

ALEKSANDR SOKUROVS *TELEC*/DER STIER IM KONTEXT DES HISTORISCH-BIOGRAFISCHEN LENINFILMS

von Bettina Lange (Berlin)

Erstveröffentlichung

1 Cf. Ennker, Benno: Die Anfänge des Leninkults in der Sowjetunion. Köln: Böhlau 1997, p. 76.

2 Cf. *ibid.*, p. 93, p. 98.

3 Cf. Drubek-Meyer, Natascha: Das zweite Leben des Leichnams. Die Medialisierung Lenins in Vertovs Filmen. In: Weiss, Daniel (Hg.): Der Tod in der Propaganda. Bern: Lang 2000, pp. 337-370, hier p. 358ff.

4 Cf. Och, Sheila: Lenin im sowjetischen Spielfilm. Die Revolution verfilmt ihre Helden. Frankfurt/M.: Lang 1992, p. 36f.

5 Der erste Film, in dem Lenin durch einen Schauspieler verkörpert wurde, war Ejzenšteins *Oktjabr' (Oktober)*. Der Darsteller wurde nicht auf Grund seiner schauspielerischen Fähigkeiten, sondern als Typage auf Grund seiner äußeren Ähnlichkeit mit Lenin ausgesucht. Cf. Zorkaja, Neja: Sovetskij istoriko-revolucionnyj fil'm [Der sowjetische historisch-revolutionäre Film]. Moskau: Isdatel'stvo Akademii nauk SSSR 1962, p. 97.

Im Mittelpunkt von Aleksandr Sokurovs *Telec (Der Stier)*, 2001) steht einer der letzten Lebenstage Lenins. Von mehreren Schlaganfällen gelähmt und vom Politikgeschehen ausgeschlossen, verbringt er seine letzten Tage in einer Villa außerhalb Moskaus. Der Film wurde 2001 gedreht und ist der zweite Teil in Sokurovs Trilogie über den Untergang politischer Führer im 20. Jahrhundert. Der erste Film, *Moloch* (1999), handelte von Hitler; der dritte Film, *Solnce (Die Sonne)*, 2005), vom japanischen Kaiser Hirohito. Sokurov stellt in seiner Trilogie nicht die historischen Figuren, sondern die private Seite der Führer in den Vordergrund, und – in den Filmen über Lenin und Hirohito – den Moment, in dem sie ihre politische Macht verlieren. Mit der Konzentration auf das Private ist in Sokurovs Trilogie die Entmythologisierung der Führerfiguren verbunden.

Meine These ist, dass sich Sokurov in *Telec* vom Genre des historisch-biografischen Films distanziert, indem er ein Porträt seines Protagonisten konsequent verweigert. Mit *Telec* wird kein neues Bild der historischen Person Lenins im Sinne eines historisch-biografischen Films geschaffen, sondern die bereits vorhandenen Mythen, Szenen und Motive werden in einer zwischen Dokumentarismus und Monstrosität changierenden Körperlichkeit reinszeniert. Dabei stellt *Telec* nicht nur die mediale Gemachtheit der kanonisierten Leninbilder aus, sondern führt gleichzeitig die Unmöglichkeit vor, ein alternatives Bild zu Ikone gewordenen historischen Leninbildern zu schaffen.

Im Unterschied zu den anderen Protagonisten in Sokurovs Trilogie wurde Lenin nicht zu Lebzeiten, sondern erst mit seinem Tod im Jahr 1924 zu einem politischen Mythos. Der Leninkult begann als ein Totenkult zur Legitimierung der stalinistischen Politik. In der sowjetischen Öffentlichkeit wurde ein Trauerdiskurs inszeniert, dessen politische Symbolik eng mit der körperlichen Hülle Lenins verknüpft war.¹ Lenin wurde als Verkörperung des Proletariats und damit des historischen Subjekts inszeniert, und umgekehrt wurde die kommunistische Gemeinschaft als eine Verkörperung Lenins dargestellt, dessen Geist in den Volksmassen weiterlebt.²

