

CERKASOV ALS KULTURPOLITISCHER REDNER THESEN

1. Im rhetorischen Agieren von Nikolaj Cerkasov bedeutet das Jahr 1937 eine signifikante Wende: mit der Rolle des alten, zum Revolutionär gewordenen Professors Polezaev ("Deputat Baltiki") erhält er eine Charakterrolle, die er auch politisch zu funktionalisieren versteht - bei Versammlungen verkörpert er (so 1938 beim 20. Jahrestag der Leningrader Komsomolen) entweder Polezaev oder aber er zitiert seinen "geliebten Helden" (u.a. bei einer Sitzung des ZK der KPdSU¹). Ebenso wiederholt er die patriotischen Reden des Alexander Nevskij (1938) bei Auftritten im Rahmen sogenannter "Konzerte" vor Soldaten der Roten Armee.²
2. Damit überschreitet Cerkasov die Grenze zwischen künstlerischem und politischem Wirken: Bühne, Leinwand und Tribüne nähern sich an - es zeigt sich der Schauspieler, den Cerkasov als neuen Typ der Sowjetzeit bezeichnet, der "akter-tribun", der "akter-grazdanin".³
3. Cerkasov fühlt sich in dieser Funktion als Re-Präsentant der Kommunistischen Partei: bei den er will aufwiegeln gegen Kapitalismus, gegen die Bourgeoisie: Ihnen wirft er aus der Arbeitsteilung herrührende professionelle Beschränktheit vor⁴ und hält dieser eine sozialistische Kollektivgesinnung entgegen. Er vertritt die Utopie eines synkretistischen⁵ Schaffens: "Ljudi buduscego predstavljajutsja mne kak ucenye s dusoju chudoznika i chudozniki s krugozorom i pronicateľ'nost'ju ucenyh, a ne kak vseznajki, prebyvajuscie v blagorastvorenii obscego diletantizma"⁶
4. Cerkasov kämpft gleich Truppen der Roten Armee, für die er Patenschaften übernimmt, gegen den deutschen Faschismus; aus dieser Intention erklärt sich die häufige Metapher der "Waffe" in seinen Schriften und Reden: das Leben wird als "srazenie" bestimmt, die Kunst als "moscnoe oruzie", die Schauspieler schärfen "unermüdlich ihre Waffe, vervollkommen ihre Meisterschaft"⁷ Nach Ende des Zweiten Weltkriegs engagiert sich Cerkasov vor allem bei sowjetischen Kampagnen zur Verteidigung des Friedens.
5. Der Schauspieler propagiert den "sozialistischen Realismus", den "vynos ennyj, daze vystradannyj realizm"⁸, zu dessen "Philosophie" er sich von seinen avantgardistischen Anfängen über Exzentrik, Clowniaden, Grotteske und andere "unglaubliche Sachen" entwickelt habe⁹. Das Schauspiel wird von ihm zunehmend mehr als Äquivalent des politischen Verhaltens verstanden. Gefordert wird - gemäß der alten rhetorischen Doktrin - allemal vom Akteur: zu belehren, zu vergnügen (erfreuen), zu bewegen - und zum Opfer bereit zu sein, zum Dienen.¹⁰
6. Dergestalt versteht sich Cerkasov in seiner Funktion als kulturpolitischer Re-Präsentant immer auch als Für-Sprecher - für die Alltagsnöte einzelner Leningrader Mitbürger¹¹ ebenso sehr wie etwa für die Honorarforderungen junger Künstler - so erinnert sich der Komponist Rodion Scedrin an die gemeinsame Arbeit am Schauspiel Katanjans "Oni znali Majakovskogo" (1953/54), in dem Cerkasov die Titelrolle spielte.
7. In den Reden Cerkasovs dominiert das Pathos der Verallgemeinerungen, der rhetorischen Parallelen und Steigerungen hin zu Superlativen, der Kollektivnennungen.
8. Dennoch bleibt auch bei solchen Strategien Cerkasov in seinen Selbst-Aussagen in gewissem Sinn stets der Exzentriker seiner Agitprop-Anfänge: ging es ihm zunächst um die "vollkommene Beherrschung der Maschine seines Körpers"¹², so psychologisiert, ideologisiert er später seinen exzeptionell großen Körper und vertritt den Anspruch des Hervorragenden, Herausragenden, Gigantischen, Monumentalen.
9. In seinem Buch über seine Reise nach Indien (1951) vermerkt er nicht ohne hörbare Genugtuung, daß der mitreisende Regisseur Pudowkin vorschlägt, hohe Bäume, die in Indien zu Ehren der sowjetischen Delegation der Filmschaffenden gepflanzt werden, "Cerkasov-Baum" zu nennen: "Pudowkin predlagaet nazvat' eti vysokie derev'ja 'cerkasovskie' (po moemu

