung mag aus der Perspektive der 1990er-Jahre – man denke etwa an die Dogma-95-Bewegung und ihre radikale Ablehnung traditioneller Beleuchtungstechniken³⁷ – zur Entstehungszeit von *CHRUSTALJOW*, *MASHINU!* als überholt erscheinen. Doch German verwendet sie auf hochgradig unkonventionelle

35 Es fallen Sätze wie »I cannot conquer my dreams«, »Too late for bathroom!« und »Kolja, is your car working? Take me to the poor house, immediately!« – zitiert nach den englischen Untertiteln.

36 Weitere, den Produktionsprozess dokumentierende Abbildungen finden sich in: Alexander Pozdnjakov (Hg.), *Bol'shoj German*, Sankt Petersburg 2017.

37 Im Manifest der Dogma-95-Bewegung, dem sogenannten *The Vow of Chastity* (*Das Keuschheitsgelübde*), ist die radikale Ablehnung künstlicher Beleuchtung explizit formuliert: »Shooting must be done on location. Props and sets must not be brought in (if a particular prop is necessary for the story, a location must be chosen where the prop is to be found). The sound must never be produced apart from the images or vice versa. Music must not be used unless it occurs where the scene is being shot. The camera must be hand-held. Any movement or immobility attainable in the hand is permitted. The film must be in colour. Special lighting is not acceptable. (If there is too little light for exposure the scene must be cut or a single lamp be attached to the camera.)« (Vgl. Lars von Trier, Thomas Vinterberg, *Vow of Chastity*, Copenhagen, Monday 13 March 1995, online). Zur Kontextualisierung vgl. Jan Simons, *Playing the Waves: Lars von Trier's Game Cinema*, Amsterdam 2007.

Weise: nicht zur gleichmäßigen, ausgewogenen Ausleuchtung von Innenräumen, sondern als Mittel der Überstrahlung. Die über der Kulisse installierten Scheinwerfer sind augenfällig so positioniert, dass ihr Licht dort einfällt, wo sich bereits eine diegetische, das heißt im filmischen Raum verortete Lichtquelle befindet. Diese strategische Setzung führt im Zusammenspiel mit dem hohen Kontrastumfang des verwendeten Schwarz-Weiß-Filmmaterials dazu, dass bestimmte, gezielt erhellte Bildzonen im übermäßigen Streulicht überstrahlen, während der Rest des Bildes ins Dunkel kippt (Abb. 223). Hier wird die doppelte Dynamik des Lichts in *CHRUSTALJOW, MASHINU!* deutlich: Es erzeugt Sichtbarkeit und entzieht das Sichtbare zugleich dem Blick – durch partielle Verschleierung oder vollständige Nivellierung.



Abb. 219-221, 223-225: *CHRUSTALJOW, MASHINU!* (1998). Alexej German, K: Vladimir Ilyin
 Abb. 222: Produktionsaufnahme vom Set

Anschaulich zeigt dies die Szene am Frühstückstisch: Der Arzt Yuriy Glinskij und seine Gattin erscheinen in einer Totalen, optisch gerahmt von zwei Statuetten exotischer Vögel. In dunkler Silhouette akzentuieren die Statuetten die vollständig überbelichte-

te Szene am Tisch (Abb. 224). Mit dem Schnitt rückt die Kamera näher heran und positioniert den Zuschauer quasi am Tisch. Die Frau ihm gegenüber trägt eine Schönheitsmaske, die ihr Gesicht grotesk ausbleicht und es mit dem Dampf der Teekannen, dem weißen Tischtuch und dem glänzenden Geschirr zu einer homogen leuchtenden Einheit verschmelzen lässt (Abb. 225). Der Hintergrund hingegen ist dunkel, wobei besonders die tiefen Schatten im Innern des Kamins die vordergründige Helligkeit kontrastiv hervorheben. Der Einsatz von Rauch und Dampf in Innenräumen, wie in dieser Szene, sowie von Nebel und fliegendem Schnee im Außenbereich, kombiniert mit starken diegetischen wie extradiegetischen Lichtquellen, bildet eine visuelle Konstante in *CHRUSTALJOW*, *MASHINU!* und setzt ein prägnantes Zeichen für die performative Kraft des Lichts innerhalb der Ästhetik der Überstrahlung.

Vom menschlichen Atem beschlagene oder mit einer Eisschicht überzogene Fensterscheiben erzeugen innerbildliche Zonen diffuser Helligkeit. Helle Objekte, etwa das weiße Hemd des Arztes oder seine charakteristische Glatze, irisieren im grellen Widerschein künstlicher Lichtquellen (Abb. 226). Gezielte Spotbeleuchtung lässt im Dunkel einzelne Dinge, wie einen weißen Schal, zu sekundären Lichtquellen werden (Abb. 227). Am Bildrand treten wiederholt markante Lichtschleier, sogenannte Flicker-Effekte, auf und breiten sich horizontal im Kader aus, sobald die Kamera eine Lichtquelle passiert und diese aus dem Bild gleiten lässt (Abb. 228, rechter Rand). Hier – wie im gesamten Film – avanciert das Licht sowohl als flüchtig-flimmernde Erscheinung als auch als taktile, scheinbar greifbare Substanz des Bildes zum optischen Kristallisationspunkt.



Abb. 226-229: *CHRUSTALJOW, MASHINU!* (1998). Alexej German, K: Vladimir Ilyin

Aus der Schwierigkeit der Kamera, starke Lichtquellen und ihre Reflexionsdichte ohne Sichtbarkeitsverlust abzubilden, ziehen German und sein Kameramann Vladimir Ilyin stilistische Vorteile für eine Ästhetik, die auf optische Überreizung des Auges setzt. In einer hierfür exemplarischen Einstellung überlagert eine kreisrunde Reflexion in der Kameralinse die Figur eines Mannes im Hintergrund vollständig. Die Lichtquelle, die diesen Effekt verursacht, bleibt im Bild präsent – als zusätzlicher, überbordender Lichtreiz (Abb. 229). Solche Phänomene, die aufgrund der bewegten Kamera (bisweilen auf Hüfthöhe auf einem Tragstativ geführt, jedoch ohne den Einsatz einer Steadicam) oft nur kurz aufblitzen und rasch wieder vergehen, bestimmen die visuelle Dynamik dieses Films. Insbesondere in der räumlichen Enge der Interieurs werden dem Zuschauer kaum statische Einstellungen oder stabile Beleuchtungssituationen geboten. Innerhalb dieser Ästhetik fungiert das Licht als scheinbar unberechenbarer, tatsächlich jedoch präzise gesteuerter Bildakteur und Irritationsfaktor des Visuellen.

Wie bereits erwähnt, nähert sich die anthropomorphe Kamera in *CHRUSTALJOW, MASHINU!* in ihrer durchgehend subjektiven Perspektive dem menschlichen Blick – und damit der inhärenten Unmöglichkeit, alles, was sich im Gesichtsfeld abspielt, vollständig zu erfassen. Der Film übersetzt diese Erfahrung in eine präzise auf Wahrnehmung und Medium bezogene filmische Materialität und Ästhetik. Die damit einhergehende Helligkeitsübersättigung transzendiert im Sinne von Gilles Deleuze den »Abbildcharakter des Mediums«.³⁸ Deleuze erkennt darin die Möglichkeit, »das Bild zu verknappen und vieles von dem wegzustreichen, was hinzugefügt worden war, um uns glauben zu machen, wir würden alles sehen«.³⁹ Im Kontext von *CHRUSTALJOW, MASHINU!* lässt sich diese »Verknappung« mit den Mechanismen der Erinnerung in Verbindung bringen, auf die sich German zentral beruft. Vergleicht man den Entstehungszeitraum des Films mit seinem historisch-politischen Thema, so zeigt sich eine zeitliche Distanz von mehreren Jahrzehnten. Das winterliche Setting, das Schneegestöber des groben Filmkorns und die Nebelscheinwerfer der Beleuchtung verdeutlichen diese Distanz – und überbrücken sie zugleich. German's Film zielt nicht auf eine bloße Nacherzählung oder Re-Inszenierung historischer Tatsachen; vielmehr greifen seine Bilder die strukturelle Unschärfe der Erinnerung auf und reflektieren gleichzeitig jenen Zustand der Verunsicherung, mit dem sich auch die Protagonisten des Films konfrontiert sehen.