In der Filmgeschichte zeigte sich diese politische Symbolik einer wechselseitigen Inkarnation erstmals in Dziga Vertovs Film *Tri pesni o Lenine (Drei Lieder über Lenin)*, 1934). Bei Vertov werden die (dokumentarischen) Bilder von Lenin im Sarg quasi animiert – durch Kamerabewegung, durch die Montage unterschiedlicher Perspektiven auf den Leichnam und durch Gegenschnitte mit Bildern des lebenden Lenin und der sich bewegenden Trauergemeinde.³

Mit Michail Romms Film *Lenin v Oktjabre (Lenin im Oktober)*, 1937) nahm dann eine Reihe von historisch-biografischen Filmen über Lenin ihren Anfang,⁴ die sich bis in die 80er Jahre fortsetzte. In den Leninfilmern bleibt der Mythos des unsterblichen Geistes und der wechselseitigen Inkarnation von Lenin und dem Volk eine Konstante, obwohl das Bild Lenins entsprechend den ideologischen Anforderungen der jeweiligen Epoche unterschiedlich interpretiert wurde.

In *Telec* nimmt Sokurov Motive und Darstellungen bekannter Leninfilme auf und interpretiert sie um. Dabei bezieht er sich in erster Linie auf den politischen Mythos der Inkarnation und der Unsterblichkeit. Die bekannten Szenen und Bilder, die Lenin zur Kultfigur gemacht haben, werden in *Telec* ihrer mythologischen Bedeutungen entkleidet, indem Lenin als sterbender alter Mann gezeigt wird.

Die Umdeutung des kanonisierten Leninbildes lässt sich besonders deutlich im Vergleich mit Michail Romms *Lenin v Oktjabre* und *Lenin v 1918 godu (Lenin im Jahr 1918)*, 1939) zeigen. Romms Filme bieten sich als Bezugspunkt an, weil sie das Leninbild im Spielfilm entscheidend geprägt haben. *Lenin v Oktjabre* war der erste Spielfilm, in dem Lenin durch einen Schauspieler verkörpert in längeren Sprechszenen auftrat.⁵ Romms Lenindarstellung wurde für die nachfolgenden Leninfilme maßgeblich.

Schon seit den ersten Leninfilmern Romms sind Szenen an Lenins Krankenbett Teil der kanonisierten Darstellung. In *Lenin v 1918 godu* liegt Lenin nach dem misslungenen Attentat im Krankenhaus und wird auch am Krankenbett direkt von Stalin über die politischen Ereignisse informiert. Trotz seiner Verletzungen und körperlicher Schwäche fängt er sofort wieder an zu arbeiten und widersetzt sich den ärztlichen Anordnungen, sich zu schonen. In

6 Cf. Margolīt, Evgenij: »On čelovek byl...« Lenin – geroj kino otpeľi [»Er war ein Mensch.« Lenin – der Held des Tauwetterkino]. In: Iskusstvo kino 5 (2000), pp. 84-94.

7 Cf. *ibid.*

Telec dagegen ist Lenin als kranker alter Mann dargestellt, der starrsinnig darauf besteht, alles alleine zu machen. Lenin wiederholt immer wieder die Formel »Ja sam«, obwohl er kaum noch laufen kann und immer wieder gestützt oder getragen werden muss. Während Lenins Eigensinn in Romms Filmen Souveränität und die Übermacht des Willens über den Körper ausdrücken, erscheint seine Haltung in *Telec* als fehlende Einsicht in die eigenen körperlichen Grenzen.

Ein weiteres kanonisches Motiv ist Stalins Besuch an Lenins Krankenbett. In *Lenin v 1918 godu* dient der Besuch der politischen Beratschlagung. Lenin bleibt auch im Krankenbett der geistige Anführer der Revolution. In *Telec* ist Stalins Besuch zu einer lästigen Pflicht geworden, der er sich möglichst schnell entledigt. Stalin übergibt Lenin im Auftrag der Partei einen Krückstock, degradiert ihn damit zum Greis und besiegelt Lenins Abgang von der politischen Bühne. Lenin ist von der Außenwelt abgeschnitten, das Telefon ist abgestellt und er wird mit Ausreden hingehalten, warum es nicht funktioniert. Lenin bittet Stalin sogar um Gift zum Selbstmord, da er keinen Sinn mehr in seiner verfallenden Existenz sieht.

