

Die ekstatische Pause

Rauschhaftes Erleben als Aspekt ästhetischer Eigenzeitlichkeit im frühen russischen Film

Clea Wanner

Mein Ausgangspunkt sind Beobachtungen zum russischen Film der 1910er-Jahre, vornehmlich der Zarenzeit. Die «Pause» im Titel ist daher nicht weiter erstaunlich, definiert sich die filmische Erzähl- und Repräsentationsweise in dieser Epoche doch vorwiegend über einen Aspekt von Zeitlichkeit: Die Filme gelten – salopp formuliert – als ausgesprochen langsam. «These films are amazing. They appear to have only two speeds, «slow» and «stop»» (Brownlow, zit. in Tsivian 2013, 36), so kommentierte der Filmhistoriker Kevin Brownlow sie 1989 am Stummfilmfestival in Pordenone. Damals wurden dank der Öffnung der Archive im Zuge der Perestroika Filme aus der vorrevolutionären Epoche erstmals einer breiteren Öffentlichkeit gezeigt. Es folgten mehrere Studien, die gerade die Langsamkeit als relevantes Stilmerkmal des frühen russischen Kinos herausarbeiteten. So auch Mary Ann Doane, die bereits 1990 treffend formuliert:

The spectator is confronted not with the condensation and constriction of time but with its thinning out, its expansion. [...] What becomes unique to the cinema in the Russian approach is a curious dialectic between duration and immobility, movement and stasis. (Doane 1990, 74 u. 87)

Dies legt nahe, dass die Filme eine spezifische Zeitlichkeit modellieren, eine, die angelegt im Spannungsfeld von Dauer, Bewegung und Stillstand, auch sinnliche Dimensionen der Zeit befördern kann.

Doch nicht nur rückblickend, schon in den 1910er-Jahren selbst wurde gerade eine gewisse Bewegungslosigkeit oder Nicht-Handlung zum Qualitätsmerkmal einer nationalen Kinematografie erklärt, sei dies unter narratologischem Aspekt oder auch in Hinblick auf die Gestaltung durch Kamera und Montage, aber auch durch das Schauspiel; und so wurde gelegentlich der Schauspieler zum «Metronom» des Films erhoben (Tsivian 2013, 38).

Bedenkt man, dass es sich bei den Filmen vornehmlich um Melodramen handelt, zudem meist um urbane Melodramen, in denen das turbulente Leben der Salons und der Boulevards im Mittelpunkt steht, ist diese zeitliche Qualität nicht unbedingt naheliegend. Geht es doch hauptsächlich um Tod, Leidenschaft, Lust und Euphorie – wobei die Hauptfiguren in exzessiven Zuständen, von Liebesmorden, erotischer Erregtheit bis zu Tanz-Hysterien, immer wieder an ihre geistigen und physischen Grenzen kommen. In diesem hoch emotionalisierten Gemütszustand erscheint das Figurenbewusstsein von der Außenwelt abgewandt und in extremer Weise nach Innen gekehrt. Solche Zustände gesteigerter Erregtheit, des Rausches oder der Ekstase bezeichnet Jörg Zirfas als einen «ästhetischen Ausfall»:

ein Ereignis, das den herkömmlichen Gang der Dinge zerbricht, die Sinne verwirrt, die Zeitlichkeiten verheddert und den Menschen aus der Bahn wirft. Hier geht es um veränderte Wachbewusstseinszustände (VWB), die mit der Veränderung des Denkens, der zeitlichen und körperlichen Befindlichkeiten und des Zeit- und Raumerlebens einhergehen. (Zirfas 2013, 12)

Doch wie werden die spezifischen Bewegungs- und Zeitmodelle der Ekstase in die bewegte Bildstruktur des Films übersetzt? Bei der Untersuchung dieser Frage möchte ich zeigen, wie der Film in der Inszenierung solcher exzeptionellen Bewusstseinszustände ein qualitativ anderes, besonderes Zeitempfinden stimulieren kann, für dessen Kennzeichnung sich der Begriff «ästhetische Eigenzeit» als nützlich erweist. Denn die Darstellung eines extremen, subjektiven Erlebens forciert auch die Außerkraftsetzung einer äußeren, objektivierbaren Zeit.

