

Sabine Hänsgen

MEDIALISIERUNGEN VON LENINS KÖRPER

Sagt ehrlich, was soll bleiben von Lenin:

Bronzeplastiken,
Ölporträts,
Radierungen,
Aquarelle,
das Tagebuch seines Sekretärs, die Erinnerungen sei-
ner Freunde,
oder:
die Mappe mit Fotografien, die ihn bei der Arbeit und
in der Freizeit zeigen,
sein Archiv mit Büchern, Schreibblöcken, Notizbü-
chern, Stenogrammen,
Filmaufnahmen, Schallplattenaufzeichnungen?
Ich glaube, die Entscheidung ist klar.

Rodčenko 2005, 369

Die Darstellbarkeit Lenins als politischer Führer wurde in der frühen Sowjetunion insbesondere von der Avantgarde im Zusammenhang mit der Einführung der damals neuen technischen Medien von Fotografie, Film, Phonograf oder Radio diskutiert, die auch entscheidende Veränderungen in der Erfahrung und Konzeptualisierung des Körpers mit sich brachten.

In seinem Text „Gegen das summierende Porträt, für die Momentaufnahme“ („Protiv summirovannogo portreta za momental'nyj snimok“), der 1928 in der Zeitschrift *Novyj Lef* veröffentlicht wurde, wendet sich Aleksandr Rodčenko, indem er verschiedene Darstellungsformen miteinander vergleicht, gegen die traditionellen Ideale der bildenden Kunst und bezieht eindeutig für den Einsatz der neuen technischen Medien Stellung. Dem Ewigkeitswert von Skulptur und Gemälde setzt er die schnelle, flüchtige, zufällige Reaktion durch die Fotografie entgegen, einer vor-technischen Handwerklichkeit die Reproduktionstechniken der industriellen Massenkultur, der Fiktion das Faktum und einem bildnerischen Mimetismus das operative Eingreifen in gesellschaftliche Zusammenhänge.¹

¹ In seinen Forschungen zur Avantgarde hat sich Hans Günther ausführlich mit verschiedenen Ansätzen einer operativen Ästhetik auseinandergesetzt und diese nicht nur in Bezug auf die Situation in der Bundesrepublik Anfang der 1970er Jahre aktualisiert, sondern auch – gemeinsam mit Karla Hielscher – in einer Reihe von Editionen einem weiteren Studium zugänglich gemacht (Arvatov 1972; Čužak 1972; Günther 1989 u.a.).

Die technischen Medien unterwerfen – wie es Walter Benjamin in seinem Kunstwerkaufsatz beschreibt – das Kunstwerk nicht nur einem Prozess der Reproduktion, sie realisieren als solche in einem umfassenderen Sinn das Prinzip der Reproduzierbarkeit, durch welches das „Hier und Jetzt des Kunstwerks – sein einmaliges Dasein an dem Orte, an dem es sich befindet“ (Benjamin 1974, 437), in Frage gestellt wird. Durch die technische Reproduktion wird das Kunstwerk prinzipiell an jedem beliebigen Ort verfügbar und kommt auf diese Weise den Rezipienten entgegen. Die Ersetzung des Originals durch die Kopie lässt die Kunst aus einem abgegrenzten, ihr eigenen Raum heraustreten und eröffnet eine neue Dimension der massenhaften Rezeption, die das Kunstwerk aus der Tradition löst und dem gesellschaftlichen Alltag der Massen näher bringt.

Was Aleksandr Rodčenko in Bezug auf die Darstellbarkeit Lenins in seiner Polemik gegen das summierende Porträt theoretisch zugespitzt formuliert, hat er zuvor in praktischen Experimenten mit Fotoporträts erprobt. Von besonderer Bedeutung ist eine Serie von sechs Aufnahmen Vladimir Majakovskijs aus dem Jahr 1924 (Weiss 1978). Durch die Reihung von dokumentarisch genauen Momentaufnahmen derselben Person zu verschiedenen Zeitpunkten und unter verschiedenen Bedingungen wird eine geschlossene Vorstellungseinheit in eine Vielzahl unterschiedlicher Ansichten aufgesprengt. Im Unterschied zum traditionellen Porträt in der Malerei, das die charakterisierenden Eigenschaften eines Menschen in sich zu vereinen beansprucht, wird hier durch den Wechsel der Bildausschnitte und der bei Rodčenko zuweilen extremen Kameraperspektiven eine analytische Sequenz hergestellt, die die Rezipienten gewissermaßen dazu provoziert, die unterschiedlichen Aspekte des Porträtierten selbst miteinander in Beziehung zu setzen. Die montierte Abfolge der einzelnen Aufnahmen führt dabei zugleich das für die Massenkultur grundlegende Verfahren der Serienproduktion anschaulich vor Augen.