Im Fall von *CHRUSTALJOW, MASHINU!* bieten (neben dem erwähnten Einsatz von Deckenbeleuchtung im Studio) Einblicke in den Produktionsprozess aufschlussreiche Hinweise auf ästhetische Entscheidungen im Hinblick auf German's Auseinandersetzung mit der stalinistischen Epoche. Im Zuge seiner Recherchen stellte German dokumentarisches Archivmaterial – Fotografien, Zeitungsausschnitte und Xerokopien, überwiegend in Schwarz-Weiß – auf sogenannten »Inspirationstafeln« zusammen.⁴⁰ Dabei bevorzugte er (teils unscharfe oder überbelichtete) Amateuraufnahmen gegenüber professionell

38 Deleuze [1985] 2013, S. 36.

39 Ebd.

40 Ausführliche Erläuterungen sowie Abbildungen zu den »Inspirationstafeln« finden sich bei Eugénie Zvonkine, »The artistic process of Aleksei German«, in: *Studies in Russian and Soviet Cinema*, Jg. 9, 2015, Nr. 3, S. 154–183.

produziertem Bildmaterial. Vor diesem Hintergrund wird nachvollziehbar, wie maßgeblich sich diese fotografische Amateurästhetik in die visuelle Handschrift des Films eingeschrieben hat, insbesondere in der auffälligen und nahezu durchgehenden Unter- und Überbelichtung des Materials. Allerdings führt diese Strategie keineswegs zu einer semi-dokumentarischen Ästhetik: Vielmehr bestimmen Stilisierungen in Bild und Ton sowie groteske Überzeichnungen die Inszenierung.

In der filmischen Progression nimmt diese zunehmend befremdende, verstörende, bisweilen alpträumhafte Züge an, je mehr das Schicksal der Hauptfigur in den Vordergrund rückt. Die dramatische Wendung bringt seine Begegnung mit Lindberg, einem der Protagonisten der Eingangsszenen im Park und fernen Verwandten Glinskis, der die Familie ungeladen aufsucht – ohne zu wissen, dass er von der Geheimpolizei als Lockvogel instrumentalisiert wurde, um den Arzt der Spionage zu bezichtigen. Glinskij wirft ihn kurzerhand hinaus. Doch die Staatssicherheit ist ihm längst auf den Fersen. Noch am Vortag eine unangefochtene Autorität, wird er zum Gejagten. Auf der Flucht gerät er in eine ausweglose Lage, während Lindberg, ahnungslos über seine Rolle, im fahlen Widerschein der Lichterketten in einer Moskauer Gasse von Agenten der Staatssicherheit erstochen wird. Kurz darauf wird Glinskij verhaftet. Während des Transports in ein Arbeitslager – in einem Fahrzeug, das zynischerweise die Aufschrift »Sowjetischer Champagner« trägt – wird er brutal misshandelt und vergewaltigt. Diese Szene markiert einen vorläufigen Höhepunkt der Handlung.

Nicht allein in seiner inhaltlichen Konstellation, sondern auch in Grundstimmung und Ästhetik bleibt *CHRUSTALJOW, MASHINU!* trotz punktuell gesetzter Überhelligkeit ein dunkler Film. Die hell-dunkel polarisierten Kontrastwerte des Schwarz-Weiß und die Low-Key-Beleuchtung erinnern an die Stilistik des Film Noir – weniger in der konkreten Bildgestaltung denn in der unheilvollen Atmosphäre jener Thriller: Paranoia in labyrinthischen Settings, groteske, zwielichtige Protagonisten, ihre Verletzlichkeit und Ausweglosigkeit.⁴¹ Doch während in diesen Filmen die Bedrohung meist in der Dunkelheit der Nacht oder in flüchtigen Schatten lauert und das Tageslicht, meist gebrochen durch Jalousien, in abgedunkelten Räumen eine ernüchternde Gegenwelt bildet, trägt die Tageshelle in *CHRUSTALJOW, MASHINU!* eine gänzlich andere Konnotation: Sie gleicht einem trüben Schleier der Erinnerung und wird zum Sinnbild der Auslöschung. Schnee und Nebel hüllen die Gestalten im Bild in grauweißes Licht, verwandeln sie in vage Silhouetten, die im Begriff sind, im Schneegestöber der Zeit gänzlich zu verschwinden (Abb. 230–231).

41 Hierzu vgl. Foster Hirsch, *The Dark Side of the Screen: Film Noir*, New York 2001.



Abb. 230-231: *CHRUSTALJOW, MASHINU!* (1998). Alexej German, K: Vladimir Ilyin

Die Performativität künstlicher Lichtquellen

The power of a luminous body to reveal itself
at the same time as it reveals other things.

— Paul Hills⁴²

Die meisten Szenen in *CHRUSTALJOW, MASHINU!* spielen in künstlich illuminierten Settings. Zum Einsatz kommt ein breites Spektrum an diegetischen Lichtquellen: von einfachen Glühlampen bis hin zu opulent verzierten Kronleuchtern und festlich arrangierten Lichterketten. Auch Straßenlaternen und Autoscheinwerfer gewinnen durch die hohen Kontrastwerte des Filmmaterials eine gesteigerte visuelle Präsenz, häufig stern- oder ringförmig abstrahlend. Analog zur Polyphonie der Tonebene tragen diese Beleuchtungselemente, im Innen- wie im Außenraum, durch ihre schiere Vielzahl und Bildpräsenz maßgeblich zur Komplexität der visuellen Auflösung der Szenen bei. Mitunter erscheinen einzelne Lichtquellen so dicht am Kameraobjektiv, dass man ihre Hitze körperlich zu spüren meint (Abb. 232). Ihre Reflexionsdichte erzeugt eine leichte optische Unschärfe, vergleichbar dem Effekt eines Weichzeichnungsfilters,⁴³ und die Bilder entfalten eine entrückte, fast traumanaloge Wirkung – passend zur Annahme einer erinnerten Welt: jener von Alexejs Kindheit. Beispielhaft vermittelt diesen Eindruck die Einstellung, in der Alexej, in Rückenansicht vor dem Badezimmerspiegel stehend, im Bildhintergrund zu sehen ist, während im Vordergrund ein mit Kristallglas verzierter Kerzenleuchter, von oben angestrahlt, im Flur zu schweben scheint, als treibe er schwerelos im Weltall (Abb. 233).

42 Hills 1987, S. 14.

43 Weichzeichner erzeugen in vielen Filmen oft eine nostalgische oder traumähnliche Atmosphäre – bis hin zu einer erotisch-romantisierenden Wirkung, wie sie etwa David Hamiltons *BILITIS* (1977) prägt.



Abb. 232-233: *CHRUSTALJOW, MASHINU!* (1998). Alexej German, K: Vladimir Ilyin

Bereits an diesem Beispiel wird greifbar, dass die diegetischen Lichtquellen in *CHRUSTALJOW, MASHINU!* nicht nur zu den auffälligsten Elementen der Mise-en-Scène zählen, sondern das Bildgeschehen aktiv gestalten und kommentieren. Der Film präsentiert ein breites Spektrum an Spielarten einer solchen performativen Funktion künstlicher Lichtquellen. In einer Einstellung hängt eine Glühlampe dicht über den Köpfen der sprechenden Figuren und wird zu einem integralen Bestandteil ihrer Konstellation (Abb. 234). In der Sequenz mit Lindberg und Sonja Marmeladova in Sonjas Unterkunft hängt von der Decke eine Lampe herab und pendelt wie von Geisterhand bewegt an einer langen Schnur hin und her. Ihr unablässiges Schwingen bringt latente Unruhe in die Szene, die in der evozierten Anspannung und im inhaltlichen Zusammenhang sinnfällig aufgeht. Zum Schluss hocken beide Protagonisten auf dem Boden, in halbe Umarmung verfallen, und blicken direkt in die Kamera. Sonja flüstert: »Ich habe Angst.« Diese Worte muten zunächst paradox an, da Sonja als Agentin der Staatsicherheit die Fäden zieht und Lindbergs Schicksal in der Hand hat. Doch ihr Flüstern enthüllt eine tiefere Ebene: das Gefühl permanenter Bedrohung, das jede vermeintliche Kontrolle untergräbt. Die Szene verweist auf das Schicksal aller Untertanen: Gerade am Beispiel von Stalins Diktatur lehrt die Geschichte, dass selbst die treuesten Diener »Leviathans« jederzeit der blinden Willkür des Regimes zum Opfer fallen können.

Der omnipräsente Griff des Regimes, wie er in Sonjas flüsterndem Bekenntnis leise aufscheint, erfährt in der Szene von Glinskijs Flucht aus dem Kreml-Krankenhaus – seiner beruflichen Domäne – eine weitere Zuspitzung im Zusammenspiel von innerbildlichen Lichtquellen, räumlicher Anordnung und gezielter Kameraführung. Eilig packt der Arzt seine Sachen und macht sich auf den Weg. Zunächst erscheint er im Profil (Abb. 235). Dann filmt die Kamera ihn aus der entgegengesetzten Richtung, mit einem entscheidenden Effekt: Die weißglühende Kante eines nah an der Kamera platzierten Lampenschirms verläuft so vor Glinskijs Körper, dass sie optisch seinen Kopf vom Rumpf zu trennen scheint (Abb. 236). Von einem dritten Standpunkt aus rückt die Kamera eine Stalin-Büste ins Bild, zu der Glinskij in direkter Konfrontation aufblickt (Abb. 237). Das künstliche Licht betont das strenge, gebieterische Antlitz des Diktators und signalisiert dessen virtuelle Präsenz und Dominanz. Von ihrem Podest schaut die Büste auf Glinskij herab und hält ihn im Blick, sodass sein Fluchtversuch von Beginn an als aussichtslos erscheint.



