

## Das Doppelwesen Schauspieler im Stalinismus:

### Das Ausnahme-Beispiel Cerkasov<sup>1</sup>

#### DER SCHAUSPIELER ALS DOPPELWESEN?

Welche besondere Rolle bzw. welche Emblemfunktion kommt im sowjetischen Totalitarismus der 30-50er Jahre des 20. Jahrhunderts dem Schauspieler zu? Die Maskenbildner A. Andzan und Ju. Volcanekij schreiben in ihrem Buch *Grim v kino / Schminke im Film* aus dem Jahr 1949: "...der Künstler hat es mit einer Leinwand zu tun, der Bildhauer mit Stein, Metall oder Holz, und der Visagist mit dem Gesicht und dem Körper des Schauspielers." Ein anderer Visagist, V. Jakovlev, wiederholt in einem Band von 1959 über das Mosfil'm-Studio diesen Hinweis auf das "ungewöhnliche Material" des künstlerischen Maskenbildners, nämlich "das lebendige Gesicht des Schauspielers, mit dessen Formen man rechnen muß, da sie der Ausgangspunkt der Suche nach der Figur sind."<sup>2</sup> Jakovlev betont die Spezifik der Kino-Maske und damit auch ihres Materials (des Filmschauspielers). Der Schauspieler Nikolaj Cerkasov war davon überzeugt, daß im Kino (im Gegensatz zum Theater) die Arbeit an der Rolle von außen beginnt: "im Film beginnt die Arbeit an der Figur im Schminkraum und in der Kostümgarderobe."<sup>3</sup> Weitaus stärker als im Theater ist in der Filmkunst der konkrete und individuelle Körper des Schauspielers das (Ausgangs-)Material. Um sich über die Folgen dieser Tatsache klar zu werden, ist es dennoch von Nutzen, ein Diktum eines Theaterschauspielers zu zitieren, auf das sich die oben genannten Feststellungen zu beziehen scheinen.

Der französische Schauspieler Constant Coquelin macht sich in seinem Aufsatz "L'art du comédien" (1887) über das "jeweilige Instrumentarium" der Künste Gedanken. In Anknüpfung an Diderots "Paradoxe sur le Comédien" (1769) weist Coquelin darauf hin, daß das "Instrumentarium" des Schauspielers "er selbst" sei: "Die Materie seiner Kunst, die er bearbeitet und sich gefügig macht, um ihr seine Figur zu entlocken, ist sein eigenes Gesicht, sein Körper, seine Existenz. Daraus folgt, daß der Schauspieler ein Doppelwesen sein muß. Es besteht aus dem einen, dem Spieler, und dem zweiten, der als Instrument fungiert".<sup>4</sup>

Später spricht Coquelin in bezug auf dieses "Doppelwesen" auch von dem "Sklaven" (= dem Schauspielerkörper) und der "Herrscherin", d.h. der "Vernunft", die als "suprême gouvernante" den Körper zu erziehen hat. Wenn Coquelin bereits das Motiv des Herrschens durch den Begriff der (bis in die intimsten Bereiche ihres Zöglings vordringenden) Gouvernante einbringt, treibt der russisch-sowjetische Regisseur und Theatertheoretiker Vs. Mejerchol'd den Machtdiskurs, mit dem die Teile des histrionischen Doppelwesens beschrieben werden, noch weiter: "Die Kunst des Schauspielers besteht in der Organisation des Materials, das heißt, in dem Vermögen, die Ausdrucksmittel seines Körpers richtig einzusetzen. Im Schauspieler vereinen sich Organisator und Organisierter (also Künstler und Material). Die Formel für den Schauspieler sieht so aus:  $N = A1 + A2$ , wobei N der Schauspieler ist, A1 der Konstrukteur, der die Idee konzipiert und befiehlt, sie zu realisieren. A1 - das ist der Körper des Schauspielers, der die Aufgaben des Konstrukteurs (A2) ausführt."<sup>5</sup>

Auch wenn Mejerchol'd - ähnlich wie Coquelin - die Teilung des Schauspielers in Kommandozentrale und Material lediglich als Metapher anführt, wird die Aufgabentrennung durch seine Abstraktion in eine Schauspieler-Formel besonders augenfällig. Der Hinweis auf die Metaphorizität des Doppelwesens läßt uns aufhorchen. Ist Mejerchol'ds (Zauber-)Formel nicht gerade auch eine Anleitung bzw. eine Beschreibung dessen, was dem Material des Schauspieler-Körpers im Totalitarismus zustößt? Die Macht als Beherrscherin des (,Volks'-)Körpers? Doch beginnen wir mit dem Einzelfall.

Im exemplarischen Fall Nikolaj Cerkasov ist es verlockend, in dem Konstrukteur A1 den jeweiligen Regisseur zu erblicken und in A2 den ihm ausgelieferten Schauspieler-Körper. Insbesondere für Sergej Eizenstein war Cerkasovs Physis und ihre motorische Beherrschbarkeit genau das Material, das er für seine späten Filme suchte. Cerkasovs Ausnahmekörper wiederum, gepaart mit seinem Verzicht auf Intellektualität, ermöglicht ihm, dem Konstrukteur zu folgen; seine Infantilität erlaubt es ihm, sich den Verführungen der "höchsten Gouvernanten" hinzugeben. Der Schauspieler ist der große Unschuldige. In seinem Beruf ist es angelegt, sich einzufügen und zu gehorchen und sich nach dem Willen seines Regisseurs zu gebärden (Cerkasovs Sohn Andrej spricht in seinem Interview, daß sein

Vater im Regisseur Ejzenstejn aufgegangen sei; vgl. Via Regia 66/67, S. 51). Er trägt für sein (künstlerisches) Handeln quasi keine Verantwortung. Cerkasov verkörpert so möglicherweise ein anthropologisches Modell der Stalinzeit, das Verwandlung (perevoplosenie) im Sinne einer Selbstnegation als Wert an sich ansieht<sup>6</sup>.