Politischer Führer

Nachdem ich am Beispiel des Fotoporträts die Auseinandersetzung der Avantgarde mit den traditionellen, das Gesicht als Projektionsfläche einer idealisierten Individualität nutzenden Darstellungsprinzipien der Person skizziert habe, möchte ich nun die erste berühmte Inszenierung Lenins in einem nicht rein dokumentarischen Film betrachten: Es handelt sich um Sergej Ėjzenštejns Film zum 10. Jahrestag der Revolution *Oktober (Oktjabr'*, 1927-28).² In diesem Film, den Ėjzenštejn selbst als „Außerspielfilm“ („vneigrovoj fil'm“) jenseits von Spiel- und Dokumentarfilm situiert („Unser *Oktober*“, 1928; Eisenstein 1975, 182-

² Entgegen einer weit verbreiteten Meinung ist Ėjzenštejns *Oktober* nicht der erste Film, in dem Lenin durch einen Darsteller porträtiert wird – dies war, worauf Richard Taylor hingewiesen hat, der britische Film *The Land of Mystery* von 1920 (Taylor 2002, 27).

186), ist die Verkörperung der Figur Lenins – entgegen einer psychologisierenden Individualisierung im Spielfilm – von dem Konzept der Typage bestimmt.

Lenin wird von einem Nichtschauspieler dargestellt, und zwar von dem ihm äußerlich sehr ähnlich sehenden ehemaligen Putilov-Arbeiter Vasilij Nikolaevič Nikandrov. Nadežda Krupskaja und Lenins Schwester, Marija Ul'janova, beteiligten sich an der Auswahl dieser Typage auf der Grundlage von Fotografien und Probeaufnahmen (Aleksandrov 1976, 90). Es ist bemerkenswert, dass bei der Feststellung einer Ähnlichkeit mit Lenin vom Prinzip der fotografischen Reproduzierbarkeit eines vorgegebenen Typs ausgegangen wird. Dazu meinte Ėjzenštejn in seiner Antwort auf eine Umfrage über das Verhältnis zu Lenin:

Ich habe [V.I. Lenin] nie gesehen.

Der Wunsch, ihn zu sehen, hat den Wunsch diktiert, ihn zu reproduzieren. Nicht zu erschaffen. Die Gestalt Il'ičs ist nicht erschaffbar. („Die marxistisch-leninistische Methode im Film“ / 1932, Eisenstein 1975, 248)

Weitere Merkmale, die die Verkörperung Lenins in *Oktober* kennzeichnen, lassen sich an der Szene seiner Ankunft aus dem Schweizer Exil am Finnischen Bahnhof in Petrograd am 3. April 1917 genauer beschreiben. Lenin wird von einer dicht gedrängt stehenden Arbeiter- und Soldatenmenge erwartet. In der dunklen Nacht bewegen sich Scheinwerfer suchend von oben über die Menge, aus der in einer orchestrierenden Montagereihe einzelne Gesichter herausgehoben sind, deren erwartungsvoller Ausdruck immer dynamischer wird. Die Spannung erreicht ihren Höhepunkt, als Lenin erscheint und auf einen Panzerwagen steigt, um eine flammende Rede für die sozialistische Revolution gegen die Provisorische Regierung zu halten. Bei seiner Rede bewegt er sich, umgeben von den wehenden Fahnen des Petrograder Sowjets.

Diese Sequenz zeigt Lenin als charismatischen Führer in einer unmittelbaren energetischen Verbindung mit der revolutionären Masse. Durch die rhythmisierte Montage unterschiedlich perspektivierter Einstellungen wird nicht nur ein affektives Potential des Enthusiasmus erzeugt, es entsteht vielmehr eine intensive Beziehung zwischen dem Einzelnen und der Menge, zwischen Individuellem und Kollektivem, Teil und Ganzem. Michail Jampol'skij entdeckt in dieser Sequenz das – seit der Französischen Revolution immer wieder aufgegriffene – ikonographische Muster für die Darstellung eines demokratischen Führers, d. h. eines Souveräns, der nur in Anwesenheit des versammelten Volkes handeln kann (Jampol'skij 1989). Aus der Tatsache, dass die Sprache, durch die in der gesellschaftlichen Diskussion grundlegende politische Maximen artikuliert werden, zu einem entscheidenden Element in der Realisierung der Macht wird, ergibt sich die Darstellung des demokratischen Führers als eines öffentlichen Redners, wobei die Tribüne den Ort seiner Rede bildet. In der Ėjzenštejnschen Inszenierung hält Lenin, während er redet, in der linken Hand das Banner der Revoluti-

on, und mit der rechten Hand greift er seine Schirmmütze – ein Kleidungsstück, das in Ergänzung zu Mantel, Anzug, Krawatte und Weste als weiteres Attribut der demokratischen Tradition gelten kann.³ Seinen Arm hat er weit nach vorn in die Höhe gestreckt. Dies kann zum einen als unterstützende Redegeste gesehen werden, aber auch als Richtungsweisung oder gar als christliche Geste des Segnens. In dieser Sequenz, in der die Gestaltung des Lichts und der wehenden Fahnen einen Effekt der Dematerialisierung mit sich bringt, ist bereits der Beginn einer Sakralisierung der politischen Führerfigur angelegt. Dieser Eindruck wird durch die Ausrichtung der geradezu erleuchtet wirkenden Blicke aus der Menge auf den ankommenden Lenin sowie die gestaffelten Zwischentitel bei seinem Erscheinen „Er/Ul'janov/Lenin“ verstärkt. Wir haben es mit einer Ambivalenz zu tun: Einerseits gründet sich die Darstellung noch auf ein demokratisches ikonographisches Muster, andererseits wird die Figur des Führers über die revolutionäre Versammlung erhoben. Dem Prozess der Transzendierung liegen dabei Muster der christlichen Ikonographie zugrunde. Ėjzenštejn ging es in diesem Zusammenhang, wie er selbst schreibt, um das „Symbol“ Lenin (Eisenstein 1975, 248).