Abb. 234-237: *CHRUSTALJOW, MASHINU!* (1998). Alexej German, K: Vladimir Ilyin



Abb. 238: *BRAZIL* (1985). Terry Gilliam, K: Roger Pratt

Gerade in dieser Szene, im markanten Wechselspiel von Lampenschirm und Stalin-Büste, verdichtet sich der zuvor skizzierte Nexus von Elektrizität und Macht zu einer eindringlichen Symbolik. Germans Inszenierung gleicht einer ironischen Brechung jener Politformel Lenins von 1920 (»Kommunismus ist Sowjetmacht plus Elektrifizierung des gesamten Landes«),⁴⁴ die im stalinistischen Herrschaftssystem zum Dogma einer technokratischen Kontrolle wurde – wie es der hell angestrahlte Stalin-Turm zu Beginn des Films exemplarisch verdeutlicht. In dieser Verschränkung von künstlichem (Film-)Licht und der (Selbst-)Inszenierung des totalitären Regimes liegt eine auffällige Parallele zur dystopischen Satire *BRAZIL* (1985) von Terry Gilliam. Auch dort koppelt sich die szenografische Präsenz künstlicher Lichtquellen, etwa glühender Bürolichter, an die Dynamik eines durchbürokratisierten, überwachenden und strafenden Systems. Bereits ein Plakat mit der Aufschrift »Mind that Parcel. Eagle Eyes Can Save a Life« veranschaulicht dies eindrücklich: Es zeigt ein riesiges überwachendes Auge, dessen Pupille einen Lichtkegel aussendet, der die konspirative Begegnung zweier Männer erfasst. Dieses Motiv verdichtet die Logik eines panoptischen Überwachungssystems, das auf der verinnerlichten Bereitschaft zur Selbstkontrolle seiner Subjekte basiert. Die Szene vor dem Plakat – mit dem Hauptdarsteller und einer Lampe über seinem Kopf – spiegelt diese Konstellation: Eine Art Lichtdusche ergießt sich über ihn und macht unmissverständlich klar, dass auch seine aus dem System ausbrechende Bewegung dem Zugriff der Macht nicht entgeht (Abb. 238). Wie *CHRUSTALJOW, MASHINU!* setzt *BRAZIL* auf Licht, das grell abstrahlt, die Figuren jeder Deckung entreißt und die dystopische Dimension des Systems visuell und körperlich erfahrbar macht.

Speziell das grelle, »nackte«, ungefilterte Licht von Glühlampen, das – im Gegensatz zum warmen, flackernden Kerzenschein – häufig als »kalt« oder aggressiv empfunden wird, erhält in *CHRUSTALJOW, MASHINU!* eine zentrale Bedeutung, insbesondere im Zusammenhang mit den physischen und psychischen Extremsituationen, die die Figuren durchleben. Dies verdeutlicht die anschließende Kamerafahrt in den tunnelartigen Geheimgängen des Krankenhauses, während Glinskij versucht, das Gebäude unbemerkt zu verlassen. In der räumlichen Enge des dämmrigen Flurs rückt ihm eine an einer Schnur hängende Glühlampe buchstäblich auf den Leib, die er mit der Handfläche aus dem Weg schiebt (Abb. 239).

In den Fluren einer kommunalen Unterkunft, in die die Familie des Arztes nach dessen Flucht von den Offiziellen umquartiert wird, sieht man wiederum den Sohn des Arztes, Alexej, im grellen Schein einer Glühlampe. Sein Gesicht, insbesondere die Augen, erscheinen gänzlich überstrahlt – wie ausradiert –, als er vor dem Licht für einen Moment geblendet zurückschreckt, als stünde er vor einer lodernden Feuerflamme (Abb. 240). Die Verweisstruktur einer derart betont grellen Lichtsetzung verknüpft auch hier die Quelle mit der staatlich delegierten Gewalt. Auffällig ist dabei, wie stark die Glühlampe hier nicht nur die Erscheinung und Reaktion der Figur, sondern die gesamte visuelle Struktur und Wirkung des Bildraums bestimmt. Stimmung, Szenografie und symbolischer Gehalt der Szene sind konsequent auf diese eine Lichtquelle hin inszeniert.

44 Zitiert nach Klaus Gestwa, »Herrschaft und Technik in der spät- und poststalinistischen Sowjetunion: Machtverhältnisse auf den »Großbauten des Kommunismus«, 1948–1964«, in: Osteuropa, Jg. 51, 2001, Nr. 2, S. 171–197, hier S. 171.



Abb. 239-244: *CHRUSTALJOW, MASHINU!* (1998). Alexej German, K: Vladimir Ilyin

Gerade eine solche Fokussierung auf das Licht illustriert, dass die Aufklärung der Mechanismen staatlicher Unterdrückung in *CHRUSTALJOW, MASHINU!* nicht in erster Linie über die Darstellung von Gewalt, sondern über die Radikalität der Bilder selbst erfolgt – hierin vergleichbar mit der gesellschaftskritischen Härte eines Gemäldes wie Pablo Picassos *Guernica* (1937, Museo Reina Sofia, Madrid) und dessen Formen, die »brutal genug [sind], um den Krieg und die Zerstörung anzuklagen«. ⁴⁵ Innerhalb der auf extreme Kontraste von Schwarz und Weiß angelegten Lichtregie des berühmten Wandgemäldes nimmt die Glühbirne in Form eines umstrahlten Auges eine besonders exponierte Stellung ein; sie schwebt über den zerfetzten, am unteren Bildrand schlaglichtartig erhellten Körpern. Die scharfkantige Überzeichnung, der Schock der Formen und die Schärfe des Lichts im Kontrast zum Schwarz sind hier – um darauf nochmals Bezug zu nehmen –

45 Laurence Bertrand-Dorléac, zitiert nach Laurence Thiriat (Regie), *PICASSO – KUNST ALS POLITISCHE WAFFE*, Dokumentarfilm, Frankreich 2013, arte/ZDF, Min. 10.

die ausschlaggebenden Elemente einer »Gewalt der Kunst« (Nancy), die am »bodenlosen Realen« rührt. An einer anderen Stelle heißt es bei Nancy: »Sie [die Kraft, die der Kunst entsteigt] reißt die Formen in einem Elan, in einem Wurf mit, der dazu neigt, sie entweder aufzulösen oder zu übersteigen.«⁴⁶

Der Einsatz des grellen Lichts und die damit einhergehenden Irritationen im Wahrnehmungsfeld konfrontieren den Zuschauer in *CHRUSTALJOW, MASHINU!* nicht nur mit den komplexen Fragen von Macht und Unterdrückung, sondern auch mit kollektiver Schuld, und bilden die Grundlage seiner Wirkung als kritisches Kunstwerk, das sein Publikum gezielt aus der Reserve lockt. In bestimmten Momenten zwingt der Film dem Zuschauer gar die Täterperspektive auf, besonders augenfällig in der Szene mit den beiden jüdischen Zwillingsschwestern in Glinskijs Unterkunft. Sie halten jeweils ein Glas Milch und eine Schreibtischlampe in den Händen (Abb. 241). Das Voiceover erläutert, dass es sich um Verwandte der Familie handelt, deren Eltern in einer der nördlichen Provinzen in Verbannung leben. Die mitgeführte Lampe erklärt sich durch ihren illegalen Aufenthalt: Wann immer es an der Tür klingelt, müssen sie sich im Kleiderschrank verstecken. Die Lampe nehmen sie mit, um nicht im Dunkeln zu sitzen. In ihrer visuellen Überzeichnung entfaltet die Szene eine eigentümliche Spannung: Aufgrund der tief platzierten Lichtquelle entstehen befremdliche Schatten auf den (überbelichteten) Gesichtern der beiden Mädchen; Augen und Mund erscheinen nur noch als dunkle Flecken. Diese Art der Beleuchtung, wie sie im Genre des Horrorfilms geläufig ist, erzeugt eine theatralische, oft unheimliche und latent bedrohliche Wirkung.⁴⁷ Der Effekt irritiert hier umso mehr, da die beiden Schwestern – wie zuvor ihre Eltern – im weiteren Verlauf der Handlung der stalinistischen Repression zum Opfer werden. Die Lichtgestaltung vermittelt in dieser Einstellung gewissermaßen den antisemitischen Blick des sowjetischen Staates auf die jüdische Bevölkerung⁴⁸ durch eine Beleuchtung, die die Gesichter der Mädchen quasi deformiert und befremdlich erscheinen lässt. Dies erzeugt, wie der Film insgesamt, eine ambivalente, beklemmende Wirkung und gibt einer Welt Gestalt, in der sich die Perspektiven von Macht und Ohnmacht verschieben und die Grenze zwischen Täter- und Opferblick fließend erscheint. German erreicht sein Publikum auf einer affektiven und sinnlichen Ebene, ohne in eine plakative Bildsprache abzugleiten, und bewegt seinen Zuschauer dazu, emotional und politisch Stellung zu beziehen.