Auch das Motiv des Nichterkennens, das Lenin bei Romm in mehreren Variationen als menschlich und volksnah ausweist, ist in *Telec* uminterpretiert. In *Lenin v Oktjabre* wird Lenin von einem Arbeiter, der im Smol'nyj die Ankunft des Revolutionsführers erwartet, gefragt, ob er Lenin nicht gesehen habe. Erst als Lenin auf der Rednertribüne steht, erkennt der Arbeiter, wen er vor sich hatte. Auch in *Telec* wird Lenin von einem seiner Besucher nicht gleich erkannt. Der Grund des Nichterkennens ist auch bei Sokurov die unerwartete menschliche Normalität des Revolutionärs, die aber keineswegs als positive Volksnähe, sondern als befremdende Vergreisung des Führers dargestellt ist.

Wo Lenins Umgebung ihn in Romms Filmen bis zum Tod mit Liebe und fast heiliger Verehrung behandelt, bringt man ihm in *Telec* bestenfalls herablassende Gutmütigkeit entgegen, er ruft aber auch Belustigung oder Ärger bei seinen Angehörigen und dem Hauspersonal hervor. Die Darstellung Lenins in *Telec* bezieht sich aber nicht nur auf das Leninbild der 30er Jahre als Führer der Revolution, sondern auch auf die Intimisierung des Leninbildes im Tauwetterfilm, der Lenin verstärkt in privaten und familiären Situationen zeigte. Im Tauwetter wird Lenin nicht mehr als Schöpfer der Geschichte dargestellt, sondern er zeichnet sich dadurch aus, dass er den Lauf der Geschichte und die Grenzen menschlichen Einflusses erkennt.⁶ *Telec* zeigt nicht wie der Tauwetterfilm anhand des privaten, persönlichen Lenin dessen außergewöhnliche Eigenschaften auf, sondern der Film dekliniert fast enzyklopädisch Szenen und Attribute der kanonisierten Leninbilder durch und interpretiert sie um. Lenin wird vom Sinnbild der Tat und Geisteskraft zum Opfer seines eigenen körperlichen und geistigen Verfalls. Das Projekt des Tauwetters, Lenin als »ganz normalen Menschen«⁷ zu zeigen, hat Sokurov so konsequent zu Ende geführt, dass die Eigenschaften, die Lenin als historische Persönlichkeit ausmachen, praktisch verschwunden sind.

Im biografischen Episodenfilm *Rasskazy o Lenine (Erzählungen über Lenin, Sergej Jutkevič, 1957)* ist ein Filmkapitel ebenso wie in *Telec* dem sterbenden Lenin in der Villa in Gorki gewidmet. In diesem Film hört sich Lenin noch an seinem Todestag aufmerksam die Berichte einer Arbeitergruppe an, die ihn am Krankenlager besucht. In *Telec* kann er in einer ähnlichen Szene mit seinen Besuchern nichts mehr anfangen. Lenin ist zum senilen Greis geworden und verschenkt Süßigkeiten, die er in seiner Verwirrung dann selbst verzehrt. Seine Frau Krupskaja beklagt sich, dass überhaupt Besucher zu ihm gelassen werden, obwohl er niemanden sehen will.