rostu)"¹³

10. Festzuhalten ist, daß bei allen politischen Aktivitäten Cerkasovs sein Selbst-Verständnis des exzeptionellen Schauspielers dominiert. Es ist der Schauspieler, nicht der Regisseur, der die Ideologie vor den Zuschauern vertritt und rechtfertigt: "tol'ko akter donosit do zritelja ideju proizvedenija, zamysel avtora"¹⁴
11. Diese Hochschätzung des Schauspielers findet ihren sinnfälligsten Ausdruck in zwei Begegnungen mit Stalin¹⁵: hier wird das Machtverhältnis von Regisseur - Schauspieler - Zuschauer gespiegelt und pervertiert: Stalin gibt sich vor allem als Zuschauer, fungiert aber als Überregisseur, der konkrete Regisseure kritisiert, prinzipiell aber vom Regisseur schlechthin "Unbeugsamkeit" fordert.
12. Am Schauspieler Cerkasov rühmt Stalin dessen Fähigkeit zum "perevoploscenie", das er als die höchste Kunst des Schauspielers bezeichnet. In dieser Einschätzung stimmt er ganz mit dem Schauspieler Cerkasov überein. So kommt es implizit in Cerkasovs Schilderung der Begegnungen mit Stalin zu einer Annäherung zwischen Cerkasov und Stalin in der Rolle des politischen Akteurs: Cerkasov erwähnt begeistert /1940/, daß Stalin ihn bei einem Festakt neben sich zu sitzen aufforderte: "tovarisc Stalin usadil menja rjedom s nim na odin stul"¹⁶. 1947 verzeichnet er beim Treffen von Eizenstejn, ihm selbst, Stalin, Molotov und Zdanov (in der Auseinandersetzung um den zweiten Teil des "Ivan Groznyj") Gestik und Mienenspiel von Stalin: "tov. Stalin, slegka pripodnjav golovu i prikryv glaza, mnogoznacitel'no, protjazno i skorbno,skazal"¹⁷. Daß das Treffen von Schauspieler und Regisseur mit den politischen Machthabern die Fortsetzung der Filmarbeiten retten konnte, war vor allem dem Agieren des Schauspielers Cerkasov zu verdanken. Am nächsten Tag nach der Begegnung wurde er mit dem Ehrentitel eines "narodnyj artist Sojuza SSR" für seine "herausragenden kreativen Leistungen auf dem Gebiet der sowjetischen Theaterkunst" ausgezeichnet.¹⁸
13. Wenn Cerkasov selbst die Schauspieler, die das "perevoploscenie" beherrschen müssen, als "licedej" bezeichnet¹⁹, bezeugt das nicht zuletzt seine Einsicht, daß Re-Präsentation immer auch Ent-Äußerung ist. Von hier wird verständlicher, warum Evgenij Svarc von der "Leere" des Menschen Cerkasov sprechen kann.²⁰
14. Es stellt sich letztendlich die Frage, ob der sich im Spiel von sich selbst entäußernde Schauspieler Cerkasov nicht das Identifikationsangebot der politischen Rede und der autobiographisch verallgemeinernden Theatererfahrungen nutzt, um jenen Bruch aufzuheben, "jene Stelle", nach Helmuth Plessner, zwischen "Sich-selber-präsent-Sein" und "Sich-von-sich-Unterscheiden, die dem Menschen im Zwang zur Wahl und als Macht des Könnens seine besondere Weise des Daseins, die wir die exzentrische genannt haben, anweist."²¹