Nicht nur in dieser Szene werden tragbare Lampen von den Figuren im szenischen Raum bewegt und zu mobilen Objekten – im Sinne der hier zentralen (Bild-)Performativität künstlicher Lichtquellen. In einer weiteren hierfür exemplarischen Einstellung

46 Nancy 2007, S. 40.

47 Vgl. Eva M. J. Schmid, »Im Reich der Lichter: Beleuchtung, Malerei und Film«, in: Wiese 1996, S. 77–108, hier S. 79. Ein Beispiel dieser Stilisierung wäre Rex Ingrams Spielfilm *THE MAGICIAN* (1926) mit Paul Wegener in der Hauptrolle. Weiterführend hierzu Barry Graham, *When the Light Bulb Is Bare: Essays on Horror and Noir*, Glasgow 2019; Lars Robert Krautschick, »Geh' nicht ins Licht, Carol Anne!« – Was das Medium »Licht« im Horrorfilm zu erzählen weiß«, in: Philipp Blum; Monika Weiß (Hg.), *An- und Aussichten*, Marburg 2016, S. 93–105; sowie Kyle Stine, »Repressed Light: Cinema, Technics, and the Uncanny«, in: *Discourse*, Jg. 38, 2016, Nr. 3, S. 414–440.

48 Allerdings reicht der Antisemitismus in Russland weit zurück. So löste etwa das Attentat auf Zar Alexander II. im Jahr 1881 eine Welle von Pogromen aus, nachdem jüdischen Gemeinden von staatlicher Seite die Schuld an dem Anschlag gegeben wurde.

hält ein uniformierter junger Mann eine Tischleuchte dicht an die Kamera. Entscheidend ist nicht allein das grelle Licht, das frontal in das Objektiv dringt, sondern auch die dargestellte Blickkonstellation: Der Mann fixiert aus dem Bild heraus das Kinopublikum, während die Frau zu seiner Linken in die elliptische Leuchte starrt – hinein ins stechende Weiß (Abb. 242). Ihr Blick spiegelt den des Zuschauers vor der Leinwand, der aufgrund der vordergründig platzierten Lichtquelle seinerseits ins grelle Lichtfeld des Films schaut: ein Moment, in dem die Grenze zwischen Film- und Kinoraum reflektiert und gleichsam gesprengt wird.

Als die Darsteller sich zurückziehen, um die Unterkunft zu verlassen, zeigt die zumal in Bewegung versetzte Leuchte den Raum aus verschiedenen Blickwinkeln und hebt einzelne Aspekte der *Mise-en-Scène* hervor: Zuerst rücken die weiß irisierenden Schneeflocken vor dem Schwarz in den Fokus (Abb. 243), dann die Spiegelung der Lampe in der Glastür (Abb. 244). Die subjektive Kamera, in dieser Sequenz unterhalb der Kopfhöhe der Erwachsenen geführt, deutet auf Alexejs Perspektive hin. Seine kindliche Wahrnehmung scheint das Ausmaß des Terrors, der sich in diesen frühen Szenen bereits ankündigt, nur bruchstückhaft zu erfassen. Gerade die Lichtinszenierung – insbesondere das Spiel der irisierenden Schneeflocken – suggeriert einen gewissen Zauber und bildet einen dramaturgisch wirksamen Kontrapunkt zur sonst bedrückenden Grundatmosphäre des Films. Diese verdichtet sich immer wieder im Licht, in dessen Überintensität, die der Film bisweilen leinwandfüllend im Kinoraum freisetzt. So in einer Einstellung mit Alexej, der mit einer Schreibtischleuchte in seiner linken Hand auf die Kamera zuläuft, bis ihr Licht den gesamten Kader überstrahlt (Abb. 245–246). Für einige Sekunden wird fast nichts abgebildet, nichts als Licht in seiner abstrakten Totalität. Die Leinwand selbst erscheint wie eine gläserne Membran, die im Begriff ist, unter der Hitze des Lichts förmlich zu zerbersten. Kaum hat sich die Lichtquelle aus dem Blickfeld der Kamera bewegt, legen sich tiefe Schatten über den Raum und die Darsteller, hier: die beiden Schwestern, die im Zimmer stehen. Die eine umklammert frierend ihre Handgelenke, die andere reibt sich die Augen und legt schließlich die Hände an die Schläfen (Abb. 247–248). Die Art und Weise, wie Licht und Schatten hier Wellen im Kinoraum schlagen, entfaltet eine spannungsgeladene Dialektik zwischen Alltäglichem und Abgründigem – eine ästhetische Fokussierung unheilvoller Essenz der Handlung.



Abb. 245-248: *CHRUSTALJOW, MASHINU!* (1998). *Alexej German, K: Vladimir Ilyin*

Wie der oben angeführte Verweis auf Terry Gilliams *BRAZIL* (1985) bereits andeutet, ist die motivische und ästhetische Performativität künstlicher Lichtquellen ein wiederkehrendes Merkmal filmischer Inszenierungen. Alfred Hitchcocks *SABOTAGE* (1936) beispielsweise eröffnet im Vorspann mit einer Überblendung von der bildfüllenden Glühlampe auf die nächtlich illuminierte Metropole London. Den anschließenden, durch einen Sabotageakt ausgelösten Ausfall der elektrischen Stadtbeleuchtung nutzt Hitchcock, um wiederum andere Lichtquellen in Szene zu setzen: die grellen Kegel von Taschenlampen, die die Schatten weiß ausbrennen, und – im Kontrast dazu – den zitternden Schein der Kerzen. Eine leitmotivisch tragende Funktion kommt der titelgebenden Lichtquelle in Zhang Yimous Historiendrama *DÀ HÓNG DĒNGLÓNG GĀOGĀO GUÀ* (*ROTE LATERNE*, 1991) zu, das die systemische Ausbeutung von Frauen im China der 1920er-Jahre thematisiert: Die ritualisierte Platzierung roter Laternen vor dem Haus der jeweils favorisierten Konkubine markiert ein streng codiertes System von Kontrolle und Macht. In einer Szene ist die junge Songlian vollständig in rotes Licht getaucht – eine eindrucksvolle Bildmetapher für ihren beginnenden psychischen Verfall. Auch in Dario Argentos visuell und dramaturgisch herausragendem Horrorfilm *SUSPIRIA* (1977) rücken innerbildliche Lichtquellen an vielen Stellen ins Bildzentrum. In einer denkwürdig unkonventionellen Einstellung erscheint die Hauptfigur Suzy hinter einer in leinwandfüllender Nahsicht dargestellten Glühlampe: Glaskolben und leuchtende Glühwendel nehmen die gesamte vordere Bildebene ein – passend zur beklemmenden Atmosphäre des Films, in dem Suzy unaufhaltsam in eine albtraumhafte Realität

übernatürlicher Bedrohungen und blutiger Gewalt hineingezogen wird.⁴⁹ So zahlreich die Beispiele, nimmt CHRUSTALJOW, MASHINU! in dieser Reihe eine Sonderstellung ein: durch die Intensität, mit der sich das Licht des Films in die Wahrnehmung des Zuschauers einbrennt und Vergangenes – eine von Angst, Repression und Kontrollverlust gezeichnete Welt – mit verstörender Hellsicht als Warnung an Gegenwart und Zukunft aktualisiert.

