

Oksana Bulgakova

## DIE SCHÖNE UND DIE MACHT

Ende der 20er Jahre beginnt Jurij Oleša an einem Stück zu arbeiten, das er zunächst *Beichte (Ispoved'')* nennt. Ihn interessiert die Anthropologie des sich formierenden neuen Menschen in Konfrontation mit den existierenden Typen und Umständen. Eine Heldin ist eine junge Schauspielerin, die davon träumt, in den Westen zu fliehen, denn nur dort kann sie ein „Star“ werden. Eines Abends nach der Vorstellung bekommt sie einen Brief von einem unbekanntem Zuschauer, der sie der „verfeinerten Sabotage – der Unterdrückung der Psyche eines Proletariers“ beschuldigt, weil sie ihn mit „Sehnsucht nach Unverständlichem“ vergiftet. Diese Sehnsucht könnte als Empfinden des Schönen verstanden werden. Die Schauspielerin macht sich auf den Weg ins Arbeiterwohnheim, um dort den Autor des Zettels zu finden und wird Zeugin des folgenden Gespräches:

Ибрагимов. Я бы просто запретил видеть сны. В переходную эпоху, когда нужно охранять формирующуюся психику нового человека, следует наказывать сновидцев. [...] Есть обстоятельства, которые разрушают психику: сновидения... отражения в зеркале. Нужно запретить отражаться в зеркалах. Это очень опасная вещь для неорганизованной психики – отражение в зеркале...<sup>1</sup>

Das Motiv der Kontrolle über Träume tauchte bei Oleša bereits in „Neid“ auf, Ivan Kavaleroŭ hatte da ein Gerät in Gestalt eines Lampenschirms mit Glöckchen erfunden, das Träume auf Bestellung hervorrufen konnte.<sup>2</sup> Die sowjetische Gesellschaft hatte inzwischen ein viel moderneres Mittel, um solche Kontrolle auszuüben und Sehnsucht nach Unverständlichem zu regulieren – das Kino, das in den 30er Jahren auch versuchte, neue anthropologische Typen zu visualisieren, wobei ganz traditionell das Schöne an das Bild der Frau gekoppelt wurde. Sowjetische Schauspielerinnen boten diesem neuen Typ der „sozialistischen

<sup>1</sup> Zitiert nach Violetta Gudkova, „Mečta o golose“, *Novoe literaturnoe obozrenie*, 38, 1999, 143-165, hier 147-148.

<sup>2</sup> Ivan Kavaleroŭ „двенадцатилетним мальчиком продемонстрировал в кругу семьи [...] странного вида прибор, нечто вроде абажура с бахромой из бубенчиков, и уверял, что при помощи своего прибора может вызвать у любого – по заказу – любой сон“ - Zitiert nach: Jurij Oleša, *Zavist'*, Moskau-Leningrad 1929, 72.

Schönheit“, dem sozialistischen „Objekt der Begierde“, reale Verkörperungen. Ihnen wurde somit die Möglichkeit eingeräumt, in ihrer Heimat Stars zu werden.<sup>3</sup> Diese Stars hatten nicht viel gemeinsam mit den Kunstgeschöpfen aus Hollywood, wenn auch die 30er Jahre als die Zeit der Stars angesehen werden kann, allerdings besonderer Art – vom Markt abgekoppelt und vom Staat oktroyiert, ein vorgeschriebener „fremder“ Traum.

Die gravierenden Änderungen in der sowjetischen Gesellschaft beim Übergang zu den 30er Jahren, die entsprechend die Rolle der Frau, den Begriff des Schönen, den Diskurs um den sexuellen Körper und die Funktionen des Films beeinflussten, prägten das Image der nationalen Stars. Die Widersprüchlichkeit kann in dieser Konstruktion auf mehreren Ebenen beobachtet werden. Stalins Politik forcierte den Einbruch der Moderne in Rußland, doch ihre Assimilation verlief sehr ambivalent. Einerseits wurde das Tempo der Modernisierung hochgeschraubt – in unglaublichen, fast märchenhaften Industrialisierungsplänen; andererseits war sie in patriarchalische Formen gezwungen. Die Frau wurde auf diesem Markt als Arbeitskraft dringend gebraucht, was ihr die gleiche Stellung, d.h. die gleich schwere Arbeit wie dem Mann sicherte, doch die Vorstellungen von der Revolutionierung der Familie und der Befreiung der Geschlechter, vom gesunden Eros, der die sozialen Kontakte nicht behindert und der Frau die gleichen sexuellen Rechte wie dem Mann sichert, die Anfang der 20er aufkamen, waren ad acta gelegt. Der Staat beginnt die sexuellen Praktiken zu kontrollieren: 1934 wurde ein scharfes Gesetz gegen Homosexuelle verabschiedet, 1935 Herstellung und Besitz von Pornographie als kriminelles Delikt eingestuft, 1936 wurden Abtreibungen verboten.<sup>4</sup> Aber nicht nur die Disziplinierung des sexuellen Körpers und die traditionelle Idealisierung der monogamen Ehe mit patriarchalischer Verachtung vorehelicher Bindungen etablierten sich als Norm, sondern die Enthaltensamkeit, die der erste Mann im Lande als Muster vorspielte: Stalin erscheint in der Öffentlichkeit als ein Witwer in der Umgebung vieler fremder Kinder, der seine Zeit – vor allem die Nächte im Kreml – ganz der Arbeit für das Allgemeinwohl opfert. Diese nächtliche Arbeit betonte das asexuelle Image des Führers, dem auch seine Umgebung folgte: Molotov, Kalinin, Poskrebyshev, deren Frauen in den 40er Jahren ins Lager geschickt wurden. Das folkloristische Bewußtsein korrigierte allerdings dieses Bild: In nicht zen-

<sup>3</sup> Es ist bemerkenswert, daß gerade Oleša Mitte der 30er Jahre versuchte, sich in der Diskussion um Schönheit und Sehnsucht zu beteiligen, doch der Film nach seinem Drehbuch, *Strogij junoža* (*Der strenge Jüngling*, Regie: Abram Room) wurde 1936 verboten.

<sup>4</sup> Der Paragraph über die Verfolgung der Homosexuellen wurde nach der Februarrevolution 1917 abgeschafft. Das neue Dekret wurde veröffentlicht am 17.12.1933 und trat am 7. März 1934 in kraft. In dem öffentlichen Diskurs wurde Homosexualität der Konterrevolution und dem Faschismus gleichgestellt. Herstellung und Aufbewahrung von Pornographie (das Dekret vom 17.10.1935) wurden mit 5 Jahren Gefängnis bestraft. Das Verbot der Abtreibung wurde am 27. Juni 1936 als Dekret verabschiedet und die Mutterschaft, wie der Volkskommissar für Justiz, Nikolaj Krylenko erklärte, nicht nur als eine biologische, sondern auch als eine staatliche Funktion eingeschätzt.

surierten Liedern (*častuški*) und Gerüchten wurde Stalin mit der für den Herrscher traditionellen Zuschreibung der sexuellen Überpotenz ausgestattet: Es hieß, er verschlingen wie ein Märchendrachen unschuldige Mädchen und feiere Orgien unter dem gigantischen Phallus eines Walrosses.<sup>5</sup>

Libertinage und *amour fou* fehlen in den Diskursen der Zeit. Liebesgeschichten konnten sich als Fabel auf der Leinwand der 30er Jahre nicht etablieren. Selbst die zaghafte Romanze zwischen den Nebenfiguren An'ka und Pet'ka in *Čapaev* (1934) wurde gebrandmarkt als ein „Tribut dem vulgären Amerikanismus“.<sup>6</sup> Aus der visuellen Umgebung verschwinden erotisierende Mode, Kosmetikwerbung und verführerische weibliche Körper. Die Nacktheit wird in der Kunst von der Alltagserfahrung getrennt und als eine intime Erfahrung negiert; nicht mal die Distanz des Erhabenen (etwa die nackte Muse) wird dort gebraucht. Der nackte oder halbnackte Körper ist als Gegenstand der Repräsentation nur bei Sportübungen zugelassen. Die Werbung – für das Puder „Snežinka“, die Creme „Metamorfoza“, „Trojnoj odekolon“, das dreifache Eau de Cologne und Seife – kommt in den 30er Jahren ohne Frauenbilder aus und stellt nur Produkte da, eingewickelte Vierecke oder Dosen.

Eine große Kampagne wird gegen erotisierende Tänze geführt, die nur in Restaurants, wo viele Ausländer verkehren, erlaubt sind.<sup>7</sup> Eine Anweisung des Glavrepertkom [=des Repertoirekomitees, einer Zensurinstanz für darstellende Kunst und alle öffentlichen Aufführungen] vom 2. Juli 1924 schrieb vor, Tänze, die die „bürgerliche Dekadenz“ verkörpern, aus dem sowjetischen Alltag zu verbannen:

Будучи порождением западно-европейского ресторана, танцы эти направлены несомненно на самые низменные инстинкты. В своей якобы скупости и однообразии движений они по существу представляют из себя салонную имитацию полового акта и всякого рода физиологических извращений.