Cerkasov stellt sich der Macht als A1, als Körper zur Verfügung. Sein scheinbar unerschütterlicher Glaube an Stalin (sein Sohn nennt ihn einen "überzeugten Stalinisten", ebd.) und die Sowjetunion sind entweder durch seine ideologische Naivität, ja, Kindlichkeit<sup>7</sup>, oder aber als Sediment des unbewußten Mimierens<sup>8</sup> der eingeübten Repräsentationsformen von Ideologie zu erklären. Hier kann man E. Svarc's eher negativ gemeintes Wort über die "Leere" Cerkasovs anführen: "er stolziert umher, als wäre er sein eigenes Denkmal, innen ist er leer, ganz und gar leer."<sup>9</sup> Ein innerlich hohles Denkmal, das nur sich selbst repräsentiert? Genauer: Als Denkmal seiner selbst - aber was ist dieses "seiner selbst"? Die Leere, umhüllt von einer Maske, oder aber von einer Fassade, die sich quasi aus vielen Schichten verschiedener Schminke zusammensetzt, von einer gezeichneten Haut, die v.a. aus Spuren des Mimierens der Anderen besteht? Doch versuchen wir dieses Wort ins Positive zu wenden: Gerade ob dieser Leere, dem Fehlen 'eigener' A1-Impulse, wurde er, der als Statist und dann Mimist im Theater angefangen hatte, zu einem der genialsten Film-Darsteller seiner Epoche.

Jetzt war sowohl von Maske als auch von Schminke die Rede. Man muß sich jedoch erst einmal klar werden, welches das von Cerkasov bevorzugte Verfahren des Darstellens einer Rolle war und wie es im Zusammenhang mit dem zeitgenössischen Film steht. Hier stellt sich auch die nur scheinbar banale Frage, ob Cerkasov als Filmstar der 30er Jahre bezeichnet werden kann.

Des weiteren wird zu klären sein, welche theoretische Konzeption in Anwendung gebracht werden kann. Beginnen wir mit einem semiotischen Ansatz, der ebenfalls das Paradoxale des Körpermaterials feststellt.

## **DER SCHAUSPIELERKÖRPER ALS AUSNAHMEZEICHEN**

Erika Fischer-Lichte weist in ihrer Semiotik des Theaters auf den Doppel-Status der äußeren Erscheinung des Schauspielers hin, die sowohl Natur- als auch Kulturphänomen ist: "Unter der Maske des Schauspielers verstehen wir denjenigen Zeichenzusammenhang, der Gesicht und Gestalt der Rollenfigur denotiert. Diese Bestimmung impliziert eine gewisse Problematik. Denn Gesicht und Gestalt sind, so möchte man zunächst sagen, keine kulturellen Phänomene, sondern von der Natur gegeben [...] Wenn die Maske Gesicht und Gestalt denotiert, bezieht sie sich folglich auf natürlich gegebene Phänomene und nicht auf kulturelle Tatsachen und Prozesse. Somit steht sie im Gegensatz zu allen anderen theatralischen Zeichen [...]"<sup>10</sup> Das gleiche gilt für die "Maske" des Filmschauspielers, wobei gerade im Fall des Bilds des menschlichen Körpers im Film (und das nicht nur im Dokumentarfilm) eine Minimalisierung des Zeichenhaften des Körpers möglich ist. Der Mensch kann also im Film einfach als Naturphänomen präsentiert werden. Die Reduktion der auf einer kulturellen Konvention beruhenden Kodierung des Körpers ist im Film besser zu bewerkstelligen als im Theater, da durch Großaufnahmen, Verzicht auf Aktion oder den Einbezug von Laiendarstellern bzw. den Verzicht auf Schminke und Kostüm der Mensch in seiner außer-zeichenhaften Beschaffenheit präsentiert werden kann. Das reine (An)Schauen des im Film gezeigten Körpers (die Aufmerksamkeit auf seine fakturhaftigkeit) wird durch die Dominanz des Visuellen ermöglicht. Er hat in der konkreten Entwicklung des Filmmediums zu einer Potenzierung der Schaulust geführt, deren Folgen den Film (zumindest heute) maßgeblich in kommerzieller Weise bestimmen: in der extremen Variante des Starkults, der ein Kult des realen Darstellers, nicht der dargestellten Figur ist, entsteht der erotisierte Körper [in der außerhalb des Films stattfindenden Sekundärverwertung: das pin-up girl], der keine Maske darstellt, kein Zeichen sein muß, sondern in seiner sinnlich wirkenden Materialität verharrt.

## **ZEICHENHAFTIGKEIT VS. MATERIALITÄT DER KÖRPER IM FILM**

Ich möchte postulieren, daß hier zwei Linien des Umgangs mit dem menschlichen Körper im Film vorliegen: dem Unterstreichen von Zeichenhaftigkeit und der Betonung von a-semiotischer Materialität. Der Schauspielerkörper als Darsteller einer Figur, z.B. Cerkasov als Ivan der Schreckliche in Ejzenstejns gleichnamigen Film, ist ganz und gar Zeichen (vgl. z.B. die Korrespondenzen von Ivans Frisur oder Gestik zu den architektonischen Formen in der

Einstellung)<sup>11</sup>. Insbesondere in seinem letzten Film hat Ejzenstejn (als A1) zweifellos die Schauspieler als ‚seine‘ Zeichen (seine materiellen Signifikanten A2) in ‚seinem‘ Filmbild behandelt<sup>12</sup> - dies ist fürwahr ein theatralisches Verfahren, das die Eigengesetzlichkeit des Materials Körper nicht respektiert<sup>13</sup>.