Die Gewalt des Lichts

In einer scharfsinnigen Beobachtung beschreibt Erwin Panofsky, wie sich in der Malerei Rembrandts ein grelles Licht »mit rücksichtsloser Gewalt«⁵⁰ einen schmalen Weg ins Dunkel bahnt. Was Panofsky zunächst als optischen Effekt der Helldunkel-Malerei des holländischen Meisters akzentuiert, markiert in Rembrandts *Die Blendung Simsons* (1636), wie in der Kapiteleinführung erörtert, gleichermaßen eine Schnittstelle von Form und Inhalt: zwischen dem dargestellten Akt der Augenblendung und der dramatisch gesteigerten Lichtregie des Bildes. In vergleichbarer Weise ist in CHRUSTALJOW, MASHINU! die Auflösung des filmischen Sujets untrennbar mit der visuellen Dynamik des Lichts verbunden. Die Gewalt des Lichts ist hier ausdrücklich auch die des Bildes selbst: Sie schreibt sich eruptiv und flackernd in die Wahrnehmung ein, in sinnfälliger Entsprechung zum inhaltlichen Zusammenhang. In diesem entbehrt die Helligkeit ihrer geläufigen Konnotationen: Weder steht sie für Sichtbarkeit, Orientierung und Transparenz noch – in den Interieurs – für Intimität, Wärme und Geborgenheit. Stattdessen konstituiert sie das Klima permanenter Bedrohung. Ein Kontrapunkt zur positivistischen Utopie jener Jahre, in der Elektrizität als »technisches Äquivalent des Sozialismus«⁵¹ (Andrej Platonow) galt; ein Leitbild, das im Sowjetrussland der 1920er- und 1930er-Jahre in Architektur, Literatur und bildender Kunst vielfältigen Ausdruck fand.⁵² In dieser Hinsicht ähnelt die panoptische Welt von CHRUSTALJOW, MASHINU! – neben dem bereits erwähnten BRAZIL – der dystopischen Zukunftsvision von Jean-Luc Godards ALPHAVILLE (1965).⁵³

-
- 49 Einschläglich zur Kameraarbeit und Lichtgestaltung in *SUSPIRIA*: Piercesare Stagni; Valentina Valente (Hg.), *On Suspiria and Beyond. A Conversation with Cinematographer Luciano Tovoli*, Rom 2017. Vgl. auch Alexandra Heller-Nicholas, »The Poetry of Light and Dark: Luciano Tovoli and Dario Argento's *Suspiria* (1977)«, *Senses of Cinema*, Jg. 17, Dezember 2015, Nr. 77, online.
- 50 Erwin Panofsky, »Rembrandt und das Judentum: Lise Lotte Möller zum 60. Geburtstag« [1920], in: *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen*, Bd. 18 (1973), S. 75–108, hier S. 93f.
- 51 Andrej Platonow, »Licht und Sozialismus« [1921], in: *Dritte Natur: Technik – Kapital – Umwelt* (1/2018), aus dem Russischen übersetzt und mit Anmerkungen versehen von Michael Leetz, online. Platonow schreibt: »Im Falle der erfolgreichen Lösung dieser technischen Aufgabe (wir wollen sie hier nicht im Detail erörtern) wird das Licht und mit ihm das ganze Weltall für viele unerschöpfliche Jahrhunderte zum ›Proletariat‹ der Menschheit.« (Ebd.).
- 52 Vgl. Ljubawa Winokurova, »Elektrifizierung Russlands: Es werde Licht«, *Moskauer Deutsche Zeitung*, 22. August 2021, online – eine Rezension der Ausstellung *Elektrifizierung. 100 Jahre GOELRO-Plan*, gezeigt 2021 im Museum Moskau.
- 53 Die Handlung von ALPHAVILLE spielt in einer futuristischen Stadt, die von einem autoritären Supercomputer namens »Alpha 60« gesteuert wird. In dieser bedrückenden Welt sind Emotionen

Auch der von Klaus Gestwa analysierte Nexus von »Herrschaft und Technik«,⁵⁴ wie er sich zu Beginn des Films am Stalin-Hochhaus manifestiert, erscheint bei German als Negativbild jener positivistischen Utopien. Dies gilt auch insofern, als hinter der Fassade solcher Repräsentationsbauten zur Handlungszeit des Films, in abgedunkelten Kellern und Gefängnistrakten des Regimes, künstliches Licht als Instrument repressiver Machtausübung, Erpressung und Folter zum Einsatz kam. Zwar werden in CHRUSTALJOW, MASHINU! unbarmherzige Verhöre, wie sie die stalinistischen Säuberungswellen begleitet haben, nicht explizit gezeigt, doch verweist die Lichtdramaturgie des Films implizit und sinnbildlich auf ein historisch belegtes System solcher Methoden – ausführlich geschildert in Alexander Solschenizyns *Der Archipel Gulag* (1973), dem wohl wichtigsten Buch über das sowjetische Lagersystem, ebenso wie in Arthur Koestlers 1940 erscheinendem Roman *Sonnenfinsternis*. Im Letzteren gilt die Einflussnahme durch dauerhaft grelles Licht dem in Ungnade gefallenem Volkskommissar Rubaschow. Von seinen innerparteilichen Gegnern wegen angeblicher oppositioneller Gesinnung verhaftet, wird er stundenlang Kaskaden »weißen Lichts« und »stetiger Hitze« ausgesetzt.⁵⁵ Das Denken fällt ihm zunehmend schwer, hinter seinen geschlossenen Lidern flackern rötliche Nachbilder. Mit geschlossenen Augen erklärt er sich schließlich bereit, zu kooperieren und auszusagen, während das Licht der Lampe um weitere Grade greller wird.⁵⁶ Was dabei ans Licht kommen soll, ist gerade nicht die Wahrheit, sondern das erzwungene Geständnis nicht begangener Straftaten.

Wenngleich solche Verhöre in CHRUSTALJOW, MASHINU! ausgespart bleiben, ist die panoptische Rationalität der reibungslos funktionierenden Tötungsmaschinerie des Stalinismus im gesamten Film allgegenwärtig. Explizit werden die Mechanismen der Machtregulierung und Einschüchterung markiert. Mehrfach sind in langen Einstellungen die schwarzen Dienstwagen der Staatsmänner bei Nacht zu sehen. Deren Scheinwerfer reflektieren im Schneesturm und blenden aus dem Dunkel heraus die Kamera (Abb. 249).⁵⁷ Die von Anfang an präsente Gewalt, etwa in der eingangs erwähnten

verboten, und das Leben der Bewohner unterliegt einer totalen Kontrolle. Der Protagonist, der Geheimagent Lemmy Caution, versucht, das totalitäre System zu unterwandern. Auch hier kommt den Effekten künstlichen Lichts innerhalb einer auf scharfe Kontraste angelegten Schwarz-Weiß-Ästhetik eine zentrale Rolle in der visuellen Ausgestaltung dieser technokratischen Dystopie zu. (Vgl. zum Film Chris Darke, *Aphaville* (Jean-Luc Godard, 1965), London, New York 2005).

54 Vgl. Gestwa 2001.

55 Arthur Koestler, *Sonnenfinsternis* [1940], 3. Aufl., Coesfeld 2016, S. 153.

56 Vgl. »Rubaschow wußte, daß es eine Vorrichtung gab, die Intensität dieser Scheinwerferlampen während eines Kreuzverhörs zu erhöhen oder herabzusetzen. Er war gezwungen, seinen Kopf völlig abzuwenden und sich über die tränenden Augen zu streichen.« (Ebd.).

57 Einmal zeigt die Kamera, wie die Dienstwagen an einer Straßenkreuzung abbiegen. Sie schwenkt nach rechts, um ihrer Bewegung zu folgen. Als sich die Wagen einem dunklen, mehrstöckigen Gebäude nähern, gehen plötzlich in allen Fenstern des Hauses die Lichter an – als begrüßten sie die Ankommenden. Ein Detail, das vielen Zuschauern womöglich nicht bewusst auffällt, dramaturgisch jedoch nicht ohne Gewicht bleibt und exemplarisch für die hohe Inszenierungspräzision steht. Der Aufwand, das Licht in allen Fenstern synchron ein- und auszuschalten, war beträchtlich, wie mir der Oberbeleuchter Vladimir Semjonov im Gespräch berichtete (Semjonov 2018/ADG). Auch der Schnee spielte für German eine zentrale Rolle: Laut Semjonov wurden die Dreharbeiten an manchen Tagen unterbrochen, bis genug Schnee gefallen war oder ein Schneesturm einsetzte.

Prügelszene zwischen den Kindern auf dem Schulhof, konzentriert sich nicht allein auf das Schicksal einzelner Individuen. Vielmehr geht es German um den Zustand einer ganzen »missbrauchten« Nation, wie zahlreiche seiner Kommentare belegen. Zentral in dieser Hinsicht ist die Szene der Vergewaltigung des Arztes in einem Polizeitransportwagen durch Kriminelle. Die Täter erkennen sofort, dass Glinskij einer höheren gesellschaftlichen Schicht angehört, und zielen auf seine maximale physische Erniedrigung und symbolische Entmachtung. Die Sequenz erschüttert umso mehr, als die Bilder nur wenig vom eigentlichen Geschehen enthüllen. Die aneinandergepressten Gestalten, die sich in der Enge des Wagens über Glinskij hermachen, werden sporadisch vom Tageslicht erhellt, das durch eine einzige runde Öffnung in die fensterlose Kabine fällt und darin unruhig flackert (Abb. 250). Das Wageninnere verwandelt sich in eine Art Camera obscura. Doch der Lichtstrahl erzeugt kein Bild, sondern deutet nur vage an, was sich im Dunkel des Raumes auf engstem Raum abspielt. In ihrer exzessiven Körperlichkeit erinnert die Szene fast an die visuelle Logik der Höllendarstellungen von Bosch oder Brueghel – Zurschaustellungen eines kollektiven, nicht mehr individualisierbaren Leids, in denen sich zahllose Leiber aufs Engste aneinanderdängen. Nachdem der Wagen schließlich auf einer Waldstraße zum Halten kommt und die bewaffnete Eskorte Glinskij nach draußen entlässt, versucht dieser, seinen geschundenen Körper im Schnee zu kühlen und zu reinigen – auf allen Vieren.