Bereits 1913 anlässlich seines Regiedebüts *KLJUČI SČAST'JA* [DER SCHLÜSSEL ZUM GLÜCK, RUS] – der Film gilt abgesehen von einem sehr kurzen Fragment als verschollen – beschreibt Vladimir Gardin die Bedeutung der Pause oder der Verlangsamung für die Darstellung der Ekstase:

Ich erwartete vom Schauspieler explosive, ekstatische Momente, die ausdrucksstärksten. Doch bevor gesprochen wird, bevor die erste Be-

wegung beginnt – will heißen, ich verlangte nach einem anhaltenden Zustand, der zu einer «Explosion» führt, was aber selten erreicht wurde. [...] Ich habe die explosiven, die stärksten Momente in den Vordergrund gestellt, wo man Gesicht und Augen deutlich sehen kann. | Augen! – Schrie oder flüsterte ich, je nachdem, wie ausdrucksstark die Szene war. Dieser Schrei bedeutete Anhalten, Verlangsamung und Übertragung des gesamten inneren Zustands auf den Augenapparat. (Gardin 1949, 50; Übers. C. W.)

Bemerkenswerterweise betont Gardin hier nicht nur die Möglichkeit der Großaufnahme, Gefühlsregungen über die Mimik, vornehmlich über das Augenspiel, darzustellen, vielmehr diene die nahe Einstellungsgröße auch dazu, den Film zu rhythmisieren, das Tempo zu verlangsamen.

KLJUČI SČAST'JA, gedreht nach dem gleichnamigen Roman-Bestseller (*Verbickaja* 1908–1913), erzählt die Geschichte von Manja El'cova, einem wahren Kind des Fin de siècle. Als Tänzerin einer nietzscheanisch, mit feministischen Ideen gespickten Lebensphilosophie folgend, bringt die Heldin ein ausgeprägtes Körperbewusstsein mit, das sich in verschiedenen Formen der Ekstase entlädt.

In Manjas gescheitertem Selbstmordversuch – nach einem Streit mit einem ihrer Geliebten vergiftet sie sich – sieht Gardin eine besonders starke und gelungene Szene seines Films. Gemäß seinen (1949 erschienenen) Tagebucheinträgen, soll die Szene 140 Filmmeter lang gewesen sein, also etwa sieben bis acht Minuten Spielzeit. Er beschreibt sie so:

1. Manja hört einen Türknall. Ihre Schultern zucken. Ihr Gesicht – verdeckt vom Kissen der Couch. Sie springt auf und eilt zur Tür. Hält an. Arme sinken hilflos. Langsam geht sie wieder zur Couch. Die Augen, weit offen, fixieren einen Punkt. Sie atmet schwer.
2. Das Atmen wird schneller. Die Gesichtsmuskeln bewegen sich krampfhaft. Die Hände sind vor der Brust fest ineinander verhakt. Erleuchtet von einem glänzenden Einfall bleibt sie plötzlich stehen. Sie hält den Atem an. Das ist diese ekstatische Pause – die Bremse, die von dem gesamten vorherigen Spiel vorbereitet wurde! Solche Pausen konnte Olga Ivanovna fast eine ganze Minute halten.
3. Plötzlich hält sie den Atem an, ihr ganzer Körper wird steif. Ihr Blick wandert weiter, die Augenlider zusammengekniffen.
4. Explosive Reaktion! Sie stürzt zum Sekretär... Öffnet die Tür, schiebt Schubladen. Der Rhythmus der Bewegung wird schneller – sie kann es nicht finden. Endlich findet sie es.

5. Ein Fläschchen! Eine Pause – die Bremse – nun aber eine Sekunde. Geöffnet! Heruntergeleert! Das Fläschchen wird weggeworfen! Sofort ändert sich das gesamte Bewegungsmuster. Es muss noch etwas getan werden. Ja! Ihr ist etwas eingefallen, sie grinst. Konzentration, sogar Steifheit. Zieht Brauen zusammen, die Gedanken sammelnd.
6. Sie geht zum Schreibtisch, setzt sich. Sie schreibt. Der Stift fällt ihr aus der Hand.
7. Sie beugt sich zum Tisch. Ihr Körper verliert das Gleichgewicht und rutscht langsam vom Stuhl auf den Teppich. (Gardin 1949, 53 f.; Übers. C. W.)