На рынке наслаждений европейско-американского буржуа, ищущего отдыха от „событий“ в остроте щекочущих чувственность телодвижений, фокстроты естественно должны занять почетное место. Но в трудовой атмосфере Советских Республик, перестраивающих жизнь и отмечающих гниль мещанского упадочничества, танец должен быть иным – добрым, радостным, светлым. В нашей социальной среде, в на-

<sup>5</sup> Vgl. Igor' Kon, *Seksual'naja kul'tura v Rossii. Klubnička na berezke*, Moskau 1997, 161. Auch Jurij Borev, *Staliniada*, Moskau 1990, 153-154, 184.

<sup>6</sup> Michail Šnejder, „Izobrazitel'nyj stil' brat'ev Vasil'evych“, *Iskusstvo kino*, 2, 1938, 28.

<sup>7</sup> 1926 schickte das Glavrepertkom einen Brief an Lengublīt mit der Anfrage, ob die bereits verbotenen Tänze – Foxtrott, Shimmy, Tango – in den Hotels „Astorijska“ und „Evropejskaja“ eingeführt werden durften. Da „Astorijska“ als Wohnheim für Parteifunktionäre benutzt wurde, verbat man dort diese Tänze weiterhin, dagegen in „Evropejskaja“, das zu 50% mit Ausländern belegt wurde, durfte im Restaurant getanzt werden. – vgl. Arlen Bljum, *Za kul'sami „Ministerstva pravdy“: tajnaja istorija sovetskoj cenzury. 1917-1929*, Peterburg 1994, 174.

шем быту для фокстрота и т.п. нет предпосылок. За него жадно хватаются эпигоны бывшей буржуазии, ибо он для них – возбудитель угасших иллюзий, кокаин былых страстей.

Все наглее, все развязнее выносят они его на арены публичного исполнения, навязывая его пряно-похотливые испарения массовому посетителю пивной, открытой сцены и т.п., увлекая часто на этот путь и руководителей клубов. С этим надо покончить и положить предел публичному исполнению этой порнографической „эксцентрики“...

Трайнин (председатель ревкома)<sup>8</sup>

Die Sexphobie der Stalin-Zeit entsprach der „volkstümlichen Politik“. Die Plätze in der Elite – wie auch die Städte selbst – wurden von ehemaligen Bauern eingenommen, die die repressierten Intellektuellen ersetzten. Die antisexuellen Argumente waren für die ehemaligen Bauern mehr überzeugend, sie stützten sich auf ihre offiziell verlachten, doch weiter funktionierenden und gewohnten religiösen Tabus.<sup>9</sup>

Dabei rehabilitierte die sich etablierende Elite den alten bürgerlichen Luxus wieder, zu dessen Image auch die gepflegte und elegante Frau gehörten. Die sowjetischen Schönheiten wurden Tischdamen bei den Empfängen im Kreml oder auf den diplomatischen Bällen. Sie sind die Ehefrauen und Geliebten dieser Elite, sie fahren die offenen Wagen und demonstrieren die eleganten Toiletten. Wie in alten Zeiten wird das *corps de ballet* des Bol'šoj Theaters zum Lieferanten der Maitressen der neuen oberen Klasse: Abei Erukidze avanciert zum Mäzen der minderjährigen Ballettratten, selbst Stalin zeigt Interesse an Vera Medvedeva oder Natal'ja Špiller. Die bürgerliche Dekadenz der Elite (verstanden als Tanzabende mit jungen Schauspielerinnen) wird zwar im Stück *Sohn des Armeebefehlshabers* (*Syn komandarma*) kritisiert, doch der im Stück abgebildete Kamenev-Sohn Ljutik heiratet im Leben die Leinwandschöne Galina Kravčenko, das sowjetische Flapper-Girl der Jazzära.

Tagebücher von Elena Bulgakova, Erinnerungen der amerikanischen Diplomaten und der deutschen Emigranten, Verhörprotokolle der Frauen der verhafteten Elite geben Auskunft über das „mondäne Leben“ der Moskauer Schönheiten.<sup>10</sup> Es gibt auch die berühmten Schönen der sozialistischen Elite wie Timoša Peškova oder Maria Osten, Kol'covs Geliebte: „Die junge und sehr schöne Maria Osten zählt hier schon deshalb zu den meist beneideten Persönlichkeiten des Olymps, weil sie mehrmals im Jahr nach Paris fahren darf und jedesmal mit so vielen Koffern zurückkehrt, als bestünde ihr höchster Ehrgeiz

<sup>8</sup> Ebenda, 172-173. Boris Trajnin wurde bald darauf zu Sovkino versetzt.

<sup>9</sup> Vgl. Kon, 162 ff.

<sup>10</sup> Einige von diesen Protokollen sind im Buch von Larisa Vasil'eva veröffentlicht, vgl. Larisa Vasil'eva, *Kremlevskie ženy*, Moskau. *Dnevnik Eleny Bulgakovoj* (sostavlenie, tekstologičeskaja podgotovka i komentarii Viktoro Loseva i Lidii Janovskoj, Moskva 1990; Charles Wheeler Thayer, *Bears in the caviar*, Philadelphia 1951; Ervin Sinkó, *Roman eines Romans. Moskauer Tagebuch*, Köln 1962.

darin, die modischste und eleganteste Frau in ganz Moskau zu sein. Man sagt, sie sei überdies auch klug und gebildet; ich konnte mit ihr nur ein paar Worte wechseln, bevor sie sich mit Jean Effel [...] in ihren eleganten Wagen setzte und von dannen raste,“ schreibt Ervin Sinkó in seinem Tagebuch.<sup>11</sup> Die Funktion der Schönen liegt darin, stumme Dekoration zu sein: Maria Osten begleitet Gäste aus dem Ausland ins Bol'soj Theater oder zu Šostakovičs *Lady Macbeth*; mehr erfahren wir nicht, obwohl Maria Osten eine profilierte Journalistin und Schriftstellerin ist.<sup>12</sup>

Viele dieser Schönen arbeiten nicht und wenn ihre Männer im Lager verschwinden, sind sie völlig hilflos. In den Erinnerungen von Tamara Petkevič<sup>13</sup> oder Tat'jana Okunevskaja<sup>14</sup> werden ihre Mütter, die Schönen jener Zeiten, als völlig lebensunfähig beschrieben: Nach der Verhaftung des Ehegatten verfallen sie oft dem Alkoholismus (wie bei Petkevič) und werden von der arbeitenden Tochter (Okunevskaja) gerettet, die ihre Schönheit verkauft. Doch über das Motiv des sich ‚Verkaufens‘ später.

Diese ambivalente Situation wird – wenn auch verdeckt – vom sowjetischen Film dieser Zeit und vor allem von seinen weiblichen Stars widergespiegelt. Die Rolle der Stars änderte sich entsprechend. Die Industrialisierung benötigte Arbeitsarmeen bestehend nicht nur aus Lagerinsassen, sondern aus Freiwilligen, und der Staat setzte den Film als ein Medium zum Indoktrinieren gewünschter Verhaltensmuster ein. Der Film mußte Millionen ansprechen und für diese Funktion werden Frauen als attraktive animierende Maschinen, als Identifikationsfiguren eingesetzt. Sie sollten Verhaltensmuster vorführen – womöglich unterhaltend und erzieherisch zugleich. Die weibliche Attraktivität wurde als soziales Erziehungsmittel benutzt. Die notwendige Attraktivität der Schauspielerinnen wird im Buch von Boris Šumjackij *Kino für Millionen*,<sup>15</sup> in dem eigentlich das neue Programm des Films dargestellt ist, oft genug betont.

Новым руководством [кинематографии ...] выдвинуто требование о необходимости показа красивого человека нашего класса в противовес нелепой, буржуазной по своей сути, концепции, считавшей, что большевиков, пролетариев и крестьян, в фильмах обязательно надо рисовать уродами, грубыми „Ваньками“ и „Матрешками“, а красоту и тонкий интеллект считать принадлежностью враждебных классов.<sup>16</sup>

<sup>11</sup> Sinkó, *Roman eines Romans*, 280.

<sup>12</sup> Ebenda, 298. Vgl. Ursula El-Akramy, *Transit Moskau. Margarete Steffin und Maria Osten*, Hamburg 1998.

<sup>13</sup> Tamara Petkevič, *Žiz'n – sapožok neparnyj: vospominanija*, Peterburg 1993.

<sup>14</sup> Tat'jana Okunevskaja, *Tat'janin den'*, Moskau 1998.

<sup>15</sup> Boris Šumjackij, *Kinematograf millionov*, Moskau 1935.