Wie sieht es jedoch im sowjetischen main-stream der 30er Jahre aus? Evgenij Margolit postuliert, daß das sowjetische Publikum keinem echten Starkult verfiel (wie er in den USA in den 30ern der Fall war): es verehrte weniger die realen Darsteller als die verkörperten Rollenfiguren (Capaev, Lenin etc.)<sup>14</sup>. Das ist nur zum Teil richtig. Es mag erstaunen, aber echte Schaulust ermöglichten - was menschliche Körper angeht - in den 30er Jahren noch am ehesten Dziga Vertovs dokumentarische Aufnahmen von Kindern und jungen Frauen! Die sowjetische Tonfilmklassik bietet eine solche Möglichkeit kaum: Weibliche Körper wurden nicht mit filmischen Mitteln sexualisiert, Gesichter selten in Großaufnahmen gebracht, und wenn, dann kaum um des sinnlichen Reizes willen, sondern immer als Zeichenträger. Und doch brachte der sowjetische Film so etwas wie Stars hervor<sup>15</sup>.

## **DIE "NATÜRLICHEN" KÖRPERZEICHEN DER FILME DER STALINZEIT**

Wenn in den 30er Jahren Filmschauspieler einen bestimmten Typus mehrmals verkörperten, waren sie bald auf eine Figur, die ihrem physischen Phänotyp entsprach, festgelegt. Ein extremes Beispiel für einen auf eine Rolle festgelegten Schauspieler ist Boris Cirkov; er verschmolz so mit der von ihm verkörperten Figur des Bolschewiken Maksim (die Maksim-Trilogie der Regisseure Kozincev und Trauberg; 1934-38), daß man ihn nur noch als Maksim wahrnahm. So kam es, daß er im 2. Weltkrieg in einem Boevoj kinosbornik / Kriegsfilmmagazin wieder in seiner Rolle des Maksim gegen die Deutschen antreten mußte. Vgl. in diesem Zusammenhang folgenden Passus aus dem Gespräch Stalins mit Ejzenstejn und Cerkasov (Feb. 1947), als Stalin "als Zuschauer" bemerkt, er sähe in dem von Cirkov gespielten Komponisten Glinka immer nur Maksim: "Ich erteile Ihnen keine Anweisungen, sondern mache nur meine Bemerkungen, die Bemerkungen eines Zuschauers. Historische Figuren muß man wahrhaftig abbilden. Was ist das für ein Glinka? Das ist doch Maksim, und nicht Glinka. Der Schauspieler Cirkov versteht es nicht, sich zu verwandeln, und das ist die wichtigste Eigenschaft eines Schauspielers, das Sich-Verwandeln-Können. (zu Cerkasov). Sie zum Beispiel können es."<sup>16</sup>

Schauspieler wie Boris Andreev, Boris Babockin, Nikolaj Bogoljubov oder Marina Ladynina, die scheinbar sowohl auf Maske als auch auf (sichtbare) Schminke verzichten, ‚spielen sich selbst‘ und sind daher nicht mehr Zeichen von Zeichen, sondern treten quasi als Teile der (künftigen) Realität auf. Hier tritt ein Zeichensystem in Kraft, das auf dem Diagnostizieren oder "Lesen" körperlicher Merkmale qua Indices im Sinne der Lavaterschen Physiognomik beruht. Zum Teil kann das casting bei der Auswahl der Phänotypen der Schauspieler auf die in den 30er Jahren entstandenen Codes rekurrieren: Auch hier gilt - wie schon bei Aristoteles, der eine Analogie zwischen Körper und Seele festlegte -, daß natürliche Körperphänomene einen zeichenhaften Charakter haben. Ein natürliches Zeichen von Tugend wäre in dem Fall Schönheit. Und was als schön zu betrachten ist, wird in den 30er Jahren in einem Kode (der gerade durch den Film mitetabliert wird) festgelegt. Der "schöne" Held muß keineswegs ein Beau sein (z.B. im Vergleich mit den Schönheitsvorstellungen des zeitgenössischen Hollywood), sondern v.a. männlich, volkstümlich (als Russe häufig durch eine Stupsnase ausgewiesen), bodenständig wie Andreev oder Krjuckov. Die Figur der "schönen" Heldin ist weitgehend unwichtig (bevorzugt wird eine gewisse Vierschrötigkeit<sup>17</sup>, die in direktem Gegensatz zu den Diven, Vamps und Nymphen Hollywoods steht, und zu einer wahren ‚Volksnähe‘, d.h. Nähe zum Gesicht des Zuschauers führen soll), sie muß v.a. ein ebenmäßiges Gesicht haben, das mehr oder weniger russisch aussieht (Ljubov' Orlova, Valentina Serova); ihre Weiblichkeit wird v.a. durch mütterliche Züge bestimmt (V. Mareckaja). Man kann bei diesen Schauspielern durchaus von Stars sprechen, zumindest wenn man die schwache Ausprägung von Zeichen- und Maskenhaftigkeit bei stereotypen Rollen als Bedingung für den Starstatus ansieht. Die Wiedererkennbarkeit der, wenn auch wenig glamourösen sowjetischen Schauspiel-Stars steht in direktem Gegensatz zur auf Verwandlungsfähigkeit beruhenden Unbekanntheit von Cerkasovs eigentlichem Gesicht, das nur in seltenen Fällen ohne Schminke zu sehen ist: in G. Aleksandrovs Film Vesna / Frühling aus dem Jahr 1947, wo er erstmals an der Seite des größten sowjetischen Filmstars, Ljubov' Orlova, auftritt oder in dem "Kessel Buntes"-Film Koncert na ekrane (R: S. Timosenko; 1940/1943), in dem er als Conférencier u.a. seine bisherigen Rollen, die aus (Spiegel-)Bildern mit ihm sprechen, Revue passieren läßt.