Die eigentlichen Handlungen, wie das Schubladenöffnen, werden zwar markiert, im Vordergrund stehen aber ganz klar der körperliche Ausdruck und dessen rhythmisch-dynamische Qualitäten. Das sind zum einen ruckartige und ausschweifende Bewegungen, wie Hüpfen, sich Werfen, Fortschleudern, zum anderen Verlangsamungen sowie kataleptische Bewegungen, die sich durch sehr minime, aber intensive Verschiebungen auszeichnen und sich verhärtet können. Diese sich gegenseitig ablösenden Bewegungsmuster werden zusätzlich durch unterschiedlich markierte Pausen rhythmisiert, sei es, indem die Bewegung angehalten, der Atem in den Vordergrund gerückt – vom schweren Atmen bis zum Anhalten des Atems – oder der starre fokussierte Blick beschrieben wird. Dabei weisen auch die Pausen selbst einen eigenen Rhythmus auf; zuerst dauern sie bis zu einer Minute (ein Format, das die Schauspielerinnen Olga Preobraženskaja offenbar besonders gut beherrschte), dann werden sie immer kürzer, bis zu einer Sekunde.

Auf diese Weise skizziert Gardin ein von einem Bewegungsmuster dominiertes Schauspiel, das auf kontrastreichen Umbrechungen basiert. Hier entsteht ein «synkopischer Rhythmus», wie Oksana Bulgakowa eine solche Bewegungsdynamik in einer Studie zu Asta Nielsen treffend benennt (2010, 356).

Doch handelt es sich im Fallbeispiel um eine Bewegungsfolge, die sich nicht nur auf der Ebene des Schauspiels entfaltet, sondern auch – so jedenfalls die Vision des Regisseurs – durch die Großaufnahme rhythmisch sequenziert wird. Das von Ausfällen und Verschiebungen geformte rhythmische Programm, das sich somit ausdrücklich zu einer linear fließenden Zeitbewegung querstellt, legt auch eine besondere Wahrnehmung der Zeit nahe – eine, die dem Publikum eine Form der Anspannung suggerieren kann.

Die Pause wird zum Schlüsselbegriff einer ganzen Regie- und Schauspielschule, zu deren wichtigsten Vertretern neben Vladimir Gardin der Regisseur Jakov Protazanov gehört. Gardin beschreibt anekdotisch, wie Protazanov mit einem Taktstock die Bewegungen und Pausen der Schauspieler dirigierte, wobei im Moment des ekstatischen Ausbruchs der Stock nicht selten unter der Anspannung des Regisseurs entzwei gebrochen sei (Gardin 1949, 151–152). Einer der diesen reduzierten Schauspielstil angeblich besonders gut beherrschte (ibid.), war Protazanovs Schüler Ivan Mosjoukine, der später mit den in der französischen Emigration gedrehten Filmen und mit dem Montage-Experiment von Lev Kulešov international bekannt wurde. «Das grundlegende kreative Prinzip des Schauspiels beruht auf dem inneren Ausdruck, auf der Hypnose des Partners, auf der Pause, auf den spannenden Andeutungen und psychologischen Auslassungen» (Mosjoukine 1918, 3; Übers. C. W.), so reflektierte Mosjoukine die eigene, auf Affizierung der Zuschauer ausgerichtete Schauspielmethode.

Ein besonders anschauliches Beispiel ist das Melodrama *KULISY ÈKRA-NA* [BEHIND THE SCREEN, RUS 1917], das in selbstreflexiver Manier die Bedeutung des Filmschauspiels thematisiert. Protazanov führte hier nicht selbst Regie, aber zwei seiner Schüler, Georgij Azagarov und Aleksandr Volkov, und Ivan Mosjoukine spielt sich selbst, genauer: einen Filmstar seines Namens. Die Karriere der Filmfigur nimmt nach einem Unfall ein abruptes Ende, und zeitgleich beginnt seine Frau (gespielt von Mosjoukines Ehefrau Natal'ja Lisenko) eine Affäre mit dem Leiter des Studios. Verzweifelt und gedemütigt begeht Mosjoukine Selbstmord.

Die Szene, in der Mosjoukine, zurück im Studio, seine Garderobe vom Nachfolger belegt vorfindet, stellt einen Wendepunkt im Film dar. Die Achterbahn der Gefühle, die die Figur durchlebt, wird durch ein minimales Bewegungsspiel vermittelt. Der langanhaltende, fixierte Blick Mosjoukines, der in der Großaufnahme (Abb.1) sowie in der Doppelung des Spiegels (Abb. 2) auffällig inszeniert wird, dominiert die Szene und wird nur punktuell durch den Einsatz subtiler Gesten unterbrochen und rhythmisiert.