An dieser Stelle ist die Kritik an der Lenindarstellung in *Oktober* vor allem durch Vertreter der linken Avantgarde von Interesse. Vladimir Majakovskij meldete heftigen Widerspruch gegen die nicht rein dokumentarische Inszenierung Lenins an:

Ich verspreche Ihnen, daß ich, wo immer es auch sein möge, diesen falschen Lenin im feierlichsten Augenblick auspfeifen und mit faulen Eiern bewerfen werde! („Wege und Politik von Sovkino“, 15.10.1927, zitiert nach Eisenstein 1975, 35)

Majakovskij kann in *Oktober* nicht die Realisierung des Prinzips der fotografischen Reproduktion des Leninschen Typs erkennen, er greift vielmehr den Hinweis auf, ob es sich nicht bereits um das filmische Doppel eines Denkmals, d. h. eines skulptural verewigten Körpers der Macht handle: „Völlig zurecht bemerkte ein Genosse, daß Nikandrov nicht etwa Lenin, sondern lediglich den über ihn gemachten Statuen gleicht.“ (Kino, 7.11.1927, zitiert nach Eisenstein 1975, 35) 1926 – ein Jahr vor Drehbeginn des Films – wurde am Finnischen Bahnhof in Leningrad, wie Petrograd seit 1924 hieß, ein monumentales Denkmal von Sergej Evseev und Vladimir Ščuko eingeweiht (Bonnell 1997, 152), das in ei-

³ Victoria Bonnell beschreibt die Schirmmütze als wichtiges Element in dem Zeichensystem, das sich zur Darstellung Lenins herausbildet: „The addition of the cap must be considered a significant detail in the semiotic system that was taking form. Caps were considered informal, unpretentious attire in this period and were not uncommon. Nikolai Bukharin, for example, sported a similar cap. In England and France, the cap had been a common part of proletarian attire since the 1890s.“ (Bonnell 1997, 143)

ner erstaunlichen Korrespondenz zur Inszenierung in *Oktober* Lenin als Redner, erhöht auf einem stilisierten Panzerwagensockel, zeigt.

Lebender Leichnam

Dziga Vertov arbeitete im Unterschied zu Ėjzenštejn ausschließlich mit dokumentarischen Aufnahmen Lenins, aber auch in seinen Filmen ist in den 1930er Jahren im Zusammenhang mit einer sich herausbildenden Kultästhetik eine zunehmende Tendenz zur Sakralisierung und Monumentalisierung zu beobachten.

In ihrer Analyse der *Drei Lieder über Lenin* (*Tri pesni o Lenine*, 1934) stellt Annette Michelson dar, wie das Medium Film selbst einer Ikone ähnlich werden, d. h. sich in eine Art *kinetische Ikone* verwandeln kann (Michelson 2003). Auf der Grundlage dokumentarischen Materials zeichnet der Film *Drei Lieder über Lenin*, der anlässlich seines 10. Todestages entstand, verschiedene Stationen in der politischen Karriere Lenins nach, wobei im Mittelteil des filmischen Triptychons die Feierlichkeiten zu seinem Begräbnis stehen, auf die ich mich in meiner Betrachtung konzentrieren möchte. In den Vertovschen Filmbildern entdeckt Michelson entscheidende Merkmale der byzantinischen Ikonästhetik, die ihrerseits auf spätantike und ägyptische Totenporträts zurückgeht. Diese Totenporträts waren in die mit Leinenbinden umwickelten Mumien an der ausgesparten Stelle des Gesichts eingelegt. Aus Michelsons Sicht handelt es sich auch bei Vertovs Film um die Darstellung einer heiligen Person. Die formalen Eigenschaften der Ikone, die sie herausarbeitet, betreffen insbesondere die Idealisierung der Leninschen Gesichtszüge, das Glanzlicht in der Pupille (*oživka, dvižka, svetik*), den feierlichen Ernst, die Darstellung von Szenen aus seinem Leben wie aus einem Heiligenleben sowie die Beschriftung des Filmbildes durch Namen und Titel des Dargestellten. Bei der Transformation des christlichen Heiligenkults in eine Leninsche Ikonographie⁴ kommt es zu einer Angleichung zwischen Ikone und Film, und zwar gerade zwischen der Ikone mit dem höchsten Status, des *Acheiropoietons*, der *nicht-von-Menschenhand-geschaffenen* Ikone (*nerukotvornaja ikona*), die durch einen physischen Abdruck oder eine Emanation der heiligen Person entstanden sein soll, und dem vom *pencil of nature* fotografisch bzw. später auch filmisch produzierten Bild, das ebenfalls als Spur des Realen – ohne eine Vermittlung von Menschenhand – durch die Aufzeichnung von Licht hervorgebracht wird.