Andzan und Volcaneckij (1957, 16) prangern explizit die Vergabe von mehreren "Rollen des gleichen Typus" an ein und denselben Schauspieler als Hollywood-Verfehlung an, wobei die oben beschriebene Praxis der sowjetischen "Schauspielerstereotypen" des ersten Jahrzehnts des sowjetischen Tonfilms (ibid.) nicht wahrgenommen wird. Als Abhilfe für dieses "Kino ohne Schauspielerlei" wird explizit die Schminke angeführt. Es ist wohl kein Zufall, daß einer der Autoren, der Maskenbildner Anton Andzan, es war, der Cerkasovs Polezaev-Maske geschaffen hat. In seinem Buch wird den Veränderungen Cerkasovs (auf S. 16-7: Kolja Losak, Paganel', Beta, Aleksej, Nevskij, S. 25: Groznyj, S. 165/ S. 190-1: Polezaev, S. 195: Stasov) besonderes Augenmerk gewidmet.<sup>18</sup>

Cerkasov unterscheidet sich laut Stalin von seinem ehemaligen Kollegen Cirkov<sup>19</sup> und den meisten anderen Filmschauspielern seiner Zeit in positiver Weise darin, daß er sich "verwandeln", jemanden "verkörpern" kann.<sup>20</sup> Er gehört tatsächlich, v.a. seit seiner epochalen Rolle des Greises Polezaev zu den großen Verwandlungskünstlern des Films überhaupt. Cerkasovs Kunst-Figuren sind immer Zeichen von Zeichen und neigen überdies zu einer starken Allegorizität. Cerkasovs sich ständig verwandelnder Körper ist für einen gewöhnlichen Starkult also nicht geeignet. Cerkasov existiert nicht. Es gibt nur den Prof. Polezaev...

Was läßt sich daraus auf seine Position im sowjetischen Filmschaffen schließen? Kann es sein, daß Stalins Befürwortung der Verwandlungskunst (und damit auch indirekt die Verurteilung des auf Stereotypen beruhenden Starwesens) mit dem Kult um seine eigene Person zusammenhing? Als wäre er die einzige, mit sich selbst identische Person im Staat, die sich nicht verwandeln muß?

Um noch einmal auf Cerkasovs paradoxalen Status hinzuweisen: Auf der einen Seite ist er untypisch für die Filmschauspielerei seiner Zeit, wo weder Maske noch Typage eine Rolle mehr spielten, sondern der aus der Typage abgeleitete Typus; auf der anderen Seite erhält er für sein Maskenspiel von der politischen höchsten Stelle ein placet. Es zeigt sich, daß der exzentrische Cerkasov (von Ejzenstejn wohl gerade aufgrund dieser Clownsvergangenheit für die grotesk-exzentrische Figur des Ivan ausgewählt) inmitten der Normen des Sozialismus als Relikt der Stummfilmzeit und des an der urbanen Folklore orientierten Theaters hervorragend einzusetzen ist! Bestätigt er als die Ausnahme die Regel oder wie funktioniert das Schauspieler-"System" der stalinistischen Kultur, bzw. verdient es diese Bezeichnung überhaupt? Welchen Platz kann die Exzentrik in den 30-50ern haben? Letzere Frage nach dem Schicksal von "Lachkultur" und "Karneval" im Totalitarismus versucht Margolit in dem von ihm betreuten Abschnitt der Geschichte des sowjetischen Films der Stalinzeit mit dem Hinweis auf die Figur des Doppelgängers zu beantworten: "Die Gegenkultur des Lachprinzips verschwand jedoch nicht ganz, sondern ging auf einen Doppelgänger des Helden über. Dieser komische Doppelgänger, der sozusagen zur Unvollkommenheit prädestiniert war, überwindet sie durch seinen tragischen Tod, indem er meistens sein Leben für die Rettung des zentralen Helden opfert."<sup>21</sup> Wenn wir den Film Ivan der Schreckliche (1942-46) nehmen, ist es der Narrenkönig Vladimir, der statt des zentralen Helden buchstäblich ins Messer läuft. Interessant wird Margolits These freilich v.a. dann, wenn man sich daran erinnert, daß Ejzenstejn plante, den leicht debilen Vladimir ebenfalls von Cerkasov spielen zu lassen!