Auch wenn hier nicht eine solch radikale Ekstase vorliegt wie bei *KLJUČI SČAST'JA*, ist doch ein Zustand gesteigerter Erregung zu beobachten. In beiden Beispielen wird auf der Suche nach einem adäquaten Körper- und Bewegungsausdruck auf Formen der Pause, des Anspannens, Anhaltens und wieder Loslassens zurückgegriffen. Die ekstatische Pause dient funktional einer gewissen emotionalen oder energetischen Aufladung, die sich jederzeit lösen kann. Dabei spielt neben der filmischen Gestaltung durch Einstellungslänge und -größe das Schauspiel die zentrale Rolle: Gerade die



Insenzenierung eines maximalen Muskeltonus manifestiert sich in der zeitlichen Strukturierung des Films, die wiederum beim Publikum eine Form der Anspannung stimuliert.

Wie Michael Gamper und Helmut Hühn in ihrem Konzept der ästhetischen Eigenzeiten beschreiben, kann die künstlerische Produktionszeit, und dazu sei hier das Schauspiel gezählt, performativ in das Werk eingehen. Dabei gibt sich auch die sinnliche Qualität der Zeitdimension zu erkennen:

«Zeit tritt ästhetisch in nicht-semantischen Qualitäten hervor, wenn sie Präsenz-Effekte im Unterschied zu Sinn-Effekten erzeugt, etwa als Rhythmus, Takt, Stimmung, Tempo, Dauer, Reim, Atem, Körper-Performanz und bewegtes Bild. (Gamper/Hühn 2014, 17 f.)

In den Fallbeispielen kommen aber offensichtlich konventionalisierte Körperzeichen der Ekstase und kulturelle Bewegungsschablonen zum Zuge, alle Bestandteile eines etablierten hochgradig kodierten Schauspielreper-toires. Dennoch geschieht zugleich in der zeitlichen Gestaltung der Ekstase eine gewisse ›De-Semantisierung‹ und fundamentale Aufhebung jeder ›objektiven‹ äußeren Zeitlichkeit – eine Abstrahierung, die solche Präsenzeffekte wie Rhythmus, Dysrhythmie, Tempo, Dauer, Atem oder Körper-Performanz in den Vordergrund rückt.

Die ekstatische Pause tritt somit nicht nur als «Differenzmarkierung gegenüber übergeordneten, hegemonialen Zeitordnungen» (ibid., S. 25) auf, die ekstatische Pause ist auch Teil eines für das Stummfilmkino der 1910er-Jahre zentralen ästhetischen Entwurfs, einer filmischen Poetologie der körperlichen und geistigen Entgrenzung.

Literatur

- Bulgakowa, Oksana (2010) Scheherazade eines Groschenromans: russische Doppelgängerinnen. In: *Unmögliche Liebe: Asta Nielsen, ihr Kino*. Hg. v. Heide Schlüppmann. Wien: Filmarchiv Austria, S. 353–364.
- Doane, Mary Ann (1990) Melodrama, Temporality, Recognition. *American and Russian Silent Cinema*. In: *East-West Film Journal* 4,2, S. 69–89.
- Gamper, Michael / Hühn, Helmut (2014) *Was sind Ästhetische Eigenzeiten?* Hannover: Wehrhahn.
- Gardin, Vladimir (1949) *Vospominanija*, Bd. 1. Moskva: Goskinoizdat.
- Mosjoukine, Ivan (1918) *Moi mysli*. In: *Kino-gazeta* 10, S. 3.

Tsivian, Yuri (2013) New Notes on Russian Film Culture between 1908 and 1919. In: *The Russian Cinema Reader, Bd. 1, 1908 to the Stalin Era*. Hg. v. Rimgaila Salys. Boston: Academic Studies Press, S. 32–42.

Verbickaja, Anastasija (1908–1913) *Ključī sčast'ja*. Moskva: tipo-lit. t-va I. N. Kušnereva i K°.

Bildnachweis

1–2 Scan. Gosfil'mofond, Staatliches Filmarchiv, Moskau, Russland.