Lenin wird in *Rasskazy o Lenine* wie in *Telec* als sterbender Mensch gezeigt, aber hier ist sein Sterben als heroischer Kampf des wachen Geistes gegen den körperlichen Verfall inszeniert. Im Grunde illustriert *Rasskazy o Lenine* damit den Mythos von Lenins Unsterblichkeit. Lenin darf zwar körperlich schwach werden, aber sein Geist bleibt bis zum Ende ungetrübt. In *Telec* verfällt Lenin nicht nur körperlich, sondern auch geistig. Während des ganzen Films versucht er vergeblich, sich seiner geistigen Klarheit zu versichern und eine einfache Rechenaufgabe zu lösen. Zeitweise ist er so verwirrt, dass er vergisst, wer Stalin ist.

Die Politisierung des privaten Lebens, in allen früheren Leninfilmen kennzeichnend für die Darstellung von Lenin als politischer Führerfigur, ist in *Telec* als eine groteske Vereinnahmung Lenins dargestellt. Der sterbende Lenin ist von einem Stab aus Wächtern und Pflegern umgeben, die sinnentleerte Rituale aufrechterhalten, etwa den Empfang jugendlicher Besuchergruppen oder ein mühsamer Ausflug, der als Jagd deklariert wird. Lenin steht

8 Cf. Aronson, Oleg: Svidetel'stvo o žizni [Zeugnis des Lebens]. In: Kinovedčeskie zapiski 51 (2001), pp. 14-21, p. 17.

9 Ennker 1997, p. 110.

10 Cf. Drubek-Meyer 2000, p. 354.

11 Cf. Aronson 2001, p. 21.

12 Cf. Petrovskaja, Elena: Vremja častnoj žizni [Zeit des privaten Lebens]. In: Kinovedčeskie zapiski 51 (2001), pp. 10-14, hier p. 13.

unter ständiger Beobachtung, sowohl durch seine Pfleger und Leibwächter, als auch durch seine Frau und besonders seine Schwester. Er hat keinerlei Privatsphäre. Im Park der Villa schleichen Uniformierte umher und selbst im Bad oder bei einer ärztlichen Untersuchung stehen immer mehrere Personen herum. Nicht nur Lenin wird offen oder durch Türspalten hindurch beobachtet, auch er selbst beobachtet und misstraut seiner Umgebung. Immer wieder sind einzelne Szenen, insbesondere Stalins Ankunft und Abfahrt, aus der Perspektive eines Unbekannten hinter einem Fenster oder einem Busch aufgenommen. Sie verstärken die Atmosphäre heimlicher Observierung, die in der Villa herrscht.

Lenin ist in *Telec* so wenig Privatperson, dass selbst sein Tod ihm nicht gehört. Er sieht keinen Sinn mehr in seinem Leben und will sich umbringen, aber Stalin verweigert ihm das erwünschte Gift. Auch Lenins Schwester Mascha wirft ihm seine Selbstmordabsichten vor, weil sie Angst hat, was nach seinem Tod mit der Familie passiert.

Lenin wird so in Sokurovs Film zum Opfer seines eigenen Mythos und zu einer Marionette des politischen Systems, das er selbst mit geschaffen hat. Sein Leben gleicht einer theaterhaften Inszenierung, deren er sich bewusst ist, gegen die er sich aber nicht mehr wehren kann.

In seiner Demontage des kanonisierten filmischen Leninbildes fokussiert Sokurov nicht nur auf die ikonischen Eigenschaften des Leninbildes, wie etwa der lettische Film *All my Lenins* (Hardi Volmer, 1997), in dem Lenin bei seiner revolutionären Tätigkeit durch eine Reihe von Schauspielerdoubles unterstützt und schließlich ganz durch sie ersetzt wird (der Koordinator dieser Doubles ist Stalin). Sokurov zielt in seiner Darstellung der hilflosen Körperlichkeit des sterbenden Lenin vielmehr auf den politischen Diskurs der Inkarnation und seine filmische Umsetzung.