Johanna Renate Döring-Smirnov

DIE AUTORIN:

J.R. Döring-Smirnov lehrt an der Universität München russische Literaturwissenschaft und -geschichte. Arbeiten zur russischen Literatur des 19. und 20. Jhdts. Arbeiten u.a. zu Puskin, Cechov, Pasternak. Übersetzte gemeinsam mit Rosemarie Tietze die Tagebücher von Sofja Andreevna Tolstaja, gab den Briefwechsel von Boris Pasternak und Olga Freudenberg, jetzt den von Pasternak und seinen 1921/22 emigrierten Eltern und Schwestern heraus.

ANMERKUNGEN:

1. Grazdanskaja missija sovetskog chudoznika. Iz vystuplenija na ijunskom (1963 g.)plenumu CK KPSS, in: Nikolaj Cerkasov, Sbornik. Sost. N.N. Cerkasova, Red. S.D. Drejden. Moskva 1976, S. 274.
2. Im Sommer 1939 waren Nikolaj Cerkasov und seine Frau, die Schauspielerin Nina Nikolaevna Vejtbrecht-Cerkasova, die später wiederholt Erinnerungen an ihren Mann geschrieben und auch den hier mehrfach zitierten Sbornik "Nikolaj Cerkasov" zusammengestellt und herausgegeben hat, im Fernen Osten im Einsatz für die Rotarmisten im Zusammenhang mit dem Jahrestag der Zerschlagung der japanischen Truppen im Gebiet des Sees Chasan und der Kuppen der Zaozernaja. Dort gaben Cerkasov und seine Frau mehr als neunzig "Konzerte". Insgesamt veranstaltete Cerkasov während des Zweiten Weltkriegs mehr als 300 künstlerische Auftritte und Abende.
3. Ebda., S. 273.
4. Im 'Offenen Brief an M. Saginjan', zit. in: Nikolaj Cerkasov, Sbornik, a.a.O., S. 263.
5. Das Synkretistische betrachtete etwa I. Chejfic als Charakteristikum der Begabung Cerkasovs: "...sinkretic nost' ego iskusstva, ego mnogogrannost', universal'nost'. V etom odnom talante slito mnogo raznych talantov. ... Svoim suscestvom universal'nogo artista on lomal vse ukorenivsieja predstavlenija o zanrach, ob amplua." Iosif Chejfic, "Paradoks ob aktere", in: Nikolaj Cerkasov, Sbornik, op. cit., S. 343.
6. Im 'Offenen Brief an M. Saginjan', a.a.O., S. 263.
7. zit. nach der Pravda, 5.VI.1954, in: Nikolaj Cerkasov, Sbornik, op.cit., S. 420.
8. So Cerkasov in dem Artikel "...prinadlezit narodu" (Sovetskoe kino, 5.I.1953), zit. in Nikolaj Cerkasov, Sbornik, a.a.O., S. 149
9. Ebda.
10. Bemerkenswert ist, wie Cerkasov in den Überschriften seiner Aufsätze Dativ-Konstruktionen des Schenkens und Opfern wiederholt, die sich auch in seinen Filmtiteln findet, etwa: "Vse ostaetsja ljudjam", "Vse sily odat' Sovetskoj rodine" (28.V.1938), "Sluzu narodu", "Sluzit' narodu - nas deviz" (26.IV.1964).
11. Vgl. seine Rechenschaftsberichte über seine Tätigkeit als Deputat des Obersten Sowjet (seit 1938), zit. in: L. Marchasev, Delat' dobro...; Nikolaj Cerkasov, Sbornik, op.cit., S. 385-389. Während der Blockade Leningrads konnten Cerkasov und seine Frau mit einer Sondermaschine aus Alma Ata, wohin sie evakuiert waren, in ihre belagerte Heimatstadt fliegen, um der verhungierenden Bevölkerung eine Sonderration von Nahrungsmitteln zu bringen.
12. So B. Andreev, N. Verchovskij in einer Kritik der Don Quijote-Inszenierung mit Cerkasov in der Hauptrolle (1927), zitiert in: Nikolaj Cerkasov, Sbornik, a.a.O., S. 401.
13. Nikolaj Cerkasov, V Indii. Putevye zametki. Moskva, Leningrad 1952.
14. Ebda., S. 102
15. Von ihnen berichtet Cerkasov in der Ausgabe seines Buches "Zapiski sovetskogo aktera". Leningrad 1953; S. 378-382. In Manuskripten, die im Cerkasov-Archiv des St.Petersburger Theatermuseums aufbewahrt werden, kann man sehen, welche Passagen in den Schilderungen der Begegnungen mit Stalin gestrichen wurden. Gänzlich fehlt der letzte Teil "Obscestvennaja zizn'" in dem Wiederabdruck der "Zapiski" in dem Cerkasov-Sbornik, der nur Einzelnes in einem "Vmesto zaključenija" wiederbringt. Das bisher wohl ausführlichste Protokoll der Begegnung von Cerkasov und Eizenstejn mit Stalin (24./25. Februar 1947) ist veröffentlicht in: Moskovskie Novosti, 7. August 1988, S. 8-9.
16. Das hier kursiv Geschriebene ist im Manuskript gestrichen.
17. In der Buchpublikation (1953) fehlt dieser Satz, zit. aus dem Manuskript.
18. Zur besonderen Funktion Cerkasovs bei dieser Begegnung vgl. auch Leonid Kozlov, the artist and the shadow of Ivan, in: stalinism and soviet Cinema, ed. By R.Taylor and D. Spring. London, New York 1993, S. 129: „Eisenstein did not display his characteristic diplomatic and pedagogical skills and his utterances (...) provoked evident dissatisfaction on Stalin's part, so that it was only Cherkasov's intuitive genius as an actor who knew how to charm and entertain his hosts that saved the situation.“