<sup>16</sup> Ebenda, 117.

Warum eine so offensichtliche Tatsache ins Programm aufgenommen wird, kann nur verstanden werden, wenn man auf die 20er Jahre zurückblickt.

Nach 1917 verschwinden die Leinwandschönheiten von der Bildfläche, was nicht nur durch die Emigration vieler Stars des vorrevolutionären Films (wie Vera Karalli, Natal'ja Lysenko, Ol'ga Gzovskaja) oder durch den Tod der populärsten, Vera Cholodnaja, 1919, zu erklären war. Die Bäuerin und die Arbeiterin, die früheren Leinwandkomödien-Soubretten, übernahmen das Rollenfach der Heldin und ersetzten die fragilen Schönen mit blassem Gesicht, zartem Kameenprofil, mit den durch schwarze Schatten vergrößerten Augen und leichten Locken.<sup>17</sup> Eine häßliche Frau wird von der filmischen Avant-Garde als ein (Anti-)Star etabliert – als ein Zeichen der Realität jenseits der Leinwand. Sie wird auf der Straße und nicht im corps de ballet gefunden. Ihr Gesicht ist expressiv, doch asymmetrisch, die Nase rund wie eine Kartoffel oder syphilitisch wie bei Marfa Lapkina, die frühere glatte Zeichnung des stark geschminkten Gesichts ist durch grobes Korn ersetzt. Das Haar ist unter dem Tuch versteckt, der Körper in einer groben Kleidung. Das Starimage wird narrativisiert nicht in der Liebes-, sondern in der Emanzipationsgeschichte, in der der Mann als Verkörperung der repressiven Gesellschaftsstruktur auftritt. Die Schauspielerinnen haben keine Angst sich in eine Pfütze liegend zu zeigen, mit zerzaustem nassem Haar, verschmutztem, verschwitztem Gesicht. Im Vergleich mit der „die göttlichen“ Garbo war Elena Kuzmina aus *Novyj Vavilon* „ein Monster mit Schluckauf“. Sergej Tret'jakov attackiert nicht nur die bürgerliche Filmmasche, sondern auch den alten Schönheitstyp:

Соблазн полированных манер велик. Разве не во имя этих полированных манер, потрясая студийными чемоданчиками и брезгливо пяля губки над прозой советских будней, мчат на козых ножках совбарышни в драмкружки и студии, чтоб забыться, вживаясь в образы цариц, герцогинь, героинь, русалок, соблазнительниц, „Чаяк“, вампиров? Разве не потому с наших киноэкранов не слезают патентованные красавицы, что мужское население кинотеатров предъявляет требование на женщину с атласной кожей, маленькой ножкой, аристократической рукой, узкой костью, благородным профилем, породистым ртом? И разве в этом наборе атрибутов не сказывается полностью старый феодальный взгляд на женщину – постельную принадлежность? Ибо какая она, малоногая, узкокостая, нежнорукая, – работница, деятельница, товарищ? Она именно то „нежное создание“, к которому убегают от собственной корявой, усталой, курносой, узкоглазой, скуластой. Но вместо того, чтобы объявить прежнюю красавицу низложенной во имя нашей скуластой и ширококостой – объединенными усилиями кинозавсегдатаев и кинодельцов, точно под гипно-

<sup>17</sup> Der soziale und nationale Ursprung dieser Leinwandschönen spielte keine Rolle. Vera Cholodnaja konnte im Film Aristokratin sein, aber auch Zirkusartistin oder Kleinbürgerin; Vera Karalli spielte eine Russin, eine Polin oder Italienerin.

ЗОМ ДВИЖУТСЯ ТЫСЯЧИ СМАЗЛИВЫХ МОРДОЧЕК К МАНЯЩИМ ИХ ОГНЯМ „ХРАМОВ ИСКУССТВА“, „БОГЕМЫ“, „ИЗЯЩЕСТВА“.<sup>18</sup>

Die Schönheit wird mit hypnotischen Mitteln, mit der Droge gleichgesetzt: „способ для людей дезертировать от реальности (со всеми ее корявизнами и трудностями) в некий экзотический мираж“<sup>19</sup> (Tret'jakov). Die sowjetischen Film-Schönheiten – Vera Malinovskaja, Olga Žizneva, Julia Solnceva, Anna Sten, Anel' Sudakevič – finden Zuflucht in historischen Kostümfilmern (*Medvež'ja svad'ba* /*Bärenhochzeit*, 1926); auf dem Mars in *science fiction* (*Aëlit*a, 1925) oder im dekadenten Westen (alle Rollen von Žizneva).<sup>20</sup> Die Schönheit wird im sowjetischen Alltag als etwas destruktives und fremdes angesehen. Die Schönen verführen nicht, sie werden im Alltagsfilm zu Objekten der Karikatur und des Klassenhasses, zu Zeichen des bürgerlichen Westens.

Mit diesem Erbe fingen die sowjetischen Schauspielrinnen der 30er ihre Karriere an. Die Schönheit wird zwar traditionell an eine weibliche Figur (einer Schauspielerin) gebunden, doch ihrer unberechenbaren Macht beraubt. Ljubov' Orlova, Tamara Makarova, Marina Ladygina, Zoja Fedorova, Tat'jana Okunevskaia, Valentina Serova, Ljudmila Celikovskaja werden zu neuen Stars. Der soziale Ursprung der Schauspielerinnen ist verschieden, sie können aus aristokratischen Familien kommen, wie Orlova oder Okunevskaia, aus der Intelligenz, Kleinbürgertum oder einer Arbeiterfamilie, doch ihr Typ ist fixiert als ein volkstümlicher, einfacher, ja bäuerlicher, sie sind keine distinguierten, geheimnisvollen Schönen.<sup>21</sup> Wenn das Photo einer Filmschauspielerin der 10er Jahre in einer Modezeitschrift untergebracht werden kann, der 20er – in einer konstruktivistischen Collage, ist das Gesicht der Stars der 30er Jahre für das politische Plakat der Zeit wie geschaffen. Denn genauso wie der Staat einen besonderen Sozialismus in einem Land baut, sucht der sowjetische Film nach einem spezifischen, *sozialistischen* Typ der weiblichen Schönheit.

Dabei wird diese Schönheit nicht als Anthropometrie aufgefaßt, als eine meßbare Anmut, als Zauber, den man in Zahlen ausdrücken kann, wie in alten Lehren über die Schönheit, Kalogonomie oder Kallisophie.<sup>22</sup> Andererseits wird

<sup>18</sup> Sergej Tret'jakov, „Chorošij ton“, *Novyi lef*, 5, 1927, 26-30, hier 29.

<sup>19</sup> Ebenda, 27.

<sup>20</sup> Die Karriere dieser Frauen endet in den 30er Jahren, Malinovskaja und Sten emigrieren, Sudakevič wird Kostümbildnerin im Bol'soj Theater, Solnceva Regieassistentin ihres Mannes Alexander Dovženko und Žizneva spielt nur wenige Nebenrollen. Ihr einziger großer Film *Strogij junoša* wird 1936 verboten.

<sup>21</sup> Oleg Frelich, der ehemalige *beau* des russischen Films, widmete dem Phänomen „Das sowjetische Gesicht“ einen Aufsatz, in dem er gerade das Fehlen des Geheimnisses als substantiellen Zug des neuen Typs beschrieb: O. Frelich, „O sovetskom lice“, *Sovetskij ekran*, 33, 1926, 4.

<sup>22</sup> Vgl. T. Bell, *Kalogonomia: or the laws of female beauty, being the elementary principles of that science*, London 1821; Carl Huter, *Liebe und Schönheit: Werke zur Psychophysiognomik, neuen Ethik und Kallisophie aus den Jahren 1896 bis 1911* (Hg. Fritz Aerni), Glattbrugg-Zürich 1994.

das Ideal nicht intuitiv gesucht. Das Verständnis darüber, daß Schönheit eine zeitabhängige, gesellschaftliche Übereinkunft ist, ein im Film inszenierter und in der außerfilmischen Realität gesteuerter Effekt, ist vorhanden und hilft, eine eigene Konstruktion zu entwickeln, – in einer deutlichen Abgrenzung zur „bürgerlichen“, unter Betonung von physischer Kraft, Klassenzugehörigkeit, Dämpfung der erotischen Ausstrahlung<sup>23</sup> und Wachrufen des nationalen Prototyps.<sup>24</sup> Das Kino – eine Kunst, die „am genauesten die gewünschten Gesichter formuliert“,<sup>25</sup> – versucht, die vorhandenen Faszinationsmuster zu entkräften, indem es die „Boudoir-Schönheiten“ von der Leinwand verbannt (oder stark karikiert) und andere einsetzt.