Das zweite Lied aus Vertovs Film (*Wir haben ihn geliebt / My ljubili ego*) zeigt die allgemeine Trauer um den toten Lenin, von dessen aufgebahrten

⁴ Unmittelbar nach Lenins Tod 1924 polemisiert Kazimir Malevič bereits gegen die Leninschen Ikonen und den damit verbundenen Bilderkult, der im Widerspruch zum Materialismus und antireligiösen Kampf der Bol'seviki steht. Vom Standpunkt des Suprematismus unterzieht er den sich herausbildenden Personenkult, der Formen des religiösen Kults in die Sphäre der Politik überträgt, einer fundamentalen Kritik (Malevič 2005).

Leichnam im Säulensaal des Moskauer Gewerkschaftshauses nicht nur die Parteimitglieder, sondern auch die Volksmassen Abschied nehmen. Verwendet sind dokumentarische Aufnahmen aus dem Film *Die Beisetzung V.I. Lenins* (*Pochorony V.I. Lenina*, 1924),⁵ die zum Teil bereits in die *Kinopravda Nr. 21* (*Leninskaja kinopravda*, 1925) oder in den Film *Im Herzen des Bauern ist Lenin lebendig* (*V serdce krest'janina Lenin živ*, 1925) Eingang fanden.

Die Darstellung des unbeweglichen Körpers eines Toten, eines leblosen Leichnams, der auf einen Stillstand der Zeit verweist, steht im Widerspruch zur medialen Spezifik des Films. Gilles Deleuze hat den Film als Medium ganz definiert durch das Bewegungs-Bild definiert:

Kurz, der Film gibt uns kein Bild, das er dann zusätzlich in Bewegung brächte – er gibt uns unmittelbar ein Bewegungs-Bild. Sicher liefert er auch einen Schnitt, aber einen beweglichen, keinen unbeweglichen Schnitt plus abstrakte Bewegung. (Deleuze 1989, 15)

In den *Drei Liedern über Lenin* strebt Dziga Vertov eine mythische Aufhebung des Gegensatzes bewegt vs. unbewegt, lebendig vs. tot an, indem er das kinetische Potential des Filmbildes einsetzt, um im Betrachter den Effekt einer Verlebendigung des Leichnams zu erzielen (Drubek-Meyer 2000). Es sind die Bewegungen der Kamera, aber auch die Beweglichkeit des Schnitts zwischen den aus verschiedenen Blickwinkeln gefilmten Aufnahmen des Leichnams, die einen solchen Verlebendigungseffekt hervorrufen können. Gesteigert wird dieser Eindruck dadurch, dass zwischen die Einstellungen von Lenins totem Körper in unterschiedlichen Bildausschnitten die Bewegungen der Trauernden geschnitten sind, die an dem aufgebahrten Leichnam vorbeiziehen. Durch die Zwischentitel ist die Verschränkung der Gegensatzpole zusätzlich kompliziert: „LENIN/...aber er bewegt sich nicht.../LENIN/...aber er schweigt.../... die Massen.../...bewegen sich.../...die Massen.../... schweigen...“ Eine weitere Dimension der Belebung wird schließlich über die Montage von Filmbildern des toten Lenin, die sich mit Archivbildern des lebenden Lenin abwechseln, erreicht. Elizaveta Svilova, Vertovs Frau, sammelte überall in der Sowjetunion – geradezu wie Reliquien – Film- und Tonaufnahmen von Lenin: als Redner auf der Tribüne, über ein Manuskript gebeugt, bei der Begrüßung einer Delegation, sich unterhaltend, auf dem Roten Platz oder im Kreml' (Michelson 2003, 286).

Durch eine solche Medialisierung wird der tote, erstarrte und stumm gewordene Körper in Analogie zu magischen Praktiken animiert, es findet eine Verwandlung des unbeweglichen Körpers in ein Bewegungsbild statt, das eine Le-

⁵ Am 21.1.1924 wurden alle verfügbaren Filmemacher dazu herangezogen, die Beisetzung Lenins zu filmen, u.a. die Kameramänner É. Tissé, A. Levickij, G. Giber, A. Lemberg, P. Ermolov, M. Kaufman und die Regisseure G. Boltjanskij, A. Razumnyj, Ju. Željabužskij; die Teilnahme D. Vertovs an den Filmaufnahmen ist nur zum Teil belegt (Vertov 2000, 220-221).

bendigkeit des Körpers simuliert. In diesem Prozess der Animation wird der Körper auch für die Betrachter zu einem Ort bildhafter Imagination.⁶