19. N. Cerkasov, Geroj i sovremennyj teatr(1966), in: Nikolaj Cerkasov, Sbornik, op.cit., S. 281/2: "Nedavno odin kritik nazvak menja 'akterom perevoploscenija'. Nu. a esli by ja im ne byl, ja by voobsce ne byl akterom. Vse my, licedei, dolzny obladat' umeniem perevoploscat'sja."
20. In der Rubrik "Leningradskaja telefonnaja knizka" seiner "Telefonnaja knizka", Moskva 1997, vermerkt Svarc unter dem Stichwort "Cerkasov Nikolaj Konstantinovic": "...nevinnyj prostjak, iskrenne verujuscij v sebja kak v celoveke gosudarstvennogo, mnogoznacitel'nogo i genial'nogo... chodit vazno, kak sobstvennyj monument, pustoj vnutri, sovsem pustoj. Daze pisat' o nem necego..." (S. 467).
21. H. Plessner, Zur Anthropologie des Schauspielers. In H.P., Mit anderen Augen. Aspekte einer philosophischen Anthropologie. Reclam Stuttgart 1982, S. 161.

Erschienen in:

VIA REGIA – *Blätter für internationale kulturelle Kommunikation* Heft 66/67 2000,
herausgegeben vom Europäischen Kultur- und Informationszentrum in Thüringen

Weiterverwendung nur nach ausdrücklicher Genehmigung des Herausgebers

Zur Homepage VIA REGIA: <http://www.via-regia.org>