Physiognomisch sind Orlova, Okunevskaja, Makarova, Ladygina sehr ähnlich. Die immer noch erkennbare plebejische Gestalt der 20er Jahre ist gemildert und idealisiert, das Gesicht ist proportional, Zeichen der Degeneration und Krankheit sind verschwunden. Das Haar ist frisiert, auf Lockenwickler gezwängt und gebleicht, Schminke und Lippenstift sind im Gebrauch, die Wimpern geklebt und die Augenbrauen gezupft. Doch die Schönheit ist nicht zum Glamour stilisiert, die Kosmetik muß unbemerkt bleiben, die Locken wie natürlich wirken und in der Attraktivität der sowjetischen Schauspielerin (=der sowjetischen Frauen) wird ihre authentische Erscheinung quasi „ohne falschen Zugaben“ stets betont.<sup>26</sup> Die Leinwandschöne der 30er Jahre ist nicht ausgehungert und erschöpft, sondern gut genährt; ihre physische Gesundheit und Kraft sind im körperlichen Habitus betont, sie ist nie dünn und fragil, sondern eher korpulent, stark und athletisch. Ihre Gestensprache ist definitiv, die Stimme laut und gut ausgebildet. Nikolaj Černyševskij's soziologischer Begriff des Schönen, den er am Beispiel der Frauenschönheit erklärte (der Aristokrat findet die blasse Fragile schön und der Bauer eine gesunde solide Arbeiterin<sup>27</sup>), was eigentlich auch Tret'jakov in seinem Essay verteidigte, war offensichtlich eine inspirierende Quelle für die Konstruktion der sozialistischen Schönheit.

<sup>23</sup> Bemerkenswert ist die Tatsache, daß es in der Sowjetunion lange keine Altersbegrenzung bei der Einstufung der Filme gab.

<sup>24</sup> Die Dämpfung der erotischen Ausstrahlung, die Filme der 30-50er Jahre bei der Zeichnung der weiblichen Figuren anstreben, knüpft an die russische Tradition der Idealisierung der Frau und der Trennung zwischen der sinnlichen und der idealen Liebe.

<sup>25</sup> Vgl. Oleg Frelich, „O sovetskom lice“, a. a. O.

<sup>26</sup> Über die Nähe zwischen der Unterdrückung der Kosmetik in der Stalin-Zeit und die alternative Woodstock-Ästhetik vgl. Goscilo Helena / Nadezhda Azhginkina, „Getting under the Skin: The Beauty Salon in Russian Women's Life“, Helena Goscilo / Beth Holmgren (Hg.) *Russia – Women – Culture*, Bloomington 1996, 94-125, hier 98ff. Interessant ist auch, daß im internationalen Kinogeschäft wird der Begriff der slawischen Schönheit auch mit Natürlichkeit kodiert. Ol'ga Baklanova oder Olga Tschechowa, die große Karriere in Hollywood und bei der UFA machten, sind Beispiele dafür.

<sup>27</sup> Vgl. Nikolaj Černyševskij, „Estetičeskoe otnošenie iskusstva k dejstvitel'nosti“, *Izbrannye filiosfskie sočinenija* (pod obščej redakciej M.M. Grigorjana), tom pervyj, Moskva 1950, 53-167, hier 59-62.

Der Typ, den die Filmschauspielerinnen in den 30er Jahren repräsentieren, ist geprägt von bäuerlicher Gesundheit und wird als eine nationale, „slawische“ Schönheit verstanden, etwa der „Russischen Venus“ eines Boris Kustodiev entsprechend. Doch ihre üppigen Formen sind gedämpft. Der sowjetische Psychologe Aron Zalkind formulierte neue Vorstellungen der weiblichen Attraktivität:

Привлекать, побеждать в любовной жизни должны социальные, классовые достоинства, а не специфические, физиологические половые приманки, являющиеся в подавляющем своем большинстве либо пережитком нашего до-культурного состояния, либо развившиеся в результате гнилостных воздействий эксплуататорских условий жизни [...] Так как у революционного класса, спасающего от гибели все человечество, в половой жизни содержится исключительно евристические задачи [...] очевидно в качестве наиболее сильных возбудителей должны выявлять себя не те черты классово-бесплодной „красоты“, „женственности“ [...] Бессильная хрупкость женщины ему вообще ни к чему: политически и экономически т.е. физиологически женщина современного пролетариата должна приближаться и все больше приближается к мужчине. [...] Основной половой приманкой должны быть основные классовые достоинства. Они же определяют собой и классовое понимание красоты, здоровья: недаром не только понятие красоты, но и понятие физиологической нормы подвергаются сейчас такой страстной научной дискуссии.<sup>28</sup>

Deshalb wird bei den sozialistischen Schönen die Brust nur ungenau angedeutet, ihr Wuchs, starke Beine und breite Schultern werden dagegen betont. Boris Šumjackij beschrieb die Ausstrahlung von Cesarskaja als der einer „langsamem, schweren Schönheit.“<sup>29</sup>

Stark, blond, kräftig, blauäugig haben sie nichts von der raffinierten, blassen, geschmeidigen Nixe. Die Schöne ist monumental wie der Architekturstil der Zeit. Doch ihre Gesundheit wird nicht als Voraussetzung für die Mutterschaft gepriesen (wie etwa im Rahmen der „Blut-und-Boden-Ideologie“ oder in Zalkinds Propaganda der Eugenik; weder die Filmheldin, noch der Star selbst hat Kinder und sie wird nicht mit Kindern assoziiert), sondern für ihre Leistungen – die harte Arbeit im Produktionsprozeß. Das Starbild wird narrativisiert in der Fabel des sozialistischen Wettbewerbs, der beruflichen Karriere, des sozialen Aufstiegs – von der einfachen Bäuerin, vom ungelerten Dienstmädchen zum Ingenieur und Mitglied des Parlaments (des Obersten Sowjets). Diese Fabeln spielen die Geschlechtsunterschiede herunter und lassen die Frauen oft männliche Arbeit ausführen, männliche Arbeitskleidung tragen und die traditionell männliche öffentliche Sphäre besetzen. Der Aufstieg wird begleitet vom

<sup>28</sup> Aron Zalkind. *Polovoj vopros v uslovijach sovetskoj obščestvennosti*, Leningrad 1926, 56-58.

<sup>29</sup> Boris Šumjackij, *Kinematograf millionov*, 216.

Lebenskomfort, vor allem dem Umzug aus dem Wohnheim in eine eigene Wohnung, das ist am Ende der Lohn für die harte physische Arbeit und bebildert die in den Zeitungen propagierten erweiterten Konsummöglichkeiten für Stachanov-Arbeiter.<sup>30</sup> Die Filmfabeln sind aufgebaut wie Gerechtigkeitsmärchen (über die fleißige Goldmarie) und appellieren an bäuerliche Werte: arm und häßlich wird reich, schön und berühmt – als Entlohnung für die Arbeit. Am Ende wird auch eine Heirat angedeutet, doch da das Narrativ um die Rivalität mit dem anderen Geschlecht nicht im erotischen Bereich, sondern im Produktionsbereich ausgespielt wird, in dem Mann und Frau als gleich stark gesetzt werden, ist diese Geschlechtsversöhnung, ein Zugeständnis an die traditionelle Fabel, eigentlich völlig aus der Kraft gesetzt. Daß gerade die Frauen als animierende Antriebsmaschinen, als *cross sexual* Identifikationsfiguren vom Film eingesetzt werden, ist ein interessantes Zeichen. Denn es deutet daraufhin, daß die Erotik nicht ganz verdrängt wird, sondern in Leistung sublimiert werden muß. Der verdammte Freud feiert auf diese Weise Triumphe. Der 46. Band der Großen Sowjetischen Enzyklopädie publizierte 1940 den Artikel „Polovaja žizn“ („Geschlechtsleben“), in dem betont wird, daß Sex keine ungesunde Neugier wecken sollte, sondern man müsse „ein rationales Umschalten des sexuellen Triebes in die Sphäre der Arbeit und Kulturinteressen lenken.“ („добиться разумного переключения полового влечения в область трудовых и культурных интересов“).

Auch die üblichen Zeichen der Übertragungstechniken sind zu finden. Der geheime und eigentliche Geliebte dieser Schönen ist der ferne Prinz in einem Zauberpalast – Stalin im Kreml, der ihnen zur magischen Verwandlung verhilft. Die an Stalin gerichteten Reden der Heldinnen in Medvedkins *Čudesnica* (*Die Zauberin*, 1937), Zarchis und Chejfic's *Člen pravitel' stva* (*Mitglied der Regierung*, 1939) oder Čiaurelis *Padenie Berlina* (*Der Fall von Berlin*, 1949) verdeutlichen diesen Subtext. Der Eros wird in symbolischen Requisiten vermittelt und auf die Außenwelt übertragen: Natur, Skulptur, Accessoires übernehmen im Film oft die Rolle der erotischen Präsenz (wie in der viktorianischen Malerei), wie der Phallus des Springbrunnens „Goldene Ähre“ oder die mächtigen steinernen Bullen im Finale des Films *Svetlyj put'* (*Der lichte Weg*, 1940), als die Heldin ihren Geliebten trifft.