Im Falle Cerkasovs liegt jedenfalls eine dreifache Exzentrik vor: Seine Vorgeschichte als exzentrischer Komiker, sein Verkörpern von Rollen exzentrischer Figuren (s.u.) und seine exzentrische Position im sozialistischen Realismus der 30er Jahre. Diese Ausweitung des Begriffs des Exzentrischen steht in komplementärer Beziehung zum politisch-anthropologischen Konzept des Exzentrischen, das von J.R. Döring-Smirnov im Rahmen der Vorbereitung der Konferenz "Schauspieler und Macht" ausgearbeitet wurde.<sup>22</sup>

## **DIE FRÜHE EXZENTRIK**

"Natürlich liegen seine Rollen eben im Bereich der Groteske und in keinem anderen."<sup>23</sup>

Führen wir uns Cerkasovs frühe Schauspieler-Karriere vor Augen. Seine Performanz im Theater und im Kino war von Anfang an durch seine Ausnahmekörperlichkeit bestimmt. Dreijden schildert diese Auffassung vom akrobatischen Körper auf der Bühne oder der Leinwand beim frühen Cerkasov und versucht sie gleichzeitig zu entschuldigen. Er zitiert Cerkasov mit den Worten: "Auf der Bühne herumzugehen und zu sprechen, das kann ein jeder, aber die Note fis oder g auf Anhieb zu treffen

oder eine dreifache Tour zu drehen, da kommt man ohne Technik nicht zu Rande! Das ist wirklich Kunst!"<sup>24</sup> Die künstlerische Deklamation auf der Bühne wird nicht als Kunst angesehen, wenn die Musik und der Tanz fehlen. Seine ersten Bühnenauftritte hatte er als Statist im Mariinskij teatr (1919), dann als "Mimist", als er in einer Oper als Clown auf einem Balkon (raus) durch seine akrobatischen Fähigkeiten von F. Saljapin ablenkt (sein Handgelenk bewegt sich als Propeller, er umarmt sich mit seinen langen Armen selbst, schneidet Grimassen)<sup>25</sup>. In Massenets Oper Don Quichotte doppelte er dann Saljapin selbst, hoch zu Roß. Dreiden schreibt übrigens, daß es gerade Saljapin war, der ihm ein Vorbild an Verwandlungskunst wurde: "Cerkasov beobachtete Saljapins Spiel sehr aufmerksam, ihn faszinierte jene von diesem Künstler so meisterhaft beherrschte Verwandlungskunst, die ganz und gar unterschiedliche Figuren hervorbrachte."<sup>26</sup> Nach der Revolution tritt Cerkasov als Tänzer in den music halls der "exzentrischen Stadt" Petrograd auf: Exzentropolis - so nannten es die Mitglieder von FEKS, der Fabrik des exzentrischen Schauspielers, der Cerkasov zwar nicht angehörte, aber mit deren Methode er einiges gemein hatte. Als Pat vollzieht er Verrenkungen, Verflechtungen der Beine und führt einen wilden Tanz auf (nach dem Muster einer negro-operetta, die damals in der UdSSR aufgetreten war).<sup>27</sup>

Cerkasovs Wertschätzung körperlicher Akrobatik, wie sie auch Mejerchol'd, und in seiner Folge, Eizenstejn in seiner Montage der Attraktionen einsetzen, steht einem konventionellen, man könnte vielleicht sogar sagen, logozentristischen Verständnis von dem Wert der Sprache des Rezensenten entgegen, dem der Biograph Cerkasovs Ende der 30er Jahre freilich zustimmt. Während im Stanislavskij-Theater, das in den 30er Jahren die maßgebliche Methode war, die mündliche Sprache die sie begleitenden minimal körperlichen Ausdrucksformen dominiert, war in der avantgardistischen Aufführungspraxis eine Entsprachlichung im Sinne eines Entzugs der semantischen Dominanz im Kunstwerk zu beobachten. So bemühte man sich z.B. um eine "Elektrifizierung" Gogol's, d.h. eine Entlautlichung der Literatur zugunsten von technischen und optischen Reizen, wie sie im Zirkus und den neuen Medien zu finden waren.

## **ÜBERDIMENSIONALE ROLLEN: VON STUMM- UND DUMMHEIT ZU PATRIACHALER MACHT**

Vom Verzicht auf Sprache war auch ein bedeutender Teil von Cerkasovs früher Bühnentätigkeit vom Statisten zum Mimisten bzw. zum stummen Clown geprägt. Cerkasov (1953, 28) erwähnt, daß er damals unter einem Sprachdefekt litt ("in diesen Jahren stotterte ich ziemlich stark"). Über die Begegnung mit Saljapin schreibt er, wie er sich im Rahmen seiner Stummheit gestisch voll entfalten konnte: "Als ich die Mimistenrolle des Marktschreiers auf den Brettern des Balagan spielte, ließ ich - für mich selbst unerwartet - die in mir schlummernden exzentrischen Potentiale heraus." (Cerkasov 1953, 25).

Wenn man Cerkasovs stumme Rollen in seiner frühen Bühnenlaufbahn und seine Sprechrollen im Film betrachtet, kann man eine erstaunliche Linie von dem beschränkt dahinfaselnden und Sprüche klopfenden Kolja Losak über den singenden Paganel' (der Gesang als eine Art Befreiung der Stimme?) und den hysterischen Aleksej bis zu dem sprachgewaltigen Aleksandr und Ivan verfolgen. Dieser Linie von Sprachdefekt zu rhetorischer und deklamativer Kunst entspricht in etwa der schrittweisen Er-Mächtigung der Cerkasovschen Figuren. Diese persönliche Entwicklung weg von Stummheit und Stottern bis hin zu Sprachgewalt im Tonfilm läuft nicht nur mit der zunehmenden Dominanz des gesprochenen Wortes in der Kultur der Stalinzeit konform<sup>28</sup>, sondern zeigt auch die schrittweise Akkumulation von Macht durch (rhetorische) Sprache<sup>29</sup>. Es scheint offensichtlich, daß Cerkasovs Stimme mit seiner Statur gleichziehen mußte, bevor es zu dieser Verkörperung von exzeptioneller Macht und ihrem Charisma kam, wie sie in Cerkasovs Zarenfilmen zu beobachten sind.

