

Delsarte in Russland: Sergej Volkonskij und der ‚Ausdrucks-Mensch‘ in Theater und Film

Jörg Bochow

Delsarte and the Russian Theater and Film Avantgarde.

At the beginning of the 20th century, the actor's body became an important factor in the desired revolution of art and society. On the stage and in film the new "expressionistic actor" was supposed to appear, as a prototype of the new human being. While Vsevolod Meyerhold and Sergei Eisenstein were developing the concept of biomechanics based on the theories of Klages, Pavlov and James, as well as "organic expressionism" for the stage and film, Lev Kuleshov and the State School of Film in Moscow of the 1920s oriented themselves towards Delsarte. In heated disputes, a method was sought that could provide a scholarly basis for the portrayal of emotions.

1 Sergej Volkonskij und die Delsarte-Rezeption in Russland

Sergej Volkonskij ist eine der großen Figuren der russischen Kultur, die die Traditionen des ausgehenden 19. Jahrhunderts mit den Erneuerungsbewegungen in Kunst und Gesellschaft des 20. Jahrhunderts verbindet. Der Nachkomme einer alten Adelsfamilie und Enkel eines berühmten Dekabristen (geb. 1860) wird um die Jahrhundertwende zum Direktor des Alexandrinsker und Mariinsker ‚Hof-Theaters‘ berufen, er veröffentlicht eine Reihe von Büchern zur Technik des Schauspielers, 1911 diskutiert er in Rom mit Stanislavskij seine Schauspieltheorie, er wird zu einem der wichtigsten Theoretiker der russischen Kunstavantgarde. Auf seinem Konzept vom „Ausdrucksvollen Menschen“, das Dalcroze mit dem Delsarte-System vereint, beruhen die meisten Darsteller-Schulen der russischen Film-Avantgarde, vor allem Kulešovs Naturšik-Konzept, er selbst lehrte vor seiner Emigration sowohl am GIK (Gosudarstvennyj institut kinematografii), als auch am Proletkult-Theater und an den Studios des Moskauer Künstlertheaters. Ähnlich wie Stanislavskij, Meyerhold und Tairov prägt er mit seinen Theorien die Kunstdebatten der Zwanziger Jahre. Durch seine Emigration 1921 aus der sowjetischen Kulturgeschichte verbannt, ist er auch in der deutschen Rezeption so gut wie unbekannt geblieben. Nur in einigen Schriften der Kulešov-Schule wird seine russische Variante des Delsarte-Modells erwähnt, ohne dass auf die vielfältigen Verflechtungen dieser Konzepte mit den kulturellen Mustern der Vorrevolutionszeit eingegangen wurde.

Volkonskij verbindet in seinen theoretischen Schriften der zehner Jahre die Solojovsche Philosophie der All-Einheit mit dem ‚heidnischen‘ Gedanken vom Menschen als Mikrokosmos, der den Makrokosmos spiegelt, sowie mit der Rezeption von Dalcroze und dem

Gedanken, das ‚Ich‘ über die rhythmische Bewegung zu erneuern und mit dem Universum zu versöhnen.

„In unserer Zeit des zerrütteten Willens, wo das Leben schon in seiner Morgenröte so getrübt ist, dass Kinder-Selbstmord fast zu einer Epidemie wird, muss man ein System begrüßen, das einer unserer Ärzte als ein ‚bislang unbekanntes Mittel zur Massage des Willens‘ bezeichnete und das den Wert des Lebens in der Erweckung unseres eigenen ‚Ich‘ bestimmt [...]“ (Volkonskij 1914: 10/11)

Kunst ist nach Volkonskij ein Medium des Menschen, das seine Natur, seine verborgenen Fähigkeiten hervorbringen und schulen muss. So geht es Volkonskij mit seinen von Delsarte übernommenen ‚Ausdrucks-Tabellen‘ nicht nur um eine Revolutionierung des Theaters, um eine wissenschaftlich begründete Schauspielausbildung – es geht immer auch darum, in der Entfaltung der Möglichkeiten des Menschen in der Kunst, vor allem auf der Bühne, da, wo der Mensch Instrument und Instrumentalist zugleich ist, seine Natur zur Geltung zu bringen, die im Menschen mikrokosmisch nach denselben Gesetzen wie das Universum strukturiert ist.