Die sowjetischen Filmstars haben es in diesen Rahmen nicht leicht. Sie erscheinen kaum in eleganten Kleidern, oft nur kurz im Finale. Den ganzen Film über laufen sie in einer männlichen oder Unisex-Arbeitskleidung herum, ihre Beine sind in Stiefeln oder Filzstiefeln, das Haar ist unter dem Arbeitshelm oder Tuch. Die Abendrobe im Finale hat lange Ärmel und kein Dekolleté, ist bis zum

<sup>30</sup> Sinkó bemerkt in seinem Tagebuch, daß in den Zeitungen systematisch Nachrichten darüber erscheinen, „daß dieser oder jener Stachanowarbeiter einen Schrank oder eine Ottomane, ein anderer eine Nähmaschine, ein neues Kleid und einen Wintermantel gekauft habe. Hin und wieder erfährt man die Preise oder sieht den erworbenen Gegenstand neben dem beispielhaft lachenden Käufer abgebildet“ - a. a. O., 305.

Hals geschlossen, von Pelzen, Hüten, Federn, Perlen, Diamanten und Negligés nicht zu sprechen. (Die einzige Form der Entblößung ist beim Sport möglich, doch ist diese Sportgrazie entsexualisiert.) Allerdings wird ihre Arbeit meist in den Filmen als Tanz- und Gesangsnummer inszeniert – mit erotischen Untertönen. Die Frauen sind Maschinen der Energie und des sozialen Optimismus, sie sind attraktiv, doch ihre Schönheit wirkt kühl und enterotisiert, der intimen und privaten Sphäre entrissen. Ihre ansteckende Energie darf nicht im „unnützen Sexleben“ verbraucht werden, sondern wird auf andere Gebiete übertragen – Parade, Führerkult, Arbeit – als orgiastische Beschäftigung ohne Sex. Die sowjetische Filmschauspielerin ist – versucht man sie im Rahmen des von Laura Mulvey angebotenen Modells der visuellen Lust im narrativen Kino zu interpretieren<sup>31</sup> – ein Objekt des Blickes und zugleich das perfekte, mächtige, ideale Ich, sie vereinigt somit die Eigenschaften des weiblichen und männlichen Protagonisten, sie ist „Spektakel“ und „Agent“, weiblich und männlich zugleich.

Ljubov' Orlova (1902-1975) ist die bekannteste unter ihnen, vielleicht weil ihr Aufstieg mit der Rolle eines westlichen Stars anfang, der Luftakrobatin Marion Dixon in *Cirk* (*Zirkus*, 1936). In *Cirk* verkörpert sie zwei Frauenbilder – die Projektionen der westlichen und sowjetischen weiblichen Wunschbilder. Die wegen ihres schwarzen Kinds erpreßbare, von ihrem Manager sexuell und materiell abhängige Marion ist von ihm im Alltag zum Luxusobjekt stilisiert (eingewickelt in Pelz und Seide) und in der Zirkusarena als ein erotischer Fetisch inszeniert. Dunkelhaarig, sexy, anrühlich, erscheint sie in Federn und einem glitzernden Atlasumhang, mit hohem Beinausschnitt, betont durch Strümpfe mit Pailletten, auf einer gigantischen (phallischen) Kanone, die ihr die Energie vermittelte, um unter die Zirkuskuppel („auf den Mond“) zu fliegen. Doch unter dieser „falschen“ Maske entdeckt der Zuschauer eine leidende Frau, die in der Sowjetunion mit dem Wechsel der Staatsbürgerschaft auch ihr weibliches Erscheinungsbild ändert: Als eine blonde Kameradin in weißer Sportkleidung betritt sie, emanzipiert und gleichberechtigt, im Finale den Roten Platz („als freie Bürgerin des freiesten Landes der Welt“, so der Liedertext). Ihre erotischen Reize werden in sportliches Geschick und Kraft umgewandelt. Als sie die Nummer „Flug in die Stratosphäre“ im sowjetischen Zirkus ausführt, tritt sie mit ihrem Partner in einem Raumanzug „unisex“ auf, in einem Helm und mit einem Mantel, der ihren Körper verdeckt. Deutlicher konnte man die Differenzen zwischen dem westlichen und sozialistischen Star kaum präsentieren.

Ljubov' Orlova wird allerdings von der Kritik als ein bewußtes *pendant* zum westlichen Star aufgebaut:

<sup>31</sup> Laura Mulvey, „Visuelle Lust und narratives Kino“, Gieslinde Nabakowski / Helke Sander / Peter Gorsen (Hg.). *Frauen in der Kunst*, Bd. 1, Frankfurt 1980, 30-46.

Надо сказать еще о одной черте актрисы – ее прекрасных типажных данных и умения пользоваться ими. Критики зачастую считают чем-то *зазорным* [ОБ] специально останавливаться на внешности актера или актрисы, как будто красивая и обаятельная внешность актера не помогает созданию убедительного образа. Внешности советской киноактрисы Орловой может позавидовать любая „звезда“ буржуазного кино. Героиня советского фильма должна быть красивой, симпатичной, обаятельной. Никто так не любит и не ценит подлинную здоровую красоту, как наш могучий, здоровый, красивый народ. И Орлова прекрасно использует свои природные данные.<sup>32</sup>

In den Initialen ihrer Heldin wollen jetzt die russischen Filmhistoriker die Anspielung auf Marlene Dietrich sehen,<sup>33</sup> da auch das Kostüm der Orlova in ihrer ersten Zirkusnummer entfernt das Kleidchen und den Zylinder von Lola-Lola aus dem *Blauen Engel* assoziiert. Wie Marlene Dietrich stammte Orlova aus einer adligen Familie, der Vater war Offizier, die Tochter war an eiserne („preußischen“) Ordnung gewöhnt. Ihren Körper, ihre Schönheit und ihre Jugend versuchte sie bis 70 mit Disziplin und Drill zu erhalten. Sie studierte am Konservatorium, nahm Ballett- und Gesangsunterricht und wurde als Chorsängerin in das Musiktheater aufgenommen, das Vladimir Nemirovič-Dančenko leitete. Ihre erste Ehe mit einem hohen Wirtschaftsfunktionär, Andrej Berzin, wurde geschieden; der Mann verschwand nach dem politischen Prozeß um die erfundene „Bauernpartei“ Aleksandr Čajanovs (1930) ins Lager. Sie war eine Zeitlang mit einem deutschen Diplomaten liiert, erfüllte also die vorgeschriebene Bahn der Schönheit in der sowjetischen Gesellschaft an der Schwelle zu den 30er Jahren: als Attribut der Parteilite (Ehefrau), eines Ausländers (Geliebte) oder als eine Operettendiva.<sup>34</sup> 1933 traf sie den Regisseur Grigorij Aleksandrov und verband ihr Schicksal mit ihm für immer. Er machte sie zum Star, sie aber sicherte ihm die Position des ersten Komödienregisseurs des Landes. Seine Filme waren Lieblingserholung für Stalin, doch die Zuschauer gingen ins Kino, um Orlova zu sehen, meint ihr Biograph.<sup>35</sup>

Ihre offiziellen Photos und ihre Privatphotos sind zwei Welten. Auf einem Privatphoto lächelt uns geheimnisvoll eine elegante Dame mit Pelz und Hut an. Auf dem offiziellen Photo sehen wir eine energische Komsomolzin in einem bunten Mädchenkleid und weißen Söckchen oder eine strenge Matrone mit gepolsterten Schultern, in einem hochgeschlossenen Jackett mit Orden. Ihr Lebens-

<sup>32</sup> G. Zeldovič, *Ljubov' Orlova*, Moskva, 1939, 21.

<sup>33</sup> Vgl. Karina Dobrotvorskaja, „Cirk G.V. Aleksandrova“, *Iskusstvo kino*, 11, 1992, 28–32.

<sup>34</sup> Der Autor der neuen Biographie von Orlova (Dmitrij Ščeglov, *Ljubov' i maska*, Moskva 1998) reproduziert ihren genealogischen Baum und stellt sie als eine aristokratische Schönheit dar, die sich unter die *Mužiks* verirrt hatte und Schauspielerin wurde (wie sonst hätte eine schöne Frau überleben können). Diese Schlußfolgerung gibt ziemlich genau das seltsame Verständnis der Rolle einer schönen Frau in der neuen Gesellschaft wider.