Grundlegend für den von der Partei und insbesondere Stalin initiierten Leninkult (Tumarkin 1983; Ennker 1997), der einer Vergegenwärtigung des Gründers der neuen politischen Ordnung nach der Revolution diente, ist die am Beispiel der *Drei Lieder über Lenin* beschriebene oxymorale Figur eines lebenden Toten oder, wie es in Majakovskijs berühmtem Poem Vladimir Il'ič Lenin heißt: Lenin ist „lebendiger als alle Lebenden“ („živee vsech živych“ (Majakovskij 1968, 104). Die Einbalsamierung seiner Leiche und ihre Ausstellung in einem Mausoleum, das noch im Jahr 1924 auf dem Roten Platz errichtet wurde, führen demonstrativ eine Relativierung der Endgültigkeit des Todes vor. Durch diese mit dem Index des Lebendigen versehene Erhaltung des toten Körpers Lenins wird eine entscheidende Veränderung in der Symbolisierung der Macht bewirkt. Die Trennung des natürlichen und des politischen Körpers, eines individuellen, endlichen, sterblichen Körpers und eines unsterblichen Amtskörpers, wie sie Ernst Kantorowicz für die königlichen Begräbnisrituale innerhalb einer politischen Theologie des Mittelalters beschrieben hat,⁷ gilt im Fall Lenins nicht mehr: Nicht durch die Trennung der beiden Körper wird die Übertragung des politischen Körpers auf einen anderen natürlichen Körper und damit eine Kontinuität der Macht gewährleistet, es ist gerade die ewige physische Präsenz von Lenins Leichnam, der über die Zeiten mit einem enormen technologischen Aufwand vor der Verwesung bewahrt wird, welche die Unsterblichkeit des politischen Körpers in einem als säkularisierter Kult inszenierten Leninismus garantiert.

Der Leninkult orientiert sich zum einen am ägyptischen Totenkult, bei dem die Mumie des Pharaos tief verborgen im Inneren in einer Pyramide begraben wird. In diesem Zusammenhang mag eine Rolle gespielt haben, dass 15 Monate vor Lenins Tod in Luxor das Grabmal Tutanchamuns entdeckt wurde, was weltweit als Sensation aufgenommen wurde (Tumarkin 1983, 179). Im Unterschied zum traditionellen Totenkult wird Lenins Leichnam jedoch nach dem Prinzip der Ausstellung in die Sphäre der öffentlichen Sichtbarkeit gebracht, d. h., er wird wie in einem Museum ausgestellt. Boris Groys sieht deshalb im Leninmausoleum eine Kombination aus ägyptischer Pyramide und Britischem Museum, in das im übrigen nach Öffnung der Gräber viele der ägyptischen Mumien überführt wurden (Groys 1995, 181). Bei der Ausstellung von Lenins Leichnam

⁶ Hans Belting situiert in seiner Bildanthropologie das Totenbild, bei dem der Bildbegriff noch unmittelbar mit dem Körperbegriff verbunden ist, am Beginn der menschlichen Bilderpraxis überhaupt (Belting 2001, 143-188).

⁷ Die Abbildungen im Zusammenhang mit den königlichen Begräbnisritualen zeichnen sich – nach Kantorowicz – häufig durch eine Doppelstruktur aus, sie haben zwei figurale Ebenen: die obere Körperdarstellung repräsentiert die niemals absterbende Amtswürde, darunter ist der nackte, in Verwesung und Zersetzung übergehende natürliche Körper zu sehen (Kantorowicz 1990).

fällt im Vergleich zur rituellen Ausschmückung der ägyptischen Mumien vor allem die Trivialität und Banalität seiner äußeren Erscheinung ins Auge, er ist wie in seinem politischen Alltagsleben mit Anzug, Weste, Hemd und Krawatte bekleidet. Nach Boris Groys wird durch diese Art der Inszenierung die Möglichkeit einer transzendenten Existenz Lenins, seiner persönlichen Auferstehung bzw. leiblichen und seelischen Transformation eliminiert, wodurch sich für Lenins Nachfolger Stalin die Perspektive eröffnet, über den Leninkult seine eigene Herrschaft zu legitimieren. Der von ihm etablierte Stalinkult ist durch eine Koexistenz von Lenin und Stalin in der medialen Repräsentation gekennzeichnet. In der zweiten Hälfte der 1930er Jahre wird allerdings Lenin als unbewegliche Statue gegenüber dem lebendigen, das Geschehen bestimmenden Stalin immer mehr in den Hintergrund gedrängt, und es kommt zu einer Überbietung und Usurpation der Rolle Lenins durch Stalin, der sich als Vollender des historischen Prozesses feiern lässt (Nicolosi 2004).

Sterbender Körper

In der postsowjetischen Zeit wird das kultische Verhältnis nicht nur zu Stalin, sondern auch zu Lenin einer grundsätzlichen Revision unterzogen. So ist etwa eine Diskussion um den Erhalt des Mausoleums entstanden, und es wurde die Frage laut, ob nicht die sterblichen Überreste Lenins der Erde zu übergeben seien. Die filmische Leniniade, die ich mit einigen wenigen Schlaglichtern beleuchtet habe, wird in der Gegenwart von Aleksandr Sokurovs Film *Taurus* (*Telec*, 2000) fortgesetzt und erfährt dabei in der Auseinandersetzung mit der Tradition eine prinzipielle Umwertung (Turowskaja 2002).