Die Handlung nimmt eine unerwartete Wendung, als Glinskij schließlich von den Offiziellen befreit und an das Sterbebett Stalins gebracht wird, der kürzlich in seiner Villa einen Schlaganfall erlitten hat. Dort fordert ihn Beria⁵⁸ auf, medizinische Hilfe zu leisten, doch jede Behandlung kommt zu spät. Nicht sofort realisiert Glinskij, dass es sich bei dem gerade Verstorbenen um das sowjetische Oberhaupt handelt, der mit aufgeblähtem Bauch und zermürbt entstelltem Gesicht vor ihm liegt. Einmal mehr irritiert der Film: Obschon Glinskij gerade erst selbst Opfer stalinistischer Repression geworden ist, hält er blind an seiner Liebe zum Diktator fest. Voller Ehrerbietung küsst er Stalins Hände. Spätestens an dieser Stelle wird deutlich, dass der Film sich keineswegs mit seinem gepeinigten Protagonisten solidarisiert, sondern den in der sowjetischen Geschichte einzigartigen Personenkult um den Diktator exponiert.⁵⁹

German fügt der geschilderten Szene in Stalins Villa eine subtile, ironische Brechung hinzu: Bei geöffnetem Fenster weht ein Luftzug durch den Raum und öffnet die Tür eines Kleiderschranks, in dem Stalins Uniformen hängen. Auf einer Schulterklappe erstrahlt im hereinfallenden Sonnenlicht der fünfzackige⁶⁰ Stern, der metaphorisch den Weg in die klassenlose Gesellschaft leuchten sollte, und reflektiert Glinskij direkt ins Gesicht, woraufhin er sich – für einen kurzen Moment geblendet – am Auge reibt (Abb. 251–252). Am Schluss küsst Beria, sichtlich erfreut über Stalins Tod, Glinskij auf die Stirn und

58 Lawrenti Beria, ab 1938 Chef der Geheimdienste der Sowjetunion und die Schlüsselperson des Terrors, eigenverantwortlich für den Tod mindestens einer halben Million Menschen.

59 Nicht zuletzt beschwört auch Sergei Loznitsa in seinem 2019 erschienenen Dokumentarfilm *STATE FUNERAL* anhand von Found-Footage-Material den langen Schatten dieses Personenkults als düstere Mahnung. Zu sehen sind Menschenmassen, die sich zu Stalins aufgebahrter Leiche drängen – Tausende kamen damals im Gedränge ums Leben.

60 Die fünf Zacken des Sterns symbolisieren die fünf Kontinente und verweisen auf den globalen Anspruch der kommunistischen Ideologie.

ruft triumphierend zu seinem Chauffeur: »Chrustaljow, mein Wagen!« – und verlässt die Datscha in Richtung Kreml. Diese Worte markieren einen politischen Machtwechsel, der sich für Beria jedoch nicht längerfristig auszahlen wird: Nur neun Monate nach dem Tod des Diktators wird er selbst von seinen innerparteilichen Gegnern der Spionage beschuldigt und hingerichtet.⁶¹

Trotz wiedergewonnener Freiheit kehrt Glinskij nicht zu seiner Familie zurück. Man sieht ihn Jahre später als Zugaufseher arbeiten. Die letzte Filmeinstellung zeigt ihn im offenen Waggon einer mit voller Geschwindigkeit fahrenden Lokomotive. Auf der Spitze seiner Glatze balanciert er ein volles Glas Portwein und schaut mit einem breiten Grinsen direkt in die Kamera (Abb. 253).

61 Vgl. Viktor Knoll; Lothar Kölm (Hg.), *Der Fall Berija: Protokoll einer Abrechnung; das Plenum des ZK der KPdSU, Juli 1953; stenographischer Bericht*, Berlin 1993.



Abb. 249-253: *CHRUSTALJOW, MASHINU!* (1998). Alexej German, K: Vladimir Ilyin

Vorzeichnungen

Of all the collaborative arts, film is the most complex, owing the most to the greatest number of people, a river into which many streams flow.

—Simon Callow⁶²

So offenkundig die Bedeutung der operativen, im Regelfall zahlreiche Personen umfassenden Prozesse einer Spielfilmproduktion auch ist, überwiegt in der öffentlichen Wahrnehmung gemeinhin das Alleinstellungsmerkmal des Regisseurs. Einzelne Beiträge, die unter seiner kreativen Leitung zustande kommen, werden daher eher selten ausführlich gewürdigt, und das Team um den Regisseur bleibt auch im übertragenen Sinne hinter den Kulissen. Neben der Kameraarbeit, die die Beleuchtung am Set beinhaltet, ist vor allem die Szenenbildgestaltung (*production design*) für das vorliegende Buch zentral.⁶³ Dieser Aspekt wurde bereits anhand der Filmarchitektur in *SUNRISE* sowie der Raumgestaltung von *2001: A SPACE ODYSSEY* ausführlicher diskutiert. Der vorliegende Abschnitt greift das Thema wieder auf und konzentriert sich dabei auf die präfilmische Gestaltung, wie sie in den Zeichnungen Vladimir Svetozarovs zum Ausdruck kommt. Denn aus diesen Vorzeichnungen – so die These – erschließt sich in Teilaspekten nicht nur die bildliche Umdeutung des Drehbuchs, sondern auch die Genese der lichtkünstlerischen Entscheidungen, die *CHRUSTALJOW*, *MASHINU!* so eindrucksvoll prägen.

Bei groß angelegten Hollywood-Produktionen steht dem Regisseur in der Regel ein mehrköpfiges Designer- und Beraterteam mit stark ausdifferenzierten Aufgaben zur Verfügung. German drehte indes mit einem vergleichsweise kleinen Team. Daher entdeckt man in Svetozarovs hochgradig differenzierten Bleistiftentwürfen bereits zahlreiche Charakteristika des späteren filmischen Konzepts: von Raumgestaltung und Ausstattung über Kostümdesign bis hin zur situativen Auflösung einzelner Szenen, mitsamt ihrer Atmosphäre, Lichtdramaturgie und Figurenkonstellationen. Dabei ersetzen diese Zeichnungen nicht das klassische Storyboard,⁶⁴ ein solches wurde für

62 Simon Callow, *The Night of the Hunter*, London 2000, S. 6.

63 Der Produktionsdesigner leitet die Bühnenbild- und Ausstattungsabteilung einer Filmproduktion und arbeitet eng mit dem künstlerischen Leiter, dem Art Director, zusammen. Seine Entwürfe dienen nicht nur als Grundlage für Handwerker, Requisiteure und Setbauer, sondern prägen maßgeblich den gesamten visuellen Verlauf der Dreharbeiten. (Vgl. Jane Barnwell, *Production Design: Architects of the Screen*, London, New York 2004; dies., *Production Design: Visual Storytelling in Film and Television*, London 2017; Lucy Fischer, *Art Direction & Production Design*, London, New York 2015; sowie Heidi Lüdi; Toni Lüdi (Hg.), *Movie Worlds: Production Design in Film/Das Szenenbild im Film*, Stuttgart, London 2000).

64 Storyboards bieten eine sequenzielle Bildvorschau des geplanten Filmgeschehens und helfen, komplexe Szenen sowie Bewegungsabfolgen anschaulich und präzise zu vermitteln. (Vgl. dazu Marcie Begleiter, *Storyboard: Vom Text zur Zeichnung zum Film*, aus dem Amerik. von Peter Robert, Frankfurt a.M. 2003; Katharina Henkel (Hg.), *Zwischen Film und Kunst. Storyboards von Hitchcock bis Spielberg*, Ausst.kat. Kunsthalle Emden; Deutsche Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen Berlin, Bielefeld, Berlin 2012; sowie Dirk Manthey; Hans C. Blumenberg (Hg.), *Making of... Wie ein Film entsteht* [1996], 6. Aufl., Reinbek bei Hamburg 2010).

CHRUSTALJOW, MASHINU! nicht verwendet, sondern vereinen unterschiedliche Ansätze und Techniken des Produktionsdesigns. Man wird jedoch keine offenkundige Kongruenz, sprich eindeutige Überschneidungen zwischen diesen Entwürfen und dem finalen Film feststellen wie zum Beispiel im Fall von Georg Glieses Szenenbildern für Murnaus *SUNRISE*. Svetozarov verfährt eher wie ein Buchillustrator, der verschiedene Aspekte des Produktionsdesigns zu einzelnen narrativen Zeichnungen verdichtet. Seine Bilder tragen unverkennbar die Handschrift eines Künstlers,⁶⁵ der die Drehbuchvorlage frei interpretiert, Motive poetisch überhöht und auf Papier eine autonome, detailreich modellierte Welt entwirft. Man gewinnt den Eindruck, Svetozarov zielte darauf ab, die Essenz des zukünftigen Films auf jedem einzelnen Blatt in Gänze zu kristallisieren. So entsteht ein dialogisches Verhältnis zwischen Vorzeichnung und Film, die – wenngleich formal nicht deckungsgleich – aufs Engste miteinander kommunizieren.