<sup>35</sup> Ščeglov, a.a.O.

stil war bürgerlich, luxuriös und starmäßig. Das Haus wurde nach dem Vorbild der Pickfair-Villa gebaut, des Hauses von Mary Pickford und Douglas Fairbanks, das Aleksandrov in Beverly Hills besucht hatte. Die Möbel wurden nach Orlovas Entwürfen in den Mosfil'm-Atelier gefertigt, ihr Badezimmer erregte in Moskau Aufsehen. Chauffeur, Dienstmädchen und Köchin gehörten ebenso zum Haushalt, wie eine Masseuse und Kosmetikerin. Doch hatte dies nichts zu tun mit dem Lebensstil ihrer Leinwandheldinnen. Sie konnte sich auf der Leinwand nur als Ausländerin in eleganten Kleidern zeigen, als sie Dixon oder eine amerikanische Spionin spielte (*Vstreča na El'be / Begegnung an der Elbe*, 1949). Wenn sie eine sowjetische Frau darstellte, war der Körper in stilisierter Arbeitskleidung versteckt. Es gab eine Diskrepanz zwischen dem Bild auf der Leinwand, dem öffentlichen Bild des Stars, ihrem eigentlichen Leben, dem Alltag der arbeitenden Frau und der Existenz der Schönen in der sowjetischen Gesellschaft.

Orlovas Image liegt eine Travestie zugrunde, und diese Travestie wirkt wie eine Anspielung auf den populärsten Film unter den wenigen ausländischen Produktionen im sowjetischen Verleih der frühen 30er Jahre: *Peter* (Henry Koster, 1934), in der die Operettendiva Franciska Gaal in einer Hosenrolle auftrat – mal in dem schmutzigen Arbeitsanzug eines Jungen aus der Autowerkstatt, mal im Kleid der angeblichen Schwester. Das abgewandelte Muster dieser Situation ist in allen Filmen von Orlova zu finden. Sie spielt eigentlich immer eine Doppelrolle, die sie als Konfrontation zweier Weiblichkeitsbilder konstruiert. In *Cirk* sind es zwei Marions, in *Svetlyj put'* – das burschikose Hausmädchen am Anfang und die reife, elegante Frau im Finale. Die Entzweiung dieser zwei Bilder ist betont durch die Begegnung der Heldin mit ihrem alten „Ich“ im Spiegel. Eigentlich liegt ihrer kleinen Debütrolle in *Veselye rebjata* (*Lustige Burschen*, 1934) die gleiche Transformation zu Grunde. Ihre Weiblichkeit wird (vom Zuschauer, vom männlichen Protagonisten) nicht gleich wahrgenommen, da sie verkleidet ist.

*Svetlyj put'* bebildert den Weg eines Bauernmädchens (rückständig wie Rußland). Sie wird eine moderne Arbeiterin, Ingenieur und Politikerin. Die Karriere ist dargestellt wie eine visuelle Verwandlung: Der Typ des bäuerlichen häßlichen Entleins in Männersachen, Wattejacken, Filzstiefeln wird dem Standard der urbanen Filmschönheit angepaßt. Diese märchenhafte Transformation ist im Film an die Arbeit gebunden: diese hat aus der Frau eine Schönheit gemacht. Mit jedem neuen Arbeitsrekord wird Tanja attraktiver. Die erste Szene ist besonders bemerkenswert: Tanja kann nicht einschlafen, eine Sehnsucht quält sie. Die Ortung der Sehnsucht im erotischen Bereich ist durch verschiedene Mittel angedeutet: Tanja ist in einem halb durchsichtigen Nachthemd, zum ersten Mal mit entblößten Armen und mit offenem Haar. Ihr Gesicht ist durch die weiche nächtliche Lichtzeichnung effektivvoll modelliert. Die Musik ist drama-

tisch, dann stürzt Tanja zum Telephon und ruft... das Parteikomitee an, um die Erlaubnis zu bekommen, auf den 16 Webstühlen zu arbeiten. Gerade in dieser Szene wird die Schauspielerin zum ersten Mal im Film als eine attraktive Frau „inszeniert“. Ihr Körper, ihr Haar und ihr Gesicht, die vorher verdeckt waren (durch Ruß, unförmige grobe Kleidung, Filzstiefel, Kopftücher usw.) sind exponiert, die erotischen Reize betont. Die Brillanz für die Gestaltung der Tanz- und Gesangnummer erarbeitete Ljubov Orlova in den klassischen Operetten wie *La fille de Madame Angot*, *Périchola* oder *Le chapeau de paille d'Italie*, und diese Schule ist in den Fabrikszenen zu erkennen.

Das Gesicht, die Frisur, der Körper der Heldin, ihre Rede und Kleidung ändern sich im Lauf des Films. Übrigens ist die selbe Transformation (nur viel langsamer) auf den Seiten der Frauenzeitschriften zu beobachten. *Krest'janka* oder *Rabotnica* präsentieren in den 30er Jahren Photographien der Frauen nur in Kopftüchern und Wattejacken, die Rubriken „Mode“ und „Kosmetik“ fehlen; in den späten 40er Jahren, nach dem Krieg, haben die Frauen Frisuren und städtische Kleidung an, auf den letzten Seiten wird Mode gezeigt, die auch Rita Hayworth tragen kann, und in den Ratschlägen der Kosmetikerin werden solche Verfahren wie Lifting erwähnt!<sup>36</sup>

Der Film *Svetlyj put'* (der ursprünglich „Aschenputtel“ hieß) sollte von einem auf das Image des Stars Orlova ausgerichteten *merchandizing* begleitet werden. Da Stalin den Titel von „Zoluška“ auf *Svetlyj put* ändern ließ, platzen die Pläne des Verleihs, der bereits das Werbeparfüm und die Streichholzer „Zoluška“ produzierte, mit dem Bild von Orlova darauf.<sup>37</sup>

In *Vesna* (*Frühling*, 1947) wurde das unterdrückte Motiv der Doppelgängerinnen zur Fabel gemacht und in eine Doppelrolle verwandelt. *Vesna* hebt die innerhalb der 30er Jahre aufgebaute *cross gender*-Identifikation wieder auf. Der Film inszeniert die Weiblichkeit als ein Artefakt und arbeitet mit traditionellen Weiblichkeitsklischees. Eine Schönheit (traditionell als Schauspielerin besetzt, einer Blondine aus dem *corps de ballet*) und eine neue sozialistische Frau-Wissenschaftlerin (ohne *sex appeal*) tauschen ihre Plätze und Erscheinungsbilder. Die Fabel erinnert entfernt an die Komödie von Konstantin Judin *Serdca četyrech* (*Herzen der vier*). Dort verwandelte sich Valentina Serova, die sozialistische Frau-Kameradin, eine bebrillte Biologin, in eine strahlende attraktive Blondine – dank der Liebe zu einem schnittigen Offizier. Der Film wurde 1941 als „zu leichtsinnig“ verboten und erst im Januar 1945 als Siegesgeschenk freigegeben.

*Vesna* wurde gedreht in den Sets der *Frau meiner Träume* im Prager Studio, wohin die Produktionen mehrerer sowjetischer Filme nach dem Krieg verlegt

<sup>36</sup> Ich habe verschiedene Jahrgänge verglichen; *Rabotnica* (1927 und 1947); *Krest'janka* (1933 und 1948); *Sovetskaja ženščina* (Jahrgang 1948).

<sup>37</sup> Ščeglov, *Ljubov' i maska*, 158.

worden waren. Die Dekoration wird im Film dreifach benutzt – als Theaterbühne, als Filmatelier (ein erlaubtes Traumland) und als Institut der Sonnenenergie, in dem das Experiment, der Sieg der Heldin über die Sonne, als eine Zirkusattraktion inszeniert wird, die Lichteffekte erinnern dabei unweigerlich an *Metropolis* und *Frankenstein*.<sup>38</sup>

Die Schauspielerin ist blond, kokett, elegant, mit offenem Haar, mit Hütchen, in hellen, fliegenden, fließenden Kleidern, mit hoher Stimme und unsicherem Lächeln. Aleksandrov zeigt bei den Tanznummern oft ihre Beine, auf denen die Kamera stehenbleibt. Sie ist in der Szenerie von „Traviata“, „Czardaszfürstin“, „Schwanensee“, Exotik und Romantik angesiedelt, sie ist Zigeunerin, Odette, Ljudmila, die schlafende Schöne. Die Jungfer-Wissenschaftlerin ist als ihr Gegenteil aufgebaut: in dunklen, geschlossenen Kleidern, undurchsichtigen Strümpfen, in einem gestrickten, unförmigen Pullover, das Haar im Dutt, die Augen hinter der Brille versteckt. Sie hat eine männliche Manier des Rauchens, ihr Gang ist hölzern, die Resoluthet ihrer Aussagen ist männlich kodiert. Während die Schauspielerin Schwung in das trockene Wissenschaftsmilieu bringt und mit Akademikern einen leichtsinnigen Schlager einstudiert, wird der Wissenschaftlerin beigebracht, Pelze und Abendtoiletten zu tragen, denn die Zobel und durchsichtige mondäne Gewänder gehören zum Alltag jeder sowjetischen Frau genauso wie Kaviar und Sekt auf den Tisch eines jeden Proletariers gehören, wie es ein 1947 herausgegebenes Kochbuch *Kniga o vkusnoj i zdorovoj pišče* deklarierte. So wird die im Film konstruierte „weibliche Schönheit“ zwischen der Tradition der russischen Idealisierung (mit Glinkas Romanzen zu Puškins Versen und Čajkovskijs Schwänen) und des bürgerlichen Luxus gestellt. Im Film gibt es keine Zeichen der patriarchalischen Rückständigkeit. Beiden Frauen sind im Zentrum Moskaus plaziert, das durch erkennbare Gebäude ins Szene gesetzt wird: Pferde auf dem Bol'soj Theater, Le Corbusiers Bau in der Mjasnickaja-Straße, alte Villen und die Uferpromenade. Der Kamennyj most wird wieder als Ort des ersten Kusses belebt, die Szenerie des russischen Stummfilms wachrufend.