Im sowjetischen Mythos gilt Lenin als Verkörperung des historischen Prozesses im Sinne einer säkularisierten Heilsgeschichte, was letztlich zu der beschriebenen Verschmelzung des natürlichen und des politischen Körpers führte. Bei Sokurov wird diese Verschmelzung wieder rückgängig gemacht und der natürliche Körper vom politischen Körper getrennt. Sein Film zeigt einen gewöhnlichen Tag aus dem Leben des nach mehreren Schlaganfällen schwerkranken Lenin – zu einem Zeitpunkt, der nicht mehr allzu weit von seinem Tod entfernt ist.⁸ Der halb gelähmte Lenin, vom Verfall seiner Geisteskräfte und dem Verlust der Sprachfähigkeit bedroht, wird nur noch als Körper behandelt, als invalider, hilfsbedürftiger Körper, der von einer Mannschaft aus Wachen und Pflegekräften versorgt wird. Die Herausgelöstheit Lenins aus dem aktuellen politischen

⁸ Neben Aleksandr Sokurovs realisiertem Film (Drehbuch: Jurij Arabov) haben auch Aleksej Chanjutin und Boris Ravdin gemeinsam ein Drehbuch über die letzte Lebensperiode V.I. Lenins geschrieben, das auf dem genauen Studium verschiedener Dokumente (Memoiren, Briefe, medizinische Gutachten u.a.) beruht (Spengler 1994). In einem Gespräch erläutert A. Chanjutin die eigene faktographische Herangehensweise im Unterschied zu einer stärker symbolischen Verallgemeinerung bei A. Sokurov (Chanjutin 2001).

Geschehen und aus der großen Geschichte eröffnet den Blick auf die körperlich-physiologische Dimension seiner Existenz.

Lenin erscheint vollkommen isoliert in dem großzügigen, von einer weiten Parklandschaft umgebenen Landhaus in Gorki, in dem er sich während seiner Krankheit aufhält. Die für den Leninmythos kennzeichnende energetische Verbindung zwischen Führer und Volksmassen ist außer Kraft gesetzt, genauso wie Lenin die familiäre Beziehung zu seiner unmittelbaren Umgebung einbüßt, die ganz wesentlich zur Popularität eines menschlichen Lenin in der Verkörperung durch den mit Charme und Humor spielenden Boris Ščukin in der Lenin-Dilogie von Michail Romm (*Lenin im Oktober/Lenin v oktjabre*, 1937; *Lenin im Jahre 1918/Lenin v 1918 godu*, 1939) beigetragen hatte.

Bei ihrer Darstellung Lenins, die allerdings nicht auf eine Karikatur vor dem Hintergrund des sowjetischen Kanons reduziert werden kann, bemühen sich Aleksandr Sokurov und Leonid Mozgovoj mit Hilfe einer sehr fein gearbeiteten Maske und unter Verwendung bestimmter mimischer und gestischer Klischees um eine möglichst große äußere Übereinstimmung mit dem Vorbild, wodurch sie jedoch ein gleichzeitiges Sich-Entfernen von dem vorgegebenen politischen Symbolbild umso intensiver gestalten.

Oleg Aronson schreibt in Bezug auf den Film *Taurus* von einem Hyperdokumentarismus (*giperdokumental'nost'*) (Aronson 2003, 177-178). Es handle sich zwar um einen Spielfilm, der in allen Einzelheiten inszeniert sei, aber trotzdem entstehe ein seltsames Gefühl von Authentizität im Sinne der Dokumentation von etwas Nichtdokumentiertem, aus der Erinnerung Ausgeschlossenem, Vergessenem, Verlorenem. So orientieren sich etwa die Filmbilder an den bis zur Perestrojka unveröffentlichten, geheimgehaltenen Fotografien von Lenins Krankheit.

Interessant ist in diesem Zusammenhang, wie die Gesichter in Sokurovs Film aufgenommen sind. Durch eine überproportionale Annäherung wird – so Aronson – auf den Gesichtern etwas sichtbar, das so niemals zu sehen bzw. durch die Retusche verdeckt war: die Poren, die Unebenheiten, die Pigmentflecke auf der Haut. Die Aufmerksamkeit wird auf den abwesenden Blick des kranken Lenin gelenkt oder auf das von Narben zerfurchte Gesicht Stalins. Gesichter, die lange schon in ikonographisch lesbare, klischeehafte Zeichen verwandelt waren, gewinnen die Stofflichkeit des Körpers und eine neue Sichtbarkeit zurück.

