

MACHT, MASKEN, IDENTITÄTEN

BEOBACHTUNGEN AUF EINER KONFERENZ

Vom 6. - 10. Januar 2000 veranstalteten das Institut für Slavische Philologie der Universität München und das Filmmuseum München eine internationale Konferenz zum Thema SCHAUSPIELER UND MACHT - ZUR ENGFÜHRUNG VON KULTUR; POLITIK UND WISSENSCHAFT IM SOWJETISCHEN FILM UND THEATER DER 30ER BIS 50ER JAHRE. Wir veröffentlichen im Folgenden einen Bericht über das Symposium.

Die Redaktion

Dieses vier Tage lang mit Vorträgen, Filmen, Diskussionen und Gesprächen randvolle Symposium war festgemacht an Nikolaj Tscherkassov (1903-1966), dem bedeutenden russischen Theater- und Filmschauspieler, der einseitiger Festlegung auf ein bestimmtes, begrenztes Rollenfach stets entging.

In zwei Dutzend Vorträgen und 16 Filmen war ein breites Spektrum gesellschaftlichen, künstlerischen und politischen Lebens in der Sowjetunion in ihrem kritischsten Vierteljahrhundert angesprochen.

Eine überlegte Konzeption und Regie (Dank an Natascha Drubek-Meyer!) ließ die Veranstaltung zu einem umfassenden objektiven Informationsforum werden, bewahrte sie vor billiger pauschaler Abrechnung mit dem politischen System.

Eine gute, anregende Ergänzung fand das Vortrags- und Filmprogramm in der großen Zahl öffentlicher und privater Fotos von Nikolaj Tscherkassov, die sein Sohn Andrej Tscherkassov aus Petersburg mitgebracht hatte; da sieht man - in den privaten Aufnahmen - in das „weiße Gesicht“ eines Menschen, bevor die Rolle es färben wird, und ist auf einmal gar nicht mehr erstaunt darüber, was dieser Mann alles „spielen“ konnte.

Eine Sicht, die Macht nur als Staatsmacht versteht, etwa in einem totalitären Regime, und ihr die künstlerisch, geistig, wissenschaftlich Schaffenden pauschal gegenüberstellt, wird weder diesem Symposium noch einschlägiger Wirklichkeit gerecht. Denn auch jene andere Seite schickt ihre Vertreter in die Machtspiele. Auch über Masken teilt Macht sich mit - andere als repressive.

Schon früh hat das sowjetische Theater und Kino, wie auch die sonstige künstlerische Avantgarde, diese Möglichkeit mitzuspielen erkannt und weidlich genutzt.

Engführung bedeutet ja noch nicht, daß alle anderen Aktivitäten staatlicher Allmacht von vornherein untergeordnet wären, vielmehr zunächst, daß die verschiedenen gestaltenden gesellschaftlichen Kräfte von der Staatsmacht wahrgenommen und ihr möglichst nutzbar gemacht werden.

Dieser offene Sachverhalt spielt eben jenen Kräften Möglichkeiten zu, je eigene Identität zu wahren oder, wie im Falle des noch jungen Kinos, überhaupt erst zu erproben und zu erlangen. Der frühe Sergej Eisenstein ist ein Paradebeispiel für eine wenigstens zeitweilige Erlangung eines großen, auch in die übrige Welt anregend hineinwirkenden Schaffensfreiraums mitten im sowjetischen System.

Ein ähnliches Beispiel dafür auf der Schauspielerseite ist Eisensteins späterer zweimaliger Hauptdarsteller Nikolaj Tscherkassov.

Nikolaj Tscherkassov - wer war das in den Filmen (und auf der Bühne) vor und nach den spektakulären Titelhelden in Sergej Eisensteins ALEXANDER NEVSKIJ (1938) und IVAN GROZNYJ (1941-46), in G. Kozincevs DON QUIJOTE (1957), als der Zarewitsch Aleksej in V. Petrovs Film über Peter den Großen (1937-39)? Wen hat er jenseits dieser strikt berechneten theatralisch übersteigerten großen Masken dargestellt?