Zwei Gesichter, Körperhaltungen, gestische Expressivität und Gangarten, Stimmen und Manier zu sprechen werden einander angepaßt, dieser Prozeß wird verbalisiert und von „Fachleuten“ (Visagistin, Filmregisseur etc.) kommentiert. Hier muß das Lächeln weg, da die Strenge und die „Details“ (Brille, schmale Lippen usw.). Das Gesicht der Wissenschaftlerin wird in „sex appeal Nr. 4“ umgewandelt, in die Maske der Schönheit. Sie erschrickt vor dieser Operation, ihre Maske wird mit einem Monster überblendet (Černomor, der der russischen Schönheit die Unschuld genommen hat). Diese Blende versetzt uns aus dem Filmstudio in eine andere Szenerie: in das Theater, in dem „Ruslan und

<sup>38</sup> Auf dem Symposium in München wurde in diesem Zusammenhang an die futuristische Oper „Sieg über die Sonne“ (1913/14) erinnert.

Ljudmila“ geprobt werden. In dem Moment, wo die eine zur Schönheit (und zur Frau) gemacht wird, erwacht die andere aus der Anonymität eines *corps du ballet* Mädchens und wird Solistin. Die Frau ist wieder in die alte Rolle des Objekts zum Anschauen geführt worden. In keinem anderen sowjetischen Film wird die Weiblichkeit so deutlich als Konstruktion gezeigt, als inszeniertes Maskenbild, das anprobiert und abgelegt werden kann.

Am Ende wird der Filmtrick entblößt: Es sind nicht zwei Frauen, sondern eine einzige und in ihr – der sowjetischen Schönheit Ljubov' Orlova – sind beide Erscheinungsbilder vereint. Es gibt keine Entzweiung, diese wird in die Sphäre des Films abgeschoben, der mit Dopplungen arbeitet. Dort gibt es zwei Nikolaj Gogol's, die als Bobčinskij und Dobčinskij auftreten, zwei Monde und Verkörperungen zweier weiblichen Klischeebilder.

Doch bleibt die Geschichte von der Zusammenführung, ja Aufhebung der Opposition zwischen Weiblichkeitsklischees an der Oberfläche. Die Tiefenstruktur des Films belebt andere, allerdings genauso traditionelle Topoi. Die Opposition von Sein und Schein ist an den traditionellen Gegenstand – weibliche Schönheit – gekoppelt: „Das Schöne fasziniert, verzaubert, weckt das Begehren, verspricht Momente des gesteigerten Lebens. Es drückt Unendliches im Endlichen aus und widersetzt sich den verzweifelten Versuchen, seinen Sinn zu bestimmen [...] Der Versuch, sich seiner zu bemächtigen, vernichtet es. Das Schöne ist Schein und als Schein Spiegelung in sich selbst. Es bildet eine nicht auf anderes reduzierte Welt, ist ohne Nutzen und spielt mit den erotischen Wünschen am Rande des Chaos in der Hoffnung auf Unvergänglichkeit,“ mit diesen Worten eröffnen Dietmar Kamper und Christoph Wulf ihren Band *Der Schein des Schönen*.<sup>39</sup>

*Vesna* basiert auf der Gegenüberstellung des Scheins und Seins, auf der Doppelung ohne Unterscheidung zwischen dem Wahren und dem Falschen. Virtuos wird dieses Oszillieren auf der Musikebene aufgenommen, die mit „Fakes“ spielt, denn Isaak Dunaevskij verwendet die Fetzen der Verdi- und Glinka-Melodien, so daß merkwürdige Verunsicherungen entstehen: Was hören wir jetzt eigentlich, eine Verdi-Arie oder eine Dunaevskij-Nummer?

Eine andere wichtige Referenz bildet im Film die Gegenüberstellung von Kunst und Wissenschaft. Diese zwei Medien werden durch zwei Doppelgängerinnen vertreten, die den Diskurs in die Allegorie überführen. Eigentlich wird am Ende die Synthese beider Medien gefeiert, die von Anfang an da war, nur unentdeckt, genauso wie die Doppelgängerinnen (zwei Verkörperungen der Wissenschaft und Kunst) nicht gleich als eine Frau erkannt wurden (die Schauspielerin Orlova). Mit der Entblößung des Filmtricks wird die Synthese von Kunst und Wissenschaft (und auf dieser Weise von Kunst und Leben) wiederhergestellt und die Opposition von Sein und Schein aufgehoben.

<sup>39</sup> Dietmar Kamper / Christoph Wulf (Hg.), *Der Schein des Schönen*, Göttingen 1989, 9.

Orlovas Spielstil ist betont künstlich und zeichenhaft, auf einige wenige Masken reduziert – das kokette Augenzwinkern, das Wunder mit den weit aufgerissenen Augen, die Lebensfreude mit dem strahlenden Lächeln und blitzenden Zähnen. Ihr Sopran versucht alle Alltagssätze melodisch zu intonieren. Aber diese Künstlichkeit paßt perfekt zu dem artifiziellen, im Atelier gebauten Milieu. Nie hatten die Zuschauer Orlova am Kochtopf, beim Windelnwaschen und Schlangestehen gesehen (die Hausarbeit in *Vesna* ist als eine exzentrische Musiknummer inszeniert), genauso wenig beim Friseur, bei der Kosmetikerin oder der Modistin, nicht beim Balltanz oder auf dem Empfang. Dafür oft als Beherrscherin der Maschinen und automatischer Prozesse, auf Versammlungen, Meetings, Demonstrationen, beim Parademarsch. Ihre Lieder werden nicht privat gesungen, sondern im Chor, sie werden zu Peilsignalen der staatlichen Rundfunkstationen. Der Operettenmarsch aus *Lustige Burschen* wird zur Hymne, mit dessen Absingen die erste Stachanov-Konferenz 1935 beendet wurde.<sup>40</sup> Andererseits kann ein Hymnus zu einem animierenden Schlager werden. Zum populärsten Lied, das Tat'jana Okunevskaja im Konzert singt, wird:

Пламя гнева горит в груди  
 Час расплаты готовь  
 Смерть за смерть  
 Кровь за кровь  
 В бой, славяне, заря впереди!

Nur in den Kriegsjahren erscheinen zwei Blonde mit stärkerem *sex appeal* auf der sowjetischen Leinwand: Valentina Serova und Ljudmila Celikovskaja, die den Charme einer verwöhnten, schutzbedürftigen Kind-Frau hatten. Sie spielten zwei Schwestern in der verbotenen Liebeskomödie *Serdca četyrech* (1941/1945). Der soziale Status ihrer Heldinnen wechselte – sie sind Studenten, Sängerinnen oder einfach Ehefrauen, die keine Arbeitsrekorde aufstellen müssen und sich Liebe, Musik und Kunst hingeben. Ihr *sex appeal* war allerdings etwas gedämpft, da beide *ingénues* waren und blieben.<sup>41</sup>

Die Position der Stars in der sowjetischen Gesellschaft war merkwürdig. Ihr femininer Charme wurde als Propagandamittel eingesetzt. Der Staat machte sie zu Repräsentantinnen der politischen Macht jenseits der Leinwandrealität. Sie nahmen öffentliche Positionen ein – als Mitglieder des Frauen- oder des Friedenskomitees oder als Volksvertreterinnen im Obersten Sowjet. Nach ihren Namen wurden Schiffe benannt. Ihr Leben war öffentlich, doch nicht durch Modezeitschriften oder Sensationspresse, sondern durch politische Arbeit. Sie

<sup>40</sup> Sinkó, a.a.O., 271.