Auf diese Weise erfährt auch die für die sowjetische Leniniade zentrale Inszenierung der Erbfolge Lenin-Stalin eine Übertragung aus der rituell-metaphysischen in eine körperliche Dimension. In einem der wichtigsten Kultfilme der Stalinzeit, in Michail Čiaurelis Film *Der Schwur* (*Kljatva*, 1946), ist die Erbfolge Lenin-Stalin als mystische Krönungsszene realisiert: Am Todestag Lenins pilgert Stalin in Erinnerung an ihr dortiges Treffen zur leeren Bank im verschneiten Park von Gorki, ein Sonnenstrahl fällt auf seine Stirn und verleiht ihm einen

Nimbus als Nachfolger des Verstorbenen (Bazin 1969, 86). Außerdem existiert eine Fotografie, die Lenin und Stalin gemeinsam auf der Parkbank zeigt. Diese Fotografie, die zu Sowjetzeiten als Vorlage für eine unendliche Anzahl von Gemälden, Zeichnungen und Skulpturen benutzt wurde, sollte die enge politische Vertrautheit zwischen Lenin und Stalin demonstrieren.⁹ Sokurov deckt in diesem Motiv eines Rendezvous auf der Parkbank unterschwellige erotische Konnotationen auf und übersteigert die Situation bis zu einer körperlichen Annäherung: Stalin kommt in seinem Film Lenin näher als dessen Ehefrau Krupskaja.

Und auch die Filmbilder selbst erhalten bei Aleksandr Sokurov eine körperliche Dimension. Im Unterschied zur frühen sowjetischen Avantgarde, die sich an den Reproduktionstechniken der industriellen Massenkultur orientierte, versucht Sokurov, die Technizität des filmischen Mediums zu hintergehen, indem er durch die Behandlung der Kameraoptik mit Pinsel und Farbe, durch den Einsatz von Linsen oder Filtern eine malerische Oberflächenfaktur erzeugt. In *Taurus* legt sich ein grünlicher Schleier über die Landschaften und Interieurs – eine Patina, die an die körperlichen Prozesse von Fäulnis und Verwesung erinnert. Die Verlangsamung der Filmbilder, die beinahe zum Stillstand zu kommen scheinen, lässt dabei die Imagination des bevorstehenden Todes entstehen.

In der Schlusssequenz, die zugleich eine Kulmination des Films darstellt, bleibt Lenin zum ersten Mal allein in seinem Rollstuhl auf einer Allee des zum Landhaus gehörenden Parks zurück. Nadežda Krupskaja wurde durch einen unerwarteten Telefonanruf aus dem ZK weggerufen. Die Wiederherstellung der Kommunikation mit der äußeren Welt – während des gesamten Films funktionierte die Telefonverbindung nicht – fällt mit Lenins endgültigem Verlust seiner Rede zusammen. Lenin, dessen politisches Charisma sich nicht zuletzt auf sein oratorisches Talent gründete, stößt nur noch unartikulierte Laute aus, die schließlich in das Brüllen in der Nachbarschaft weidender Rinder übergehen.

Der Titel des Films *Taurus* lässt sich in verschiedene Richtungen ausdeuten, das Ende bleibt aber letztlich unbestimmt (Jampol'skij 2004, 352ff.). Lenin ist im Sternzeichen des *Stiers* geboren, was als Verweis auf eine kosmische Zeitschicht jenseits der historischen Zeit angesehen werden kann. Der Titel hat darüber hinaus eine allegorische Dimension, wenn man Lenin als Opferstier, der den Göttern entgegengebracht wird, betrachten will. Oder aber es vollzieht sich in diesem letzten Aufschreiben Lenins – den symbolischen Sinn unterlaufend – eine Anverwandlung an das Tier, eine Anverwandlung an die ihn umgebende Natur.

⁹ David King erkennt auf dieser Fotografie aus dem Jahr 1922, die die stalinistische Propaganda zu einer massenhaften Reproduktion des Motivs anregte, alle Anzeichen einer Fälschung durch Fotomontage (King 1997, 84-87).

Literatur

- Aleksandrov, G. 1976. *Época i kino*, Moskau.
- Aronson, O. 2003. „Giperdokument, ili Svidetel'stvo o žizni. Lenin po Aleksandru Sokurovu“, *Metakino*, Moskau, 173-183.
- Arvatov, B. 1972. *Kunst und Produktion*, hrg. und übers. v. Hans Günther und Karla Hielscher, München.
- Bazin, A. 1969. „Le mythe de Staline dans le cinéma soviétique“, *Qu'est-ce que le cinéma? I. Ontologie et langage*, Paris, 75-95.
- Belting, H. 2001. *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, München.
- Benjamin, W. 1974. „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. 1. Fassung“, *Gesammelte Schriften. I.2*, Frankfurt a.M., 431-508.
- Bonnell, V. 1997. *Iconography of power. Soviet political posters under Lenin and Stalin*, Berkeley u.a.
- Chanjutin, A. 2001. „Vse nemnogo složnee. Besedu vedet N. Sirivlja“, *Iskusstvo kino*, 7, 32-34.
- Čužak, N.F. (Hrg.) 1972. *Literatura fakta*. Nachdr. d. Ausg. Moskau 1929, mit Einl. von H. Günther, München.
- Deleuze, G. 1989. *Das Bewegungs-Bild. Kino I*, Frankfurt a.M.
- Drubek-Meyer, N. 2000. „Das zweite Leben des Leichnams. Die Medialisierung Lenins in Vertovs Filmen“, D. Weiss (Hrg.), *Der Tod in der Propaganda*, Bern u.a., 337-370.
- Eisenstein, S.M. 1975. *Schriften 3*, hrg. v. H.-J. Schlegel, München.
- Ennker, B. 1997. *Die Anfänge des Leninkults in der Sowjetunion*, Köln, Weimar, Wien.
- Groys, B. 1995. „Lenin und Lincoln. Zwei Gestalten des modernen Todes“, *Die Erfindung Russlands*, München, Wien, 180-186.
- Günther, H. 1989. „Leben-Bauen“, A. Flaker (Hrg.), *Glossarium der russischen Avantgarde*, Graz, 331-337.
- Jampol'skij, M. 1989. „Vlast' kak zrelišče vlasti“, *Kinoscenarii*, 5, 176-187.