Der Film zeigt intime Details des Alterns und der Krankheit, so werden Lenin die Fußnägel geschnitten, er wird gebadet und von seinen Leibwächtern umhergetragen. Oleg Aronson sieht in Sokurovs Lenin eine nur noch biologische Existenz dokumentiert, eine Annäherung an Tier oder Pflanze; der Film nicht als biografisches Porträt, sondern als Dokument universaler Kategorien des Seins.⁸ Ein Verschmelzen Lenins mit der biologischen Natur legen auch die vielfältigen Naturmotive nahe, Filmanfang und -ende zeigen den Park, die Umgebung der Villa und den wolkenverhangenen Himmel und sowohl beim Picknick auf einer Waldlichtung als auch bei einem späteren Bad versinkt Lenin inmitten grünlicher Pflanzen. Statt von Lenins »Vermenschlichung«, wie im Tauwetterkino, könnte man in *Telec* eher von einer »Verkörperlichung« Lenins sprechen. Wenn Lenins Tod im sowjetischen Leninkult entnaturalisiert und die »Kräfte der Natur zu dämonischen oder göttlichen Willensäußerungen«⁹ stilisiert wurden, wird Lenin in *Telec* dadurch entmythologisiert, dass er von einer politischen Größe zu einem gewöhnlichen menschlichen und fast nur noch körperlichen und biologischen Wesen schrumpft.

Während der durch die Kamera animierte tote Lenin in Vertovs *Tri pesni o Lenine* in ein dichtes Netz von metaphorischen und metonymischen Bezügen eingespannt ist,¹⁰ verweist die Darstellung des sterbenden Lenin in *Telec* weder auf die historische noch auf die politische Dimension Lenins.¹¹ Betrachtet man *Tri pesni o Lenine* als Ausgangspunkt des filmischen Leninbildes, markiert *Telec* mit seiner Reduktion Lenins auf die sterbliche Physis den Endpunkt.

Die Interpretation des Films als Rückführung des zeitlosen Mythos in den Kreislauf der Natur lässt sich nicht nur in Richtung einer entpersönlichten »Pflanzenhaftigkeit« deuten, sondern auch auf das subjektive Erleben des Protagonisten hin. So sieht z.B. Elena Petrovskaja in der Langsamkeit des Films und der minutiösen Aufzeichnung des Verfalls eine Annäherung an die subjektive Wahrnehmung Lenins,¹² für den als alte kranke Person die Revolution bedeutungslos geworden ist. Auf die Perspektive des Sterbenden verweisen auch ein als voice-over gesprochener innerer Monolog, in dem sich Lenin fragt, was der Arzt in seinem Zimmer macht, und die verzerrte Vision einer alten Frau, möglicherweise seiner Mutter, die Lenin sieht, als er in der Badewanne liegt. Wenn Lenin anschließend wie ein Baby oder wie eine Leiche eingewickelt und weggetragen wird, scheint sich der individuelle Lebenskreislauf von der Geburt zum Tod zu schließen.

Auch der mit Lenins Körper verbundene mythische Zeitbegriff ist in *Telec* umgekehrt: Der individuelle Tod bedeutet nicht Ewigkeit, sondern Verfall und Vergänglichkeit. Im Leninkult war der Unsterblichkeitsdiskurs insbesondere mit der Einbalsamierung von Lenins Körper verbunden, die ein »bewusstes Stillstellen der Zeit« bedeutete: »Der Körper

13 Cf. Jampolskij, Michail: Der feuerfeste Körper. In: Murašov, Jurij/Witte, Georg: Die Musen der Macht. Medien in der sowjetischen Kultur der 20er und 30er Jahre. München: Fink 2003, pp. 285-308, hier p. 299.

14 Aronson bezeichnet die exponierten physischen Details in *Telec* als »pseudodokumentarisch«, da sie einen dokumentarischen Charakter suggerieren. Cf. Aronson 2001.

15 Cf. Jampolskij, Michail: Jazyk-telo-slučaj. Kinematograf i poiski smysla. Moskau: Novoe lit. obozrenie 2004, pp. 352ff. Cf. auch Hlängsen, Sabine: Medialisierungen von Lenins Körper. In: Wiener Slavistischer Almanach 57 (2007), pp. 79-90, hier p. 88.

