

DER SCHAUSPIELER ALS "ÜBER-MARIONETTE" IM SOZREALISMUS.

NACH-BEMERKUNGEN ZUR KONFERENZ SCHAUSPIELER UND MACHT¹

Es versteht sich daher von selbst, daß zur Erschaffung eines Kunstwerks nur mit den Materialien gearbeitet werden darf, über die man planend verfügen kann. Der Mensch gehört nicht zu diesen Materialien. [...] Der Schauspieler muß das Theater räumen, und seinen Platz wird die unbelebte Figur einnehmen – wir nennen sie die Über-Marionette.

(Edward G. Craig: DER SCHAUSPIELER UND DIE ÜBER-MARIONETTE, 1908)²

Weder Edward Craig noch andere vom notwendigen Anti-Emotionalismus des Schauspiels überzeugte Theatertheoretiker waren sich wahrscheinlich der existentialistischen Dimension ihrer Aussagen bewußt, die in den 30er Jahren des 20. Jahrhunderts auf den Schauspieler zukamen, der auf den Brettern der totalitären Lebenswelten zur "Über-Marionette" geworden war. Der nachgerade typologische Übergang vom Theater- zum Filmschauspieler, vom avantgardistischen und exzentristischen zum realistischen und politischen Schauspieler, den sowohl die Hauptrolle der Konferenz Schauspieler und Macht, Nikolaj Cerkasov, als auch die Nebenrolle, Alexander Granach markieren, stellt die Frage nach der eigentlichen Signatur des performativen Künstlers im SozRealismus. In einer Art Konferenz-Nachlese, will ich versuchen, jene zentralen Thesen, die Schamma Schahdat zur Macht und Ohnmacht des Schauspielers vorgetragen hat, anzuknüpfen an den machtpolitischen Aspekt, der in den 30er Jahren zur unhinterfragten "Dominante" geworden war. Die anthropologisch-psychoökonomische Dimension des Komplexes "Schauspieler" wird im Stalinismus um die sozialpolitischen Komponenten der Theatralisierung der Politik und der Politisierung von Theater und Film erweitert.

Die Diskussionen rund um die zentrale Frage "Maske oder Gesicht", die – wie Schahadat im Rahmen der Konferenz zeigte – in Rußland v.a. in Vsevolod Mejerchol'ds "Biomechanik"- und Sergej Eisensteins Typagen-Theorie fortgesetzt wurden, legten nahe, daß Mechanisierung und Körperbeherrschung für den Schauspieler gleichbedeutend mit der Macht über sein Material – und damit über sich selbst sei. Der "Genosse 'lebendiger Mensch'", so Eisenstein in seinem Aufsatz Perspektiven, hatte ausgedient, er galt als "rechte Abweichung".³ Im Schauspieler vereinten sich "der Organisator und das, was organisiert werden soll (d.h. der Künstler und sein Material)"⁴, wie Mejercho'd in Der Schauspieler der Zukunft und die Biomechanik schreibt. Boris Groys' These in Gesamtkunstwerk Stalin, wonach der SozRealismus als Einheit von Kunst und Macht nur die konsequente Realisierung des Traums der russischen Avantgarde sei, findet im sowjetischen Schauspieler der 30er bis 50er Jahre Bestätigung, der die psychoökonomische Konstellation "Herr & Knecht" bereits in seiner Funktion als "Künstler" verinnerlicht haben mußte:

Die Materie seiner Kunst [...] ist sein eigenes Gesicht, sein Körper, seine Existenz. Daraus folgt, daß der Schauspieler ein Doppelwesen sein muß. [...] Die beiden Wesen, die im Schauspieler koexistieren, sind nicht voneinander zu trennen. Aber es ist der eine, derjenige, der sieht, der die Führung übernehmen muß. [...] und der zweite ist im Vergleich mit dem einen [...] ein Sklave, der nur zu gehorchen hat. Je souveräner diese Herrscherin ist, desto mehr ist der Schauspieler Künstler.⁵

Im Rollenspiel des verstaatlichten Macht-Theaters der Stalinzeit, in der der Schauspieler, so die These Natascha Drubek-Meyers, zum "bevorzugten Medium" wird, wird die von Constant Coquelin schon gegen Ende des 19. Jahrhunderts ausformulierte Idee der Herrschaft über das selbstverkörperte Material um die Dimension der "Medialisierung des menschlichen Körpers"⁶ und die mit ihr eng verbundene Entfaltung des Mediensynkretismus erweitert: der Schauspieler wird zum Politikum, er wird – wie im Fall Cerkasovs – zum Parteifunktionär oder aber – wie im Fall Granach – zum politisch Verfolgten und Vertriebenen. Er wird zum rhetorischen und performierenden Mediator: Der Schauspieler Cerkasov erfüllt diese Rolle als Abgeordneter des Obersten Sowjets (die im Film Deputat Baltiki eine Verdoppelung erfährt), Alexander Granach wiederum deutet sein (Ost-)Judentum, rekurrierend auf das am Anfang des 20. Jahrhunderts positiv gedeutete Nietzsche-Diktum „welcher gute Schauspieler ist heute nicht Jude?“⁷ als Gesellschaftsauftrag zu Vermittlung (zwischen Ost und West, den Massen und der "Macht") und Repräsentation.