Das erste der beiden Blätter, die hier aus einem größeren Konvolut von Zeichnungen exemplarisch ausgewählt wurden, trägt den Titel *Die Flucht des Generals* und ist rund sieben Jahre vor der Veröffentlichung des Films entstanden. Es ist in Bleistift auf Papier ausgeführt und weist mit den Maßen 52 × 69 cm ein relativ großes Format auf (Abb. 254). Der Titel kennzeichnet das Motiv, die Flucht Yuri Glinskijs, sodass hinter der dargestellten Figur – über einem Fensterbrett schwebend, ein Fuß in der Luft, der andere berührt mit der Schuhspitze gerade noch das Brett – die titelgebende Hauptfigur zu vermuten wäre. Kennt man jedoch den Film, so erinnert diese Figur, gekleidet in schwarzen Mantel und Hut, eher an jene skrupellosen Repräsentanten des Volkskommissariats, die zu Beginn aus dem Wagen aussteigen und auf Fedja einschlagen. In dieser Lesart verweist das Blatt nicht nur auf die im Titel genannte Figur, sondern zugleich, insbesondere durch die Kleidung, auf deren Verfolger.

Das auf dem Blatt dargestellte Zimmer ist von einem mächtigen Chaos beherrscht: Alle Fenster, Schranktüren, Bücher und Schubladen stehen offen, wie nach einem kräftigen Windstoß oder nach einer häuslichen Durchsuchung durch die Inspekture. Der Bildraum selbst erscheint in Vibration versetzt und in schräg verlaufenden Linien beinahe kubistisch zerlegt. Innerbildliche Rahmungen, Ein-, Aus- und Durchblicke dezentralisieren die Komposition, die eine Vielzahl von Gegenständen zeigt, die ein unruhiges Eigenleben zu führen scheinen und als gleichrangige Elemente neben der dargestellten Figur ihre eigene Geschichte erzählen. Die situative Auflösung des Motivs und ihre narrative Übertragung auf den Film erscheinen geradezu zweitrangig im Angesicht dieses halluzinatorischen Schwebezustands, den Svetozarov bildlich fixiert. Aus der Sicht des Betrachters ist es darüber hinaus dessen eigene Wahrnehmung, die im Abgleich mit der Realität ins Wanken gerät. Man schaut auf eine Welt, in der weder physikalische Gesetze noch die der Perspektive stimmen. Svetozarovs Bildsprache lässt sich unschwer mit den surreal-poetischen wie folkloristischen Bildräumen Marc Chagalls in Verbindung

65 In der Tat offenbaren die Zeichnungen bereits auf den ersten flüchtigen Blick ihren Status als eigenständige Kunstwerke – und werden als solche längst in Filmarchiven, Ausstellungen und privaten Sammlungen geführt. Eine Auswahl der Originale konnte ich in den Beständen des ГЦМК (Staatliches Zentralfilmmuseum Moskau) einsehen. Für die Möglichkeit des Archivbesuchs, den freundlichen Empfang sowie das zur Verfügung gestellte hochauflösende Abbildungsmaterial danke ich den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern des Museums.

bringen: Chagalls »wackelige« Raumkonstruktionen, gekippte Perspektiven und karikaturhafte Überzeichnungen evozieren eine Wirklichkeit, die im Realen verwurzelt ist und zugleich entrückt erscheint.⁶⁶

Und dann ist da das Licht: Svetozarovs bewanderte Bleistiftführung weiß um die subtilen Regungen und Reflexionen des Lichts, diese wesentlichen Indikatoren einer Atmosphäre, hier in fein abgestuften Schraffuren aufs Papier gebracht. An keiner Stelle tritt das Licht hinter die dargestellte Objektwelt zurück. Selbstverständlich zeigt die Bleistiftzeichnung nicht denselben Kontrastumfang des Schwarz-Weiß, wie ihn der Film aus seinem Material und der Spezifik seiner Kameraführung und Beleuchtung herausarbeitet. Dennoch sind das Helldunkel und die Tendenz zum grafischen Chiaroscuro, die optische Suggestion des Lichts im Kontrast zum Schatten, und damit die Lichtregie insgesamt das Primäre, aus dem sich die Objekte auf der Oberfläche des durch die aufgetragenen Schichten des Grafits hindurchschimmernden Papiers herauschälen. Das Halbdunkel des dargestellten Raumes wird durch einen diffus überstrahlten Himmelsgrund und grelle Lichtreflexionen auf dem polierten Fensterbrett, im Fensterglas und auf dem weißen Tischtuch unterhalb einer im linken Vordergrund platzierten Tischleuchte kontrastiert. Diese, obschon ausgeschaltet, erscheint durch das reflektierte Licht im Glasplafond leuchtend – ein Effekt, der ihre markante Stellung innerhalb der Mise-en-Scène zusätzlich unterstreicht. Die Leuchte bildet ein Gegengewicht zur Figur des Mannes und hält so, trotz der vielen Schrägen, die Komposition in einer räumlichen Balance. Schon dadurch erhält sie den Anschein eines weiteren »Darstellers« im Bild, neben dem Lampenschirm, der von der Decke ins Zimmerinnere hineinragt. Nicht nur erfüllt die Zeichnung ihren formalen Auftrag, Bühnenbildnern, Ausstattern, Handwerkern und Kostümdesignern präzise Vorgaben im Hinblick auf die historische Authentizität der Details zu liefern; sie zeigt bereits zahlreiche Qualitäten, die sich im fertigen Film wiederfinden: die räumliche Enge kommunaler Unterkünfte, die Atmosphäre dieser Räume, die, visuell und dramaturgisch aufgeladen, die Wahrnehmung der Handlung tragen. So könnte die offene Tür eines Kleiderschranks jene Filmszene inspiriert haben, in der ein geisterhafter Windstoß die Schranktür aufschlägt und Stalins Uniformen zum Vorschein bringt.

Die zweite Zeichnung mit dem Titel *Das Zimmer von Sonja Marmeladova* (1991) zeigt eine grundsätzlich andere Lichtsituation (Abb. 255). Hier bestimmt elektrisches Licht maßgeblich die Atmosphäre im Raum. Die entsprechende Filmszene mit Sonja und Lindberg in Sonjas Unterkunft ist zwar deutlich dunkler gestaltet, doch unabhängig davon antizipiert Svetozarovs Zeichnung die performative Wirkung der künstlichen Lichtquellen und die Ästhetik der Überstrahlung des Films. Das hindurchscheinende Weiß des Papiers erzeugt eine Wirkung, die dem Eindruck eines überbelichteten

66 Insbesondere Chagalls frühe, vom Kubismus inspirierten Werke wie *La chambre jaune* (1911, Fondation Beyeler, Riehen/Basel) oder sein Radierzyklus zu Nikolai Gogols *Die toten Seelen* (1908–20, Musée National d'Art Moderne, Centre Pompidou, Paris) könnten als Inspirationen gedient haben. Bezeichnend in diesem Zusammenhang ist, wie Chagall seine Werke in Bezug zu den inneren Bildwelten des Menschen setzte: »Unsere innere Welt ist eine Realität, die vielleicht realer ist als die Welt der sichtbaren Dinge. Selbst wenn wir alles, was unlogisch zu sein scheint, »Fantasie«, »Märchen« etc. nennen, geben wir eigentlich zu, dass wir die Natur nicht verstehen.« (Zitiert nach John Elderfield (Hg.), *Das MoMA in Berlin. Meisterwerke aus dem Museum of Modern Art, New York*, Ausst.kat. Neue Nationalgalerie Berlin, New York, Ostfildern-Ruit 2004, S. 287).

Filmbilds nahekommmt. Entsprechend dem Film zeigt sich auch das Element der Überzeichnung: Der Oberkörper der auf der Couch sitzenden Sonja ist hinter einem Schrank verborgen, als wäre er durch die Kante des Möbelstücks regelrecht entzweit. Die verglaste Front des Schranks dient Lindberg als Spiegel, und die Reflexion seines Gesichts tritt ihm wie ein Fremder aus dem Dunkel entgegen. Die Stimmung im Bild ist ambivalent: Die suggerierte Lichtwärme und die auf einem Stuhl ruhende Katze vermitteln zunächst ein Gefühl von Geborgenheit. Doch diese Heimeligkeit wird durch subtile räumliche Irritationen unterlaufen. Die intensiven Lichtquellen, die die Schatten aufhellen, und die Dopplungen von Gegenständen, etwa der Uhr, verstärken diesen Effekt. Besonders der ovale Spiegel auf der Fensterbank, in dem sich ein Teil des Ofens widerspiegelt, trägt zur Fragmentierung und symbolischen Überhöhung des Dargestellten bei. Auch die räumliche Enge des Zimmers, die den Figuren kaum Bewegungsfreiheit lässt, intensiviert das beklemmende Gefühl, das sich – ähnlich wie in der filmischen Umsetzung dieser Szene – einstellt.