Lenins soll dem sowjetischen Bewusstsein als etwas Unvergängliches eingeprägt werden, als etwas, das dem Tode entkommt und der Zeit selbst eben im Moment des Todes den Kampf ansagt.«¹³ Während im Leninkult Lenins toter Körper die Voraussetzung dafür ist, ihn unsterblich werden zu lassen, zeigt Lenins langsames Sterben in *Telec* den Ablauf und die Spuren der Zeit und schon der lebende Körper scheint der Verwesung anheimzufallen. Sokurovs Rückführung einer mythischen auf eine physische Körperlichkeit kann nicht zuletzt auch als medienkritischer Akt an der ideologischen Funktion des historisch-biografischen Films gelesen werden.

Die minutiöse filmische Inszenierung intimer physischer Details und der körperliche und geistige Verfall Lenins als einziges rudimentäres Handlungselement lassen den Eindruck des Naturalistischen nicht selten ins Monströse kippen. Oleg Aronson weist darauf hin, dass die betonte Physis Lenins in *Telec* eine überzeichnete ist.¹⁴ Einerseits erwecken die physischen Details einen dokumentarischen Eindruck, wenn auf den durch viele historische Bilder kanonisierten Gesichtern Lenins, Krupskajas und Stalins in Großaufnahme Narben und Altersflecken zu entdecken sind. Gleichzeitig verweisen diese auf historischen Aufnahmen nicht vorhandenen Details aber auch auf ihre eigene Nachträglichkeit und Inszeniertheit. Der physische Naturalismus in *Telec* steht also nicht nur im Gegensatz zur ikonischen Inszenierung der historisch-biografischen Leninfilme, sondern er legt auch seine eigene Gemachtheit offen.

Eine undefinierte, monströse Körperlichkeit Lenins wird auch in den verschiedenen Motiven der Mumifizierung und des Geisterhaften in *Telec* angedeutet. Am Filmanfang steht Lenin am Fenster mit einem Laken um die Schultern, das an ein Gespenst oder ein Leichentuch denken lässt. Als Lenin gegen Ende des Films am Esstisch randaliert und das teure Porzellangeschirr der enteigneten Villa zerschlägt, werden dem Wütenden Tücher übergeworfen, unter denen er wie ein Gespenst schwankend stehen bleibt und schließlich zu Boden fällt. Später nach dem Bad wird er dann wie eine Mumie eingewickelt und weggetragen.

Die Lenindarstellung in *Telec* schafft das Paradoxon, einerseits die ikonischen Leninbilder zu reinszenieren und sie andererseits mit einer physischen, fast fleischlichen Präsenz auszustatten. Die Bilder des körperlichen Verfalls, des Alterns und Sterbens erscheinen so nicht als größere Realitätsnähe zur historischen Person Lenin, sondern als referenzlose Bilder, da der hier zum Leben erweckte Film-Lenin schon immer ein medial geschaffener und somit körperloser war. Mit dem Paradox der konkreten Fleischlichkeit der Bilder, so meine Interpretation des Films, führt Sokurov den Diskurs um die Inkarnation von Führer und Volk und seine filmische Umsetzung ad absurdum.

Nicht die historische Person Lenin wird in *Telec* gezeigt, sondern eher die Unmöglichkeit eines filmischen Porträts vorgeführt. So entzieht sich auch das auffälligste Stilmittel des Films, ein milchig-grüner Nebel, in den die Filmbilder getaucht sind, einer eindeutigen Interpretation. Er könnte durch die Naturbilder und den Wolkenhimmel am Filmanfang und -ende motiviert sein, lässt aber auch an Schimmel denken oder an eine Formalinlösung für anatomische Präparate, oder aber er könnte ein Verweis auf das sich trübende Bewusstsein des Protagonisten selbst sein.

Ebenso ist der Filmtitel als Allegorie, als Eingang Lenins in eine kosmische Zeit des Sternzeichens Stier oder als Regression Lenins auf eine tierische Existenz, ähnlich der neben seinem Rollstuhl weidenden