Diese menschlich-kosmische Natur soll der ‚Ausdrucks-Mensch‘ entfalten, gegen die Verkrüppelungen, denen das menschliche Leben unterworfen ist.

Wir wissen nicht, was wir vermögen. Das Leben auf die Bühne tragen! Sagen Sie, was für eine Kostbarkeit! Machen wir etwa im Leben das, wozu wir fähig sind? [...] Nein, nicht das Leben muss man auf die Bühne bringen, sondern die Natur mir allen ihren Möglichkeiten. Ich habe schon gesagt, dass Leben und Natur nicht dasselbe sind, dass das Leben nur ein einzelner Ausdruck dessen ist, wozu die Natur fähig ist. **Den Reichtum der Natur** muss man entwickeln und sich nicht mit dem Leben zufriedengeben. Wir leben ärmlich, wir leben nicht in Gänze, wir leben wenig, wir leben blass und unsere stupide Ausdrucksfähigkeit entspricht unserer schwachen Aufnahmefähigkeit. Aber wir **können** und wir **müssen** mehr. [Hervorh. im Original] (Volkonskij 1913, S. 39)

1913 erscheint Volokonskijs Lehrbuch zur Ausbildung der szenischen Körpersprache – *Der ausdrucksvolle Mensch (Vyrazitel'nyj čelovek)* – und damit die Grundlage für die Verbreitung von Delsartes Ideen und Techniken in Russland.

Das Delsarte-Volkonskij-Modell selbst beruht auf einer aus mehreren Schichten zusammengesetzten philosophisch-anthropologischen Basis. Zunächst wird die Natur des Menschen (wie bereits beim katholischen Delsarte), entsprechend der idealistischen Vermögenslehre, bestimmt als eine Zusammensetzung aus den drei Grundvollzügen des Menschen: Leben (Empfindung, physische Erscheinung), Verstand und Seele. Volkonskij betont in seiner Auslegung des ‚Systems‘ vor allem den anthropologischen Ansatz: der Mensch als Zentrum allen Seins, der Mikrokosmos als Spiegel des Makrokosmos. Danach ist der Mensch „Zentrum seines eigenen Universums“, in dem er sich entlang der drei Grundachsen (Höhe, Länge, Breite) des Raumes entfaltet. Für Volkonskij besitzt die Arbeit mit den ‚Tabellen‘ nach Delsarte immer eine universelle Bedeutung, ein Gedanke, der bei der späteren Aneignung des Delsarte-Volkonskij-Modells in den sowjetischen Filmschulen mehr und mehr zurücktritt und schließlich zu verschwinden droht.

„Zwei Worte über die philosophische Bedeutung des Systems und auch über die praktische Bedeutung der folgenden Tabellen zur Unterstützung bei der Arbeit nach ihnen. Das Schema, das Delsarte vorlegte, hat ein unbegrenztes Feld der Aneignung. Alles – ob in der physischen oder der moralischen Welt oder in den Erscheinungen ihrer Wechselwirkung –, **alles** [Hervorh. im Original] fällt unter die Einteilung – Normal, Konzentrisch, Exzentrisch.“ (Volkonskij 1913: 49–58)

2 Volkonskij und das Ausbildungsmodell der Ersten Staatlichen Filmhochschule (Gosudarstvennyi Institut Kinematografii – GIK) der Sowjetunion

Am 1. September 1919 wird die erste staatliche Filmschule beim Filmkomitee des Kommissariats für Volksbildung in Moskau gegründet. Nach dem ‚System‘ des damaligen Rektors Il'in sollten die Studenten dort Etüden spielen und dabei die neun Haltungen des Körpers verwenden, die den neun Zuständen der Seele entsprächen. Die Haltungen werden bezeichnet als