Cerkasovs körperliche Exzentrizität hat also ihre anfängliche Komik (Pat, Kolja Losak)<sup>30</sup> abgelegt, um Erhabenheit, Würde zu repräsentieren. Zu dieser Implikation von körperlicher Größe werde ich gleich kommen, möchte jedoch erwähnen, daß eine weitere Ikonographie zu beachten ist. Es ist dies der Riese des Horror-Films (der bucklige und dennoch große Nosferatu), dessen Auftritt im deutschen Expressionismus für Eizenstejns Modellierung des Bildes von Ivan dem Schrecklichen nicht ganz unwichtig war (Ivan, der gebückte Staatsmann als gestische Negation der Größe).

Nun aber zu den positiv markierten Rollen der mitunter leicht exzentrischen Giganten.

## **DIE GESCHICHTE VON CERKASOV'S AUSNAHMEKÖRPERLICHKEIT**

Auffallend ist, daß Cerkasov in seiner Filmkarriere in erster Linie Ausnahmepersönlichkeiten und Sonderlinge gespielt hat: neben Don Quichotte, der exzentrischen Gestalt der Literatur par excellence, Wissenschaftler und Forscher (Paganel', Polezaev, Micurin [als Film geplant, dann jedoch nur im Theater], Aleksandr Popov), Schriftsteller (Stasov, Gor'kij, Majakovskij)<sup>31</sup> und Thronanwärter bzw. Herrscher (Zarewitsch Aleksej, Aleksandr Nevskij, Ivan der Schreckliche), wobei bei letzterer Kategorie in zweien der drei Fälle das Positive nicht überwiegt. Cerkasovs Ausnahmekörperlichkeit ist also v.a. dann in Gefahr, zum negativen Zeichen von Perversion und Wahnsinn zu werden, wenn sie mit dem Thema der politischen Macht in Kontakt kommt. Die Nähe zur ikonographischen Horrortradition wird hier sogleich augenfällig.

Im Film Petr pervyj/ Peter der Große (1937/8), in dem Cerkasov den ohnmächtigen Sohn Peters des Großen spielt, wird seine überragende Körpergröße als visuelles Zeichen unterdrückt - was bleibt, ist lediglich das Bild eines bemitleidenswerten Neurasthenikers. In Aleksandr Nevskij gelingt es Eizenstejn, die Größe des Schauspielers mit dem Bild des äußerlich schönen Fürsten in Einklang zu bringen. Die Nevskij-Figur, schließlich handelt es sich immerhin um einen Heiligen, ist so positiv konnotiert, daß Cerkasovs Exzentrik hier zu wahrer Größe und Erhabenheit wird. Anders im Fall der ambivalenten Figur Ivan des Schrecklichen.

Marsha Kinder analysiert John Fords Young Mr. Lincoln (ein Film, von dem Eizenstejn gesagt hat, er hätte ihn gern selbst gemacht) und Ivan den Schrecklichen im Hinblick auf die Bild-Zeichen (nach Peirce), die in den beiden Filmen mit Hilfe extravaganter, großer Figuren und ihrer exzentrischen Positionen geschaffen werden<sup>32</sup>. Sie weist darauf hin, daß Ivan sich über konkrete Körpermetaphern (es ist von Verwundungen an "Rußlands" Knie und Ellbogen die Rede) als Verkörperung seines Landes definiert. Kinder kommt zu dem Schluß, daß beide Filme physische Größe als Index moralischer Stärke und patriarchaler Macht verwenden<sup>33</sup>. Sowohl Lincolns etwas ungelenke, kuriose Statur (Eizenstejn vergleicht ihn mit einer Windmühle bzw. einer Vogelscheuche) als auch Ivans "phallische", "extravagante Figur"<sup>34</sup> sind Indices von Überlegenheit, die übrigens - so Kinder - die narrativen Konventionen von Hollywood (auch des Roten Hollywood) stören. Die Exzentrik beider Figuren steht in direkter Beziehung zur exzentrischen Position dieser Filme im jeweiligen Gattungssystem. Die Wertung der durch Körperzeichen ausgedrückten Macht ist freilich in den beiden Filmen unterschiedlich: In Fords Film wird die Gefahr des Entgleisens von Macht durch Bilder von der sitzenden Figur Lincolns (orientiert an der Skulptur des Lincoln Memorial in Washington) gebannt, bei Eizenstejn kommt es bei der exzentrisch hochgewachsenen Figur Ivans zur vollen Machtentfaltung im Sinne von grausamer Gewaltanwendung.