<sup>41</sup> Vgl. „Валя Серова [...] женственная, ни на кого не похожая, обаятельная, хорошенькая, маленькая, изящная, с серыми, теплыми глазами, со взглядом обиженного ребенка“ – Окуневская, a.a.O., 116.

trafen ihre Verehrer in den Werkhallen. Nicht einfach vereinzelt Zuschauer gingen ins Kino, um Orlova zu sehen, sondern „Kollektive“ der Bergwerke, Fabriken und Regimente. Orlovas Bild wurde in einer damals unwahrscheinlich hohen Kopienzahl über das Land verstreut und sollte eine affektive Verfügungsgewalt über das Subjekt ausüben. Befreit von Erotik und religiöser Anbetung sollte sie nicht als Madonna und nicht als *pin up* funktionieren, sondern als ein Antrieb zur Tat. Deshalb wurde sie von ihren Verehrern nicht mit Rosen, sondern mit Metallschrauben geehrt. Als Orlova nach Čeljabinsk kam und dort in der Fabrik auftrat, versprachen die Arbeiter, ihr zur Ehre die Arbeitsnorm zu steigern. Vladimir Gusev widmete dieser Tatsache ein Poem, das am 1. Mai 1937 in *Pravda* abgedruckt wurde.

Когда она спела, старик Петров  
 Волнения сдержать не смог  
 Он вышел на сцену и тихо сказал  
 Вы пели, товарищ, так  
 Мы вам цветы принесли. Но цветы  
 Растенье, трава, пустяк  
 И лучшим из этих цветов  
 Не выразить наших сердец!  
 Мы десять тысяч в смену даем  
 Поршневых прочных колец  
 И мы ответим своим трудом  
 Песням прекрасным таким  
 И ровно двенадцать тысяч колец  
 Мы через неделю дадим

Darauf Orlova:

Говорят, что в капиталистических странах буржуа дарят актрисам золотые кольца и другие драгоценности. Таков унижительный обычай стран, где люди привыкли покупать за золото все, даже человеческое вдохновение [...] В Советской стране, в городе Челябинске советской киноактрисе рабочие поднесли поршневое кольцо [...] Никакие драгоценности мира не могут сравниться с этим товарищеским подарком, который я свято храню до сих пор. На металлическом поршневом кольце было выгравировано: „Нам песня строит и жить помогает... Засл. Арт. Респ. Л.П. Орловой от стахановцев отделения поршневых колец литейного цеха Челябинского тракторного завода им. Сталина. 20 декабря 1936 года. 12314-ая штука – рекорд после вашего концерта.“<sup>42</sup>

<sup>42</sup> Zeldovič, *Ljubov' Orlova*, 30-31.

Allerdings wurde das Privatleben der Stars durch andere Kanäle privatisiert – Gerüchte. Zum Image von Serova trug ihr Leben jenseits der Leinwand bei – die Ehe mit dem der Macht nahen Schriftsteller Konstantin Simonov, die Romanze mit dem Marschall Konstantin Rokossovskij, die Einmischung Stalins in die Affäre, der schwere Alkoholismus. Orlovas Image war dagegen stets durch eine beneidenswerte harmonische Musterehe mit ihrem Regisseur befestigt. Sie wird nun als mütterliche Schützerin aller sozial Schwachen in einer kürzlich erschienen Biographie stilisiert, die einfachen Menschen half und von ihnen vergöttert wurde. Nur sie konnte bewirken, daß ein krankes Kind ins Sanatorium geschickt oder einer armen Witwe geholfen wurde, doch nicht als Mitglied des Parlaments, sondern als weiblicher Star. Allerdings, wenn sie lange keine Theaterrolle bekam, wandte sie sich nicht an ihren Regisseur, sondern an die oberste Macht – das Zentralkomitee. Diese Verwicklungen zwischen der Schönen und der Macht beruhen auf dem patriarchalischen Bild der „Fürsprecherin („zastupnica“) vor dem Herrscher“, die vom Herrscher protegiert wird.

Wenn die Stars zu nahe an den Mächtigen waren, drohte ihnen jedoch die übliche Gefahr (wie Marion Dixon von ihrem allmächtigen Manager). Gerüchte um die Schönen, die sich nicht nur an ihre Ehemänner, Regisseure, verkauften, sondern auch an die Parteibonzen, gingen um. Okunevskaja zitiert in ihren Memoiren einen Satz, den sie zufällig auf einem Kremlempfang hört: „Diese Prostituierten [gemeint sie und Serova] verkauften ihre Schönheit und ihr Talent an die Parteibonzen“.<sup>43</sup> Hier hat sie unbewußt die patriarchalische Vorstellung, die selbe Beziehung Frau/Schönheit – Kunst/Macht reproduziert, die auch vor der Revolution in Rußland herrschte: Wenn eine schöne Frau Schauspielerin wird, ist sie gleichgesetzt mit der Prostituierten. Das Klischee wird reproduziert auch in der Emigrantepresse, wie Natalija Nusinova zeigte:

В романе писателя эмигранта Ивана Шмелева „Няня из Москвы“ подписание контракта с киностудией становится для героини, русской беженки, не получившей помощи от богатого парижского дяди, альтернативой ухода на панель. Ее описание своей победы по сравнению с другими русскими барышнями, еще в Константинополе попавшими в „такие дома“, подразумевает определенную аналогию с их судьбой: „Приезжает раз, упала на кресла, перчатки стаскивает – стяни, не могу!“ И улыбается:

„Купили-таки меня, дорого купили“ [...] Первый директор бумаги подписал, сыпать будут... три красавицы было, всех победила!“ И теперь уже не Катичка, а звезда! Больше тыщи за неделю положил директор!<sup>44</sup>

<sup>43</sup> „Две продажные суки продали свои красоту и талант цеховским холуям“ (Okunevskaja, *Tat'janin den*, 200).

<sup>44</sup> Natalija Nusinova, „Kino emigrantov: stil' i mifologija“, *Kinovedčeskie zapiski*, 18, 1994, 241-261, hier 257.

Lavrentij Berija machte einige dieser Filmschönen zu seinen Maitressen. Für Ihre Romanzen mit Ausländern – d.h. den erotischen Verrat an dem Staat – wurden Zoja Fedorova und Tatjana Okunevskaja – ins Lager geschickt. Als Garant der unvergänglichen Stabilität der „Evita“ Orlova ging eine Apokryphe um. Stalin sollte bei der wiederholten Sichtung von *Volga-Volga* dem Regisseur und Ehemann Aleksandrov geflüstert haben: „Wenn mit diesen Beinen etwas passiert, wird dafür Dein Kopf fallen“.

Schönheit, gekoppelt an den weiblichen Körper und verbreitet durch Medien, wird in letzter Zeit zu einem Modethema. Bücher,<sup>45</sup> Symposien und Ausstellungen<sup>46</sup> widmen sich diesem Gegenstand, Kulturkritiker und Philosophen äußern sich dazu.<sup>47</sup> Heute ist die Konstruktion der Schönheit aus dem Bereich der Kunst in die der Popkultur und Werbung entlassen. Der Umgang mit diesem ephemeren Begriff als einer ideologischen Konstruktion in der sowjetischen Gesellschaft am Übergang zu den 30er Jahren, in der die Werbung und die Popkultur konsequent ausgeschaltet wurden und die Repräsentation des weiblichen Körpers in der Kunst strikteren Normen oblag, ließ die Schönheit als Artefakt besonderer Art deutlich hervortreten. Die Macht hat einen Typ der Schönen vorgeschrieben – als etwas Neues, doch den Schönen auch die Verhaltensregel diktiert, und zwar die alten. Im Grunde genommen stützte sich das eine wie das andere auf eine Imitation der bäuerlichen Vorstellungen und wurde als Mittel genutzt, der Gesellschaft eine einende Identität zu geben.

---

Diese Verbindung folgt jedoch einer alten Tradition, angefangen bei dem römischen Theater und fortgesetzt in anderen Epochen. „Many great stage actresses in the Restoration, when women were first allowed into the English stage, often kept up their practice as prostitute... There is an aesthetic continuity between all the professions that display the body. Prostitution like acting emphasizes individual pleasure through a kind of benevolent deception, a „trick““ (Leo Braudy. *The World in a Frame*, New York 1976, 214).

<sup>45</sup> Dave Hickey, *The Invisible Dragon – Four Essays on Beauty*, Los Angeles 1993; Ernst Karpf / Doron Kiesel / Karsten Visarius (Hrsg.), *Bei mir bist Du schön: die Macht der Schönheit und ihre Konstruktion im Film*, Marburg 1994; Bernd Guggenberger, *Die soziale Macht der Schönheit*, Eggingen 1991.

<sup>46</sup> Vgl. „Regarding Beauty“ im Washingtoner Hirshhorn Museum 1999, wiederholt unter dem Titel „Beauty now – die Schönheit in der Kunst am Ende des 20. Jahrhunderts“ im Münchener Haus der Kunst 2000. Vgl. Niklas Maak darüber in der SZ, 12. Februar 2000, 17.

<sup>47</sup> Peter Sloterdijk, „Unsere Sterne sind weiblich“, *Vogue* (Deutschland), 12, 1993, 62-64.