- 2004. *Jazyk – telo – sluchaj. Kinematograf i poiski smysla*, Moskau.
- Kantorowicz, E. 1990. *Die zwei Körper des Königs. Eine Studie zur politischen Theologie des Mittelalters*, München.
- King D. 1997. *Stalins Retuschen. Foto- und Kunstmanipulationen in der Sowjetunion*, Hamburg.
- Majakovskij, V. 1968. *Sobranie sočinenij v vos'mi tomach*, T. 4, Moskau.
- Malevič, K. 2005. „Aus dem Buch über die Ungegenständlichkeit“, *Am Nullpunkt. Positionen der russischen Avantgarde*, hrg. v. B. Groys, A. Hansen-Löve unter Mitarbeit von Anne von der Heiden, Frankfurt a.M., 545-599.
- Michelson, A. 2003. „Die kinetische Ikone in der Trauerarbeit. Prologomena zur Analyse eines textuellen Systems“, B. Groys und M. Hollein (Hrg.), *Traumfabrik Kommunismus. Die visuelle Kultur der Stalinzeit*, Ostfildern, 280-303.
- Nicolosi, R. 2004. „Die Überwindung des Sekundären in der medialen Repräsentation Stalins. Versuch über die politische Theologie der Stalinzeit“, G. Fehrmann, E. Linz, E. Schumacher und B. Weingart (Hrg.), *Originalkopie. Praktiken des Sekundären*, Köln, 122-138.
- Rodčenko, A. 2005. „Gegen das summierende Porträt, für die Momentaufnahme“, *Am Nullpunkt. Positionen der russischen Avantgarde*, hrg. von B. Groys, A. Hansen-Löve unter Mitarbeit von Anne von der Heiden, Frankfurt a.M., 366-369.
- Spengler, T. (Hrg.) 1994. *Lenins letzte Tage. Eine Rekonstruktion von Alexej Čanjutin und Boris Rawdin*, Berlin.
- Taylor, R. 2002. *October (Oktjabr')*, London.
- Tumarkin, N. 1983. *Lenin lives! The Lenin cult in Soviet Russia*, Cambridge, Mass., London.
- Turowskaja, M. 2002. „Lenin sei mit uns“, *NZZ*, 2. März.
- Vertov, D. 2000. *Tagebücher. Arbeitshefte*, hrg. v. Th. Tode und A. Gramatke (Übersetzung), Konstanz.
- Weiss, E. (Hrg.) 1978. *Alexander Rodtschenko. Fotografien 1920 – 1938*, Köln.

Галина Орлова

**„КАТАСТРОФЫ ЧЕЛОВЕЧЕСКОГО ТЕЛА“:
ТЛЕН, ХВОРЬ И УРОДСТВО КАК ДИСКУРСИВНОЕ ОРУЖИЕ
СОВЕТСКОЙ ВЛАСТИ**

„Катастрофы человеческого тела“ – недавний проект Санкт-Петербургского Музея восковых фигур, позволяющий обывателю увидеть „людей с всевозможными физическими отклонениями (трехногий, четырехглазый, двухголовый, безногий и др.)“ в обществе „наиболее известных фигур недавнего прошлого и современности“ – Ленина, Сталина, Брежнева, Горбачева, Ельцина, Путина и др.¹ Почему вожди и президенты оказались рядом с мутантами и уродцами? Тела, в которых гнездится власть, безусловно, – объекты не менее странные, а значит, коммерчески привлекательные, чем тела гротескных форм и размеров. И все же связь между политическим телом и аномалией здесь кажется откровенно натянутой по сравнению, например, с катастрофами, вписанными в плоть советских политических персонажей и придающими ей форму. Гидры контрреволюции, пауки-кулаки и вампиры-эксплуататоры, политические мертвецы и карлики, загнивающие трупы буржуазии и прочие инварианты классового зла, наделенные странными и страшными телами, сформировали пореволюционное политическое воображение. В начале 1920-х годов наметился переход от демонстрации политических монстров к более тонким дискурсивным манипуляциям с метаморфичной телесностью: аномальные состояния тела (уродство, болезнь, распад) указывали на политическую патологию и делали ее очевидной.²

¹ См.: сайт музея: <http://www.waxfigures.ru/>

² Тело рассматривается как важный ресурс для маркировки рисков, неопределенности и опасности для общества или индивида у М. Douglas (1970). Исключительную роль телесных метафор в определении характера социальных отношений подчеркивает В. Turner (1996, 7).