Markant ist die Inszenierung der Blickkonstellationen: der Blick aus dem Bild (Katze), der gespiegelte Blick (Lindberg) und der verborgene Blick (Sonja) verweisen auf zentrale Wahrnehmungsprozesse des Films – Sehen und Gesehenwerden, Zeigen und Verhüllen, Sichtbarkeit und Blendung. Auf diese Weise greift das Blatt jene visuelle Spannung und surreal-groteske Überzeichnung vor, die den späteren Film kennzeichnen, und verdeutlicht exemplarisch die zentrale Rolle der Lichtregie im Hinblick auf die präfilmische Gestaltung im zeichnerischen Entwurf.



Abb. 254: Vladimir Svetozarov, *Die Flucht des Generals*, 1991. Bleistift auf Papier, 52 × 69 cm. ГИММ – Staatliches Zentralfilmmuseum Moskau



Abb. 255: Vladimir Svetozarov, *Das Zimmer von Sonja Marmeladova*, 1991. Bleistift auf Papier, 29,5 × 42 cm. ГЛМК – Staatliches Zentralfilmmuseum Moskau

Resümee

Die Filmanalysen zeigen bis hierher, dass und wie sich die Lichtgestaltung mit dem jeweiligen Thema eines Films verbindet, dass also der Stil immer auch den Inhalt trägt. Das ist in *CHRUSTALJOW, MASHINU!* nicht anders: Wieder definiert die Lichtregie maßgeblich die wahrnehmungsästhetische Erfahrung und das Verständnis der Handlung. In künstlerischer Hinsicht ist German's Film ein radikales Werk, ein Angriff auf den Kanon des klassischen Erzählkinos und zweifelsohne eine der extremsten Kinoerfahrungen überhaupt. In dieser Hinsicht bildet er eine zentrale Vorstufe zu German's posthum veröffentlichtem *TRUDNO BYT' BOGOM* (*ES IST SCHWER, EIN GOTT ZU SEIN*, 2013) – einer grell-düsteren Science-Fiction-Dystopie, die die Auseinandersetzung mit Diktatur, Entmenschlichung und moralischem Verfall auf die Spitze treibt. Umberto Eco resümierte treffend: »Perhaps being God is hard, but it's also hard to be a viewer that approaches this gigantic work. After seeing German's films, you can rest assured that Tarantino's films are only a Walt Disney production.«⁶⁷

CHRUSTALJOW, MASHINU! ist ein Rückblick auf eine von Diktatur und Mordwellen geprägte Epoche der russisch-sowjetischen Geschichte. Doch es ist kein Rückblick, der das Vergangene auf Distanz hält oder als abgeschlossenes Geschehen betrachtet. Der Zustand der Verunsicherung aktualisiert sich im Kino durch den Übergriff der Bilder auf die Wahrnehmung, wozu die Lichtregie entscheidend beiträgt – weniger rein symbolisch denn im Sinne einer intensiven, subjektiven wie sinnlich-körperlichen Erfahrung

67 Umberto Eco, zitiert nach Camilla Shin, »Umberto Eco gets first glimpse of *Hard to be a God*«, *Russia Beyond* (Russia Today), 12.10.2013, online.

des Kinos. Dabei zieht German alle Register, um Seh- und Denkgewohnheiten seines Publikums herauszufordern. Daher werden die Opfer nicht glorifiziert und die Täter ihnen nicht plakativ gegenübergestellt. Beide wirken ebenbürtig gefangen in einer verzerrten Welt, in der Brutales trivial, Abgründiges alltäglich geworden ist.

Gezielt werden in *CHRUSTALJOW, MASHINU!* einfache Lesarten unterbunden, um nachhaltigere Spuren im Bewusstsein des Zuschauers zu hinterlassen. German definiert damit ein spezifisches Verhältnis von Kunst und Realität unter der Prämisse, dass das Aufleben der letzteren auch im Rahmen eines realistischen Sujets einer künstlerischen Interpretation bedarf, einer Form, die von manieristischen Deformationen nicht zurückschreckt. Sein Film scheint zu sagen, dass die Wahrheit uns nicht selbstverständlich zugänglich ist, sondern erst (und immer wieder neu) rekonstruiert, mitunter gewaltsam enthüllt werden muss. Darüber entscheidet nicht allein die Wahl des Themas, sondern wesentlicher noch die Ebene der Bildimmanenz, die Faktur des Visuellen und Akustischen und die Mitarbeit des Zuschauers.

In diesem Zuge kommt das Licht in *CHRUSTALJOW, MASHINU!* zu seinem besonderen Recht. Es ist aktiv an der Organisation einer spezifischen, nach eigener Logik funktionierenden Bildwelt beteiligt. Sein Einsatz gibt dem spezifischen Kunstverständnis und der gesellschaftskritischen Haltung des Films in wesentlichem Maße Ausdruck. Mit dem Leitbegriff der Überstrahlung wird ein ästhetisches Programm beschrieben, das einer bloßen naturalistischen Erfassung konkreter Situationen vor der Kamera entgegenstrebt. Auf den vermeintlichen Abbildcharakter des Mediums antwortet der Regisseur mit einer eigenwilligen künstlerischen Geste, die zudem eine gesteigerte Wahrnehmungsaktivität fordert und fördert. Die Lichtführung desillusioniert die Wahrnehmung, radikalisiert die Bilder und wird so – auf der Ebene des Stils wie des Sujets – zur unverkennbaren Größe eines gesteigerten Gestaltungsbewusstseins. Licht ist dabei stets in seiner doppelten Dynamik aktiv: formgebend und formauflösend zugleich, als ginge es darum zu zeigen, dass gerade die vermeintliche Transparenz des Dargestellten die (Ein-)Sicht verschleiert und »blind« macht.

Als Reizfaktor und Medium der Überzeichnung und Verfremdung des Dargestellten definiert die Lichtführung bei German maßgeblich das Verhältnis von Bild und Zuschauer. Das Licht steigert entscheidend die Sogwirkung der Bilder und verkürzt, wie dargelegt, die Distanz zum Publikum. Es verzahnt sich dabei mit der Atmosphäre von Gewalt und Unterdrückung im Film und potenziert diese sinnbildlich wie visuell durch die im Kinoraum realiter erfahrene Blendungsgewalt des Lichts. Rhythmische Wechsel von dunklen, überschatteten und hellen, überstrahlenden Bildpartien bestimmen die optische Dynamik des Films als Pendant zum ebenso komplex gestalteten akustischen Programm. Vor allem die Darstellung von künstlichen Lichtquellen, ihrer Strahlen und Wirkungen, treibt German bis zum Exzess und wertet damit das Licht als Bildmotiv und Element der Bildgestaltung auf. Dieses Licht ist dazu da, gesehen und gefühlt zu werden.

An jenen Stellen, wo ein gleißendes Weiß das Bild überschwemmt, artikuliert sich im optischen Riss somit nicht etwa das Nichts, sondern, im Gegenteil, die Essenz des gesamten Films. Das Licht ist hier am Brennpunkt der Wahrnehmung, ist Medium und zugleich Sinnbild der Auslöschung und eröffnet in Bezug auf den Inhalt von *CHRUSTALJOW, MASHINU!* ein weites assoziatives Feld, das bis hin zur Vernichtung und Folter, dem

Vergessen und schließlich dem Tod reicht. Dieses Licht ist aber auch und immer noch – positiv gewendet – ein Lichtzeichen in der großen Finsternis.⁶⁸

68 Ich beziehe mich hier im Gedanken und Ausdruck auf eine Passage aus dem kanonischen Buch *Film as a Subversive Art* (1974) des US-amerikanischen Filmwissenschaftlers Amos Vogel, der in der Jugendzeit als in Wien lebender Jude die Auswirkungen des Faschismus am eigenen Leib erfahren musste. Im Zentrum seiner Studie steht die Filmavantgarde der Nachkriegszeit, die ihre Energie laut Vogel aus der kritischen Aufarbeitung und Reaktion auf die jüngste Vergangenheit schöpft. Unter anderem spricht der Autor vom »engagierten« Künstler der Moderne, der »in poetischen, abwegigen, mysteriösen Formen« der Darstellung auf eine Ära der Unsicherheit reagiert und »auf beschwörende Weise Lichtzeichen in der Finsternis« setzt. (Ders., *Film als subversive Kunst. Kino wider die Tabus – von Eisenstein bis Kubrick* [1974], aus dem Engl. von Felix Bucher u.a., Reinbek bei Hamburg 2000, S. 22).