1. *Normal*
2. *Normal-Konzentrisch (Zärtlichkeit)*
3. *Normal-Exzentrisch (Misstrauen)*
4. *Konzentrisch-Normal (Demut)*
5. *Exzentrisch-Normal (Stolz)*
6. *Konzentrisch-Konzentrisch (Beschaulichkeit)*
7. *Exzentrisch-Konzentrisch (Verachtung)*
8. *Konzentrisch-Exzentrisch (Furcht)*
9. *Exzentrisch-Exzentrisch (Schaudern)*

Die Schauspielerin Galina Kravčenko beschreibt weiter:

„In die von uns ausgeführten Etüden musste zumindest ein Teil dieser Zustände eingehen. Alle Etüden wurden in Takte unterteilt: 2/4, 3/4 und 4/4. Bei der Aufteilung im 2/4 Takt musste die erste Bewegung groß und die zweite klein sein. Beim Zählen nach dem 3/4 Takt ist die erste Bewegung am größten, die zweite kleiner und am kleinsten die dritte. Bei der Aufteilung nach dem 4/4 Takt ist die erste Bewegung am größten, die zweite kleiner, die dritte größer als die zweite, aber kleiner als die erste, die vierte ist am kleinsten. Für die Etüden wurden kleine Szenarien (Szenen) ausgedacht. Für die Gestaltung der Rolle nahm der Schauspieler eine der Haltungen (Positionen) des Delsarte-Systems als Grundlage und spielte seine ganze Rolle in der gegebenen Haltung (Position).“ (Kravčenko 1971: 26/27)

Wie schon Volkonskij und später auch Lev Kulešov verbindet Il'in in seinem Ausbildungskonzept Delsartes Semiotik mit dem Rhythmus-Prinzip nach Dalcroze. Zunächst wird dieses System offiziell goutiert und als beispielhaft ausgestellt, weil es der Tendenz und Forderung der sowjetischen Kommissare nach einer Verwissenschaftlichung der Kunst entgegen zu kommen scheint. Erst später, gegen 1925, setzt eine herbe Kritik ein und das Ausbildungssystem der Filmschule wird als „Schädliche Mechanik“ gebrandmarkt (Petrov, 1925: Nr. 11).

3 Lev Kulešov und Delsarte

Lev Kulešov ist nicht nur der Begründer der modernen russisch-sowjetischen Montage-Filmästhetik, sondern auch derjenige, der das Delsarte-Volkonskij-Modell am konsequentesten zur Grundlage eines eigenen Ausbildungssystems für Filmschauspieler entwickelt hat.

„Für den Theaterschauspieler hat diese Gesetze Delsarte gefunden, es wäre gut, sie durchzusehen und alles herauszuholen, was für die Kinematographie verwendbar ist. Viele denken, dass die klassische Geste nach Delsarte eine überzogene und theatrale ist, und das kann man ja für die Kinematografie nicht gebrauchen. Richtig, so eine Geste brauchen wir nicht, aber denken, dass Delsarte eine solche Geste lehrt, kann nur ein Unwissender, der nichts von seiner Lehre weiß.“ (Kulešov 1979: 157/158)

Nach Kulešov soll der Darsteller im Film nicht psychologisch ‚spielen‘, sondern wie ein Ingenieur die Naturgesetze analysieren und anwenden – hier die Naturgesetze des menschlichen Ausdrucks. Deshalb nennt er seine Darsteller auch ‚Naturšik‘ – ein lebendes Modell der Natur, das zugleich durch seine Fähigkeiten ein „außerordentlicher Mensch“, ja eine Art Über-Mensch-Marionette ist. (Kulešov 1988: 86)