## **CERKASOV'S BEWEGLICHE MASKEN**

Die Filmrollen, die Cerkasov von Die Kinder des Kapitän Grant (1936) bis 1947 gespielt hat, befinden sich im Zwischenbereich zwischen "Schminkmaske" und "starrer Maske".<sup>35</sup> Auch wenn die Gesichter, wie die des Paganel' oder Polezaev in erster Linie durch Schminktechniken, einen falschen Bart und eine Perücke geschaffen werden, spielt zunehmend das Hinzufügen plastischer Elemente, die das Gesicht des Schauspielers vollkommen verändern (als trüge er eine Maske aus Gummi) die entscheidende Rolle (so in Ivan der Schreckliche). Die Funktion der Greis-Schminke Cerkasovs in Deputat des Baltiki / Der Deputat des Baltikums [Dt. Verleihtitel: Stürmischer Lebensabend] (1937) ist mit der Funktion einer Maske zu vergleichen - nur daß die Mimik stärker gewahrt bleibt. In rein technischer Hinsicht wurde die Ganzgesichtsmaske, die eine Annäherung an die Masken des antiken Theater oder an die der commedia dell'arte darstellt, erst nach dem Krieg durch V. Jakovlev im Mosfil'm-Studio entwickelt. Es handelte sich um vulkanisierten Kautschuk, der sowohl als Ganzmaske (meist bei phantastischen Rollen) als auch als Detailstück angebracht wurde.

Man kann das (wie im bürgerlichen Illusionstheater) geschminkte Gesicht als "Zeichen der Einheit von Person und sozialer Rolle" gegen die "Bedeutung der Maske" ausspielen, die stets "auf zwei Subjekte, nämlich auf dasjenige, das sie bedeutet, und auf dasjenige, das sie verhüllt" verweist<sup>36</sup>. Es ist aber gerade die Annäherung an das Maskenhafte, die völlige Verwandlung ohne die perfekten technischen Mittel der Gummiteile, die im Falle Cerkasovs eine Rolle spielen. Das stark geschminkte und bis zur Unkenntlichkeit veränderte Gesicht in seiner phantastisch wirkenden Ambivalenz ist eines, das weit stärker auf die Doppeltheit des Schauspielers hinweist als eine klassische Maske.

In Cerkasovs ‚beweglichen Masken‘ spielt sich also die für die gesamte sowjetische Kultur charakteristische Problematik der verinnerlichten (und solchermaßen aufgehobenen) oder der veräußerten Schizophrenie in nuce ab. Während das geschminkte Gesicht die vorhandenen Züge lediglich betonen soll (genau darum geht es bei Cerkasov so gut wie nie), geht das bewegliche Masken-Gesicht von einer Nichtübereinstimmung von dem Gesicht und der Maske (u.U. dem Typus) aus. Das Nach-Außen-Tragen dieser Schizophrenie in der Kunst eines Cerkasov ist eine implizite Aufforderung zum Maskentragen und zur Verwandlung, zum perevoploscenie, das mit der Propaganda der stalinistischen Medien, man lebe bereits in der Welt, die in den Filmen gezeigt wird, Hand in Hand geht.

Natascha Drubek-Meyer

#### **ANMERKUNGEN:**

1. Dieser Text, der eine Ausarbeitung eines Teilaspekts des auf der Konferenz "Schauspieler und Macht" gehaltenen Vortrags darstellt, entstand in intensivem Austausch und Diskussion mit J.R. Döring-Smirnov. Einen herzlichen Dank möchte ich außerdem Vladimir Dmitriev (Gosfil'mofond, Moskau) aussprechen, der uns aus seinem Archiv großzügigst mit seltenen Cerkasov-Filmen versorgt hat. Auch Klaus Volkmer und Gerhard Ullmann (Münchener Filmmuseum) waren im Rahmen meiner Arbeit an dem Thema Cerkasov unentbehrliche Bundesgenossen.
2. V. Jakovlev, "Plasticskij grim", in: Mosfil'm. Stat'i, publikacii, izobrazitel'nye materialy, Vyp. I: Rabota nad fil'mom. Moskau 1959, S. 385-6.
3. N. Cerkasov, Zapiski sovetskogo aktera. Moskau 1953, 90.
4. C. Coquelin, L'art du comédien. Paris 1894, 3-54.
5. V. Meyerhold, Schriften. Aufsätze, Briefe, Reden, Gespräche, Bd. 2, 1917-39, Berlin /Ost 1979, S. 479.
6. Zum sich selbst negierenden Masochisten als dem dominanten "Psychotypus" der Stalinzeit vgl. I.P. Smirnov, Psichodiachronologika. Psichistorija ruskoj literatury ot romantizma do nasich dnei. Moskva 1994, S. 234.
7. Der Dramatiker Evgenij Svarc (Telefonnaja knizka, Moskau 1997, S. 467) nennt ihn einen "unschuldigen Einfaltspinsel".
8. Als Mimieren hat Jean Piaget das bei Kleinkindern durch körperliche Affizierung entstehende Imitieren definiert. Im Gegensatz zum 'Mimen' (schauspielerisch darstellen) handelt es sich nicht um eine bewußte Imitation.
9. E. Svarc, Op.Cit., S. 467.
10. Fischer-Lichte, Semiotik des Theaters, Bd. 1. Tübingen 1983, S. 100.
11. Vgl. die Analyse von Kristin Thompson, Ivan the Terrible. A Neoformalist Analysis. Princeton 1981, 175ff. ("Graphic ‚Echoes‘ of the Characters").
12. Dies ist gut dokumentiert in den Interviews, die N. Klejman 1968 mit Schauspielern und dem Maskenbildner V. Gorjunov geführt hat. N. Klejman, "Kak Eizenstejn rabotal s akterami." Iskusstvo kino 1968, 1, S. 125-146.
13. Dem entgegengesetzt wäre etwa der menschliche Körper (oder auch die Stimme) in Vertovs Filmen. Die Physis ist von maximaler Materialität - das heißt auch Meta-Medialität, d.h. Selbstbezüglichkeit; die fakturost' des gefilmten Körpers ist erhöht spürbar. Der Zuschauer sieht die Poren im Gesicht, die Mikro-Gestik der Finger, den Schatten auf der Haut, und auto-reflexiv die Struktur der Iris und der Pupille im Auge. Wir nehmen die Rhythmizität der Bewegung wahr. Die Zeichenhaftigkeit dieser Körper ist minimal (man erinnere sich an Vertovs Klagen, er könne seine Szenarios nicht in Worten ausdrücken). Soweit zu den beiden wichtigsten Linien der Avantgarde, wie sie in den 30er Jahren fortbestanden.
14. E. Margolit in: Christine Engel: Geschichte des sowjetischen und russischen Films (unter Mitarbeit von Eva Binder, Oksana Bulgakowa, Evgenij Margolit, Miroslava Segida). Stuttgart - Weimar 1999, S. 58.
15. Vgl. hierzu den Konferenzbeitrag von O. Bulgakowa, "Die Schöne und die Macht".
16. Zit. nach G. Mar'jamov, Kremlevskij cenzor. Stalin smotrit kino. Moskau 1992, S. 87.
17. Vgl. O. Bulgakowa, "Das Frauenbild im sowjetischen Film", in: S. Brändli/ W. Ruggle, Sowjetischer Film heute. Baden 1990, S. 35-60.
18. Ebenfalls auffällig ist, daß Andzan sich häufig auf die expressionistisch inspirierte Maskenbilderei von V. Gorjunov in Eizenstejns Ivan dem Schrecklichen, 1. Teil und andere historische Maskenarbeiten exzentrischer Art bezieht. Als Vergleich kann man den Artikel von Jakovlev aus dem