Sein Zwitter- bzw. "Doppelwesen" prädestiniert den Schauspieler zur "Verkörperung eines fremden Willens" (I. Smirnov), der allerdings im Zuge der Unifizierung von Kunst und Politik bereits als der eigene Wille erscheint. Die Schriften Cerkasovs (Aufzeichnungen eines sowjetischen Schriftstellers,

1953) und die Artikel, die Granach in den 30er Jahren in der sowjetischen Presse veröffentlicht,⁸ zeugen von einem politischen Selbstverständnis, das absolut konform mit der stalinistischen Doktrin ist. In Bezug auf die Schauspielkunst bestätigen sowohl Cerkasov als auch Granach ihre Nähe zu Konstantin Stanislawskij, der den Anti-Emotionalismus in der Forderung nach der Aufgabe der eigenen Persönlichkeit und der Löschung des Individuellen auf die Spitze trieb. Die Maske, für beide Schauspieler zentrales Moment ihrer Arbeit, befähigt den Schauspieler zur für die Willensverkörperung notwendig gewordenen Distanz. Auf die hierbei wesentliche Umwertung von Authentizität und Künstlichkeit verweist Schahadat:

[D]ie zunehmende Präferenzierung der Masken, die in den 20er Jahren im Theater im Maschinenmenschen und in der Kinematographie in der Typage mündet, [führt] zu einer Umdeutung von Natürlichkeit und Künstlichkeit [...]. Als natürlich wird das maskenhafte, leere oder aber das sozial festgeschriebene Gesicht angesehen, als künstlich und – in der moralischen Wertung – auch als trügerisch das menschliche Gesicht mit seiner freien Mimik. [...] Die Maske verwandelt sich von einer Signatur der Künstlichkeit in ein Zeichen für Wahrhaftigkeit, für die Möglichkeit, sich der Natur anzunähern.⁹

Gerade der Umgang mit der Maske – einmal als Perfektionierung der eigenen Rolle als "öffentliche Person", im Falle Granachs wiederum als theatralischer Vollzug der Selbstbegegnung (v.a. in der Rolle des 'Shylock') – läßt die Möglichkeiten, aber auch das latente Dilemma des Schauspielers erkennen: "Die Materie seiner Kunst ist [...] seine Existenz." Der einst umjubelte "sowjetische Schauspieler" Alexander Granach mußte im Zuge der Schauprozeesse nach einigen Wochen NKWD-Untersuchungshaft der für ihn vorgesehenen Rolle des "Trotzkisten" und "Hitler-Spions" Platz machen, während Nikolaj Cerkasov im selben Marionetten-Theater als Alexander Nevskij und Ivan, der Schreckliche eine ganze "Galerie verantwortlicher Verkörperungen der russischen Geschichte" (Eisenstein) schuf und zu einem "Favoriten der Epoche" (R. Taylor) wurde.

Barbara Wurm

ANMERKUNGEN:

1. Die Konferenz Schauspieler und Macht - Zur Engführung von Kultur, Politik und Wissenschaft im sowjetischen Film und Theater der 30er bis 50er Jahre, veranstaltet vom Institut für Slavische Philologie der Universität München (Prof. Dr. Renate Döring-Smirnov und Dr. Natascha Drubek-Meyer), fand vom 6. - 10. Januar 2000 in München statt. Einige Beiträge zur Konferenz wurden bereits in der letzten Nummer der VIA REGIA (66/67) veröffentlicht.
2. zitiert nach: Brauneck, Manfred: Theater im 20. Jahrhundert. Programmschriften, Stilperioden, Reformmodelle. Reinbek bei Hamburg 1986, S. 55-60, hier: S. 56 u. 59
3. In: Eisenstein, Sergei: Das dynamische Quadrat. Schriften zum Film. Hrsg. und übers. von Oksana Bulgakova und Dietmar Hochmuth. Köln 1988, S. 58-71, hier: S. 69
4. zitiert nach: Brauneck, S. 248-251, hier: S. 249
5. Coquelin, Constant: Die Kunst des Schauspielers (1887). In: Lazarowicz, Klaus und Christopher Balme (Hg.): Texte zur Theorie des Theaters. Stuttgart 1991, S. 216-220, hier: S. 217; zum Aspekt des Schauspielers als Doppelwesen vgl. Schahadat, Schamma: Maske oder Gesicht? Über Macht und Ohnmacht des Schauspielers. (=Konferenzbeitrag; im Druck)
6. Drubek-Meyer, Natascha: Der Schauspieler im Zentrum des Mediensynkretismus im Sozialistischen Realismus. (=Konferenzbeitrag; im Druck)
7. Nietzsche, Friedrich: Die fröhliche Wissenschaft. 2. Ausgabe. In: ders.: Kritische Studienausgabe, Bd. 3, S. 343-651, hier: S. 609
8. Ein Großteil der Artikel findet sich in: Klein, Albert u. Raya Kruk: Alexander Granach. Fast verwehte Spuren. Berlin 1994
9. Schahadat: Maske oder Gesicht? (Vgl. Anm. 5)

DIE AUTORIN:

Barbara Wurm, geb. 1973, Studium der Russistik, Komparatistik und Germanistik in Wien, Innsbruck, Moskau und München, Russisch- und DAF-Lektorin in Wien und Warschau, Forschungsschwerpunkte Literaturtheorie und Film, arbeitet derzeit zu J. N. Tynjanovs Konzeption einer „Evolution der Literatur“.

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>