Die apodiktisch verstandene ‚Semiotik‘ nach Delsarte-Volkonskij wird für die Ausbildung des Naturšiks in der Kulešov-Gruppe zur Grundlage der Gestaltung der in kleinste Einheiten zerlegten Bewegung, der Gesten und ‚Posen‘ sowie für deren Kombination, den Bewegungsfluss, von Kulešov bezeichnet als Übergang von einer Pose zur anderen. In den Unterlagen der Kulešov-Gruppe, in den Skizzen und Aufzeichnungen zur Vorbereitung der szenischen und filmischen Arbeit finden sich viele Belege darüber, wie detailliert nach den Tabellen aus Volkonskij's Publikationen gearbeitet wurde. Vor allem die Arbeit an ausgefeilten Augen- und Handbewegungen nimmt dabei einen großen Raum ein und lässt sich anhand der Bewegungsstrukturen, wie sie etwa in Kulešovs 1923–1924 gedrehtem Film „Die ungewöhnlichen Abenteuer der Mister West im Lande der Bolschewiki“ erscheinen, deutlich nachvollziehen. Diese exaltierten und zergliederten Bewegungsabläufe der Darsteller im Film verweisen auf die sehr spezifische Rezeption, die Delsarte über Volkonskij in Russland und der späteren Sowjetunion erfahren hat. Beispielhaft lässt sich das an Kulešovs Programmatik und Ästhetik zeigen. Einerseits findet bei ihm eine Vereinfachung und Mechanisierung der Konzepte Delsartes und Volkonskij's statt, andererseits führt er über seine Montage-Konzeption diese Ideen zu einem neuen anthropologischen Modell.

4 Kulešovs Entwurf eines Neuen Menschen

Kulešov verbindet zunächst die Zergliederung des körperlichen Ausdrucks nach den Delsartischen Ausdruckstabellen mit seinem Montage-Konzept, nach dem die Montage das Spiel des Schauspielers, das Ausdrücken und Hervorrufen von Emotionen, ersetzt. Aus dieser Prämisse zieht Kulešov zwei sich widersprechende Folgerungen:

Zum einen war der Mensch nur Material wie jeder abgelichtete Gegenstand auch, nur Element der Realität, der Natur. In seinem Konzept vom Film als Sprache, wonach jede Einstellung wie ein Buchstabe sei, der klar und deutlich zu lesen sein müsse, war der Mensch nur ein Teil der ‚Buchstaben‘-Einstellung. Aus dieser Gleichsetzung mit der dinglichen Welt kommt Kulešov nun aber nicht zu einem Typage-Konzept, sondern, da Film ja die Montage

von Bewegungen ist, musste der Mensch im Film ein perfekter Beherrscher der Bewegung sein. Und – hier überschreitet Kulešov sein mechanistisches Modell von der Einstellung als ‚Buchstaben‘-Zeichen – es kommt auf die Ausformung nicht nur der Körperbeherrschung, sondern auch auf eine außergewöhnliche Persönlichkeit an. Der Darsteller-Mensch ist somit einerseits ein gewöhnliches Glied der ‚Welt-Mechanik‘, andererseits ist er aber auch dessen Zentrum. Denn Kulešov entwickelt keinen storylosen Film, sondern lehnt sich im Gegenteil an die romantische Heldenkonzeption des amerikanischen Films an. Die Helden in den ersten Filmen Kulešovs sind nicht die später von Kritikern eingeklagten ‚psychologischen Individuen‘, sondern – unter der Oberfläche der ‚amerikanischen‘ Story-Konstruktionen – eine Erscheinung des ‚Menschen der Weltmechanik‘.

„Wir wissen, dass beim Kinematographen keine Theaterschauspieler gebraucht werden, wir wissen, dass der gewöhnliche Mensch mit dem ausgebildeten Mechanismus seines Spießbürger-Körpers für den Kinematographen ungeeignet ist. Wir brauchen ungewöhnliche Menschen, wir brauchen ‚Ungeheuer‘ [...] ‚Ungeheuer‘-Menschen, die es fertigbringen, ihren Körper im Geist eines genauen Studiums seiner mechanischen Konstruktion zu erziehen.“ (Kulešov 1922: 4)

Hatte Volkonskij in seiner Variante des „Ausdrucks-Menschen“ vor allem eine Chance zur Erneuerung des Menschen durch seine Vereinigung mit der „Weltgeometrie“ und dem Aufgehen in der Menschengemeinschaft gesehen – durch die Vereinigung des individuellen mit dem kollektiven und dem kosmischen Rhythmus –, so wird durch die nachrevolutionäre Film-Avantgarde der Gedanke von Menschen als Zentrum der Weltordnung und als vollkommene Beherrschung des menschlichen Körpers durch den Neuen Menschen zwar aufgegriffen und reformuliert, aber der religiös-philosophische Ursprung der Konstruktion dieser Anthropologie wird verborgen.