Jahr 1959 nehmen, in dem keine Beispiele aus dieser exzentrisch-expressionistischen Linie zu finden sind.

19. Ironischerweise war es Cirkov gewesen, der in den 20ern mit Cerkasov als Patachon aufgetreten ist.

20. Stalin nennt als einzigen anderen "Verwandlungs"-Schauspieler den MCHAT-Künstler Chmelev (Mar'jamov Op. Cit., S. 88.

21. Margolit in: Engel, Op.Cit., S. 71.

22. Vgl. auch J.R. Döring-Smirnov "Cerkasov als kulturpolitischer Redner". In: Via Regia 66/67, Erfurt 2000, S. 54: ".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'."

23. Ein Rezensent über eine frühe Theaterrolle Cerkasovs. Zit. nach S. Drejden, N. Cerkasov. Moskau 1939, S. 23.

24. Drejden, Op.Cit., S. 12.

25. Drejden, Op.Cit., S. 19.

26. Drejden, Op.Cit., S. 10.

27. Die auf Film erhaltene Pat&Patachon-Nummer aus dem späteren Konzert na ekrane (1940/1943) ist offensichtlich nur ein blasser Abklang der ursprünglichen Nummer.

28. Zur Entwicklung eines spezifisch sowjetischen sound scapes im Stalinismus vgl. N. Drubek-Meyer, "Massage mass? Kategorija sub"ekta i sovetskie (mass-)media v 30-e gody", In: Logos, Moskau (in Druck).

29. Zu Cerkasov als Redner vgl. J.R. Döring-Smirnov, Op. Cit.

30. Vgl. die komische Rolle des langen, dünnen Mannes, wie sie z.B. der Münchner Komiker, Absurdist und Volksschauspieler Karl Valentin (1882-1948) verkörperte. Meist gehört zu diesem langen Clown eine kleine Kontrast-Figur wie bei Pat&Patachon; sie kann auch weiblichen Geschlechts sein, bei Valentin ist es Liesl Karstadt, Cerkasov wird in Heiße Tage die kleine Janina Zejmo, die ebenfalls komisches Talent hat, zur Seite gestellt.

31. Vgl. hierzu den Konferenzbeitrag von T. Glanc, "Der Schauspieler-Schriftsteller. Die Macht des Wortes im Film", in: Kinovedceskie zapiski, Moskau (im Druck).

32. Marsha Kinder, "The Image of Patriarchal Power in Young Mr. Lincoln (1939) and Ivan the Terrible, Part I (1945)." In: Film Quarterly, Winter 1985/6, vol. XXXIX, Nr. 2, S. 29-49.

33. "The reading of physical stature ('growing tall') as an index of moral strength and as a dynamic of patriarchal power is developed primarily through three visual codes that are also verbally identified in the dialogue and dramatized in the narrative: standing up vs. lying or sitting down, untangling oneself into a visual 'erection', and measuring all doubles and antagonists to see who is 'the bigger of the two'." Ibid., S. 31.

34. Ibid., S.40.

35. Zu diesen theaterwissenschaftlichen Begriffen siehe Fischer-Lichte, Op.Cit., S. 107ff.

36. Fischer-Lichte, Op.Cit., S. 108.

#### **DIE AUTORIN:**

Natascha Drubek-Meyer, geb. 1965 in Prag, Slavistin und Filmwissenschaftlerin. Assistentin am Institut für Slavische Philosophie der Universität München; literatur- und kulturwissenschaftliche Veröffentlichungen (u.a. die Monographie Gogol's eloquentia corporis) - Publikationen zum russischen und tschechischen Film - Mitarbeit an der Zeitschrift Balagan. Zeitschrift für slavisches Theater, Drama und Kino (Regensburg/Potsdam) und dem Wiener Slawistischen Almanach. Organisatorin von Film-Konferenzen - (Slavistische Filmtage 1996, 1998, Schauspieler und Macht, 2000)

Erschienen in:

**VIA REGIA** – *Blätter für internationale kulturelle Kommunikation* Heft 68/69 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>