Zum einen fiktive Figuren aus dem Volksleben, zum anderen reale öffentlich bekannte Menschen, d.h. historisch noch greifbare Gestalten. Fast alle diese Arbeiten wurden zunächst auf der Theaterbühne realisiert, z.T. lange, bevor das Kino sich der Sujets annahm.

In den Filmen des Unterhaltungsgenres scheinen die komödiantischen Anfänge des Schauspielers noch stark durch; mit unbekümmerter Spielfreude reiht er sich zunächst locker in die übrige Besetzung ein, aus der er später mehr und mehr durch unverwechselbar zwingende Spielintensität herausragen wird. Geradezu verblüffend wirkt seine physiognomische Ähnlichkeit mit der je realen Gestalt, etwa wenn er Gorki oder Majakovskij darstellt.

Alle Pose ist hingegen abgelegt in dem Film ALLES BLEIBT DEN MENSCHEN von G. Natanson (1963), wo er den alten, todkranken Wissenschaftler Dronov, den er im Leben gut gekannt hat, darstellt. Da bringt Nikolaj Tscherkassov „nur noch“ sich selbst ein; Spiegelung auch seines eigenen letzten Spiels, eigener Identität: Diesem Film mißt er autobiographischen Wert bei.

Der Begriff der Identität wurde kaum je direkt angesprochen und doch immer wieder unbenannt, umkreist. Denn schließlich dient die Maske genau deren Verschleierung, der Schaffung einer anderen, einer geborgten Identität. Theater und Film leben weitgehend davon. Und in diesem Fall nicht nur sie: Auch die systemtragende Ideologie des neuen, des Sowjetmenschen, war auf eine veränderte, utopische Identität ausgerichtet. Der reale Staatsapparat mußte von vornherein seine Macht mit der irrationalen Sogwirkung jener Utopie teilen. (Daraus resultiert die spätere Position des Chefideologen im Kreml.) In dieses alles andere als lineares Kräftefeld geriet auch die Kunst (Theater, Film, Literatur, Malerei und Bildende Künste) nicht nur hinein, sondern sie arbeitete auch mit daran, es auszugestalten. So kam es zu einem Jahrzehnte währenden Wettstreit um unterschiedliche Identitäten, der nicht nur auf der Begriffsebene ausgetragen wurde.

Vor diesem Hintergrund hatte sich jeder, der auch nur ein Stück weit in die Öffentlichkeit hineinwirkte, zu fragen, wer er denn nun sein wollte, oder sollte, oder bleiben könnte.

Die Frage bringt uns mitten in die Wirklichkeit auf der Bühne und am Drehort zurück. Nikolaj Tscherkassov hat sich oft und freimütig über seine Arbeit mit Regisseuren geäußert, dennoch läßt sich die eigene Entwicklung von fremdbestimmter Formung insgesamt kaum exakt trennen, um so weniger noch, als er unterschiedlichste Charaktere glaubhaft verkörperte. Einigen Aufschluß ergeben aber einzelne Gegenüberstellungen; das sei hier versucht an den Figuren des Zarewitsch Aleksej in Petrovs PETER DER GROSSE und des Zaren in Eisensteins IVAN GROZNYJ, an zwei Rollen, die nur wenige Jahre auseinanderlagen.

Zwei ferne historische Gestalten: ein großer Verlierer, ein stets gefährdeter großer Gewinner, zwei extreme Konstellationen also; dazu beide Figuren in groß auflaufender theatralischer Mimik und Gestik angelegt, beide von einem darstellerisch ebenbürtigen Widerpart begleitet. Das alles mag auf den ersten Blick als eine gleich weit getriebene Verfremdung des Menschen, der da gefilmt wird, erscheinen - und ist es doch überhaupt nicht.

Denn Petrov beläßt seinen Protagonisten unter aller Pose die natürliche Dynamik von Bewegungsabläufen, läßt sie ganz organisch auch in dichtes emotionales Empfinden sich hineinsteigern. (Tscherkassov hielt fest: ..., daß ich an einer entsprechenden Stelle höchster emotionaler Spannung echte Tränen vergoß. - Das ist bewahrte Identität des Menschen im Schauspieler!)

Eisenstein dagegen treibt sein Kunstfigurenspiel, vor allem in den großen Zweier-Konfrontationen, in IVAN GROZNYJ auf die Spitze: Ivan und seine Gegenspielerin sind hier in Bewegung, Mimik, Gestik fast schon zu Ganzkörpermasken erstarrt; noch die heftigste auffahrende Gebärde gerinnt zu einer im Raum stehenbleibenden Skulptur.

Das hat bewegende monumentale Wirkung; auch das k a n n Nikolaj Tscherkassov, aber i s t er es noch?

In zwei Referaten wurden Erscheinungen im Zuge der Planung des neuen Menschen in der Sowjetunion angesprochen, die auf eine Zertrümmerung der Gesamtidentität des Einzelnen hinauslaufen.

Da wird einmal die Frau eines ihrer konstitutiven Merkmale beraubt: ihres erotisierenden Potentials. Die Frau wird im Film zur ausschließlich nützlichen, auf dem Weg in den Sozialismus brauchbaren Person, etwa zur Traktoristin; die äußere Geschlechtsunterschiedenheit zum Mann wird weitgehend verdeckt.

Ein weiteres einschlägiges Beispiel wurde aufgewiesen anhand einer überraschenden Analyse von Dmitrij Schostakowitschs 4. Sinfonie (1936). Dieser Musik ist die Aufgabe des g a n z e n in sich selbst und in der äußeren Welt - immer auch aus seinem Gedächtnis - lebenden Menschen zugunsten einer Puppe, die nur noch auf den Augenblick und dessen Relevanz für den nächsten Augenblick starrt, motivisch und strukturell einkomponiert. Die Möglichkeit offener Entwicklung ist nicht mehr vorgesehen. Von der g a n z e n Identität des Individuums, bzw. der vielfältigen musikalischen Gestalt, sind auch hier konstitutive Teilidentitäten gelöscht.

Bleibt die Frage, wie weit man heruntergehen (herunterkommen!) muß, um Identität zu definieren.

In dem Film DAS LETZTE ZIGEUNERLAGER (1936) schließt Alexander Granach als Anführer einer Zigeunersippe schau-spielerisch den Kreis-Lauf der Macht, führt den Reigen der Machtspiele zu Ende und neuem Anfang. Im realen Leben selbst mehrfach Verfolgter, verkörpert er im Film die Macht, die Gewalt, die Andersdenkende verfolgt und vor Mord nicht haltmacht. Macht unter der Tarnkappe des Rechts, hier: des Gesetzes der Sippe. Macht und (ungeschriebenes) Recht werden hier enggeführt.

Unter diesem Aspekt bildete die das Symposium beschließende Alexander Granach-Hommage eine bemerkenswerte Zuspitzung der Thematik.

Was das Gesetz, diese mit viel Irrationalität beladene äußerste Halteleine eines Kollektivs, denn nun eigentlich sei, wäre allerdings schon eine Frage für ein anderes Forum. Denn die Sowjetunion war zu keinem Zeitpunkt in ihrer Geschichte ein geschlossenes Kollektiv. Dafür reicht eine neuzeitliche Ideologie nicht; dazu bedarf es vielmehr archaischer Vorstellungen von geschütztem Leben in bedrohter Gemeinschaft.

Auf dem Symposium kamen schnell alle Beteiligten, Mitwirkende wie Zuhörer, miteinander ins Gespräch; das prägte die Atmosphäre und den Kommunikationsstrom dieser vier Tage. Wer dabei war, konnte aus einer Fülle von Anregungen auswählen, welchen er, wieder alleingelassen, weiter nachgehen würde.

Ich habe hier versucht, das zu formulieren, was ich an Wesentlichem mitgenommen habe, was mir davon bleibt und mir zu weiterem Verstehen der Geschehnisse Spuren weist.

Was die mitgeteilten Fakten betrifft, so stammen sie teils aus dem auf der Veranstaltung Gehörten und Gesehenen und aus den verteilten Unterlagen, teils aus eigener Kenntnis; der Rest ist subjektive Annäherung.

Ingo Hohnhold

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>