5 Der Abbruch der Delsarte-Rezeption in der Sowjetunion

Ende der zwanziger Jahre wird der Paradigmenwechsel in der sowjetischen Kulturpolitik eingeleitet, der die Kunst der Stalin-Ära prägen wird. Unter dem Banner des ‚Sozialistischen Realismus‘ wird auch die Theater- und Filmavantgarde auf Linie gebracht, Kulešovs Utopien als wesensfremd abgestempelt. Obwohl bereits ins Abseits gedrängt, muss sich Kulešov Ende der Dreißiger Jahre noch einmal für seine Adaption Delsartes rechtfertigen. Er hatte bei Vorlesungen im staatlichen Animationsfilmstudio auf die Arbeit nach dem Delsarte-System verwiesen und den Animatoren die ‚Tabellen‘ empfohlen. Kulešov wurde dafür zur Rechenschaft gezogen und gezwungen, seine Lehrtätigkeit abzubrechen. In einem Brief an den Funktionär Adamov vom 20. November 1938 versuchte Kulešov, sich zu rehabilitieren.

„Jetzt erzähle ich, in welcher Art ich kurz Delsarte erwähnte (den sich K.S. Stanislavskij nicht scheute, genau zu analysieren). Wenn man im Animationsfilm mit gezeichneten Menschen arbeitet und nicht mit lebendigen Schauspielern, muss man in der Lage sein, das Stanislavskij-System auf die Zeichnung zu übertragen. [...] es kann das Studium einzelner Grundzüge aus der Theorie Delsartes nützlich sein, die zwar für das Theater schädlich ist, aber für die Zeichnung einen bekannten Nutzen haben kann. Warum? Weil Delsarte ganz präzise an den Mustern der Malerei und Skulptur verschiedene Arten des Ausdrucks von menschlichem Fühlen und Erleben auf den Gesichtern der Figuren – durch die Künstler gestaltet – studiert hat. Das Training nach Delsarte ist für den lebendigen Schauspieler schädlich – es führt zu Schablonen, fertigen äußeren Verfahren, zum Fehlen echten Erlebens. Für den zeichnenden Künstler kann das Studium der Delsarte-Tabellen vielleicht nützlich sein [...]“ (Kulešov 1979: 807)

Das Ende der avantgardistischen Utopien, die seit 1900 die russische Kultur geprägt und beeinflusst haben, markierte gleichzeitig das vorläufige Ende der sowohl fruchtbaren wie kontroversen Auseinandersetzung mit Delsarte, ohne die eine Geschichte der Darstellungstechniken in Theater und Film in Russland und der Sowjetunion nicht geschrieben werden kann.

Literatur

- Bochow, Jörg 1997: *Vom Gottmenschentum zum Neuen Menschen. Subjekt und Religiosität im russischen Film der zwanziger Jahre*, Trier: WVT
- Kravčenko, Galina 1971: *Mozaika prošlogo*, Moskau: Iskusstvo
- Kulešov, L.V. 1922: "Esli teper", in: *Kino-fot*, Nr. 3 (1922), Moskau
- Kulešov, L.V. 1979: *Što nado delat' v kinematografičeskich školach*, RGALI [Russisches Staatsarchiv für Literatur], f. 2679, op. 1, ed. chr. 248 (in: Michailov 1979: 157f.)
- Kulešov, L.V.: RGALI [Russisches Staatsarchiv für Literatur], f. 2679, op. 1, ed. chr. 807
- Kulešov, L.V. 1988 [Hg. anonym]: *Spravka o Naturšike*, Sobrannie sočinenij v 3 tomach, Moskau: Iskusstvo
- Michailov, V.P. (Hg.) 1979: *Stat'i. Materialy*, Moskau: Iskusstvo
- Petrov, Evgenij 1925: „O kino-škole. Vrednaja Mehanika“, Kino, Moskau, Nr. 11
- Volkonskij, S.M. 1913: *Vyrazitel'nyj čelovek*, St. Petersburg: Sirius
- Volkonskij, S.M. 1914: *Listki kursov ritmičeskoj gimnastiki*, St. Petersburg, Nr. 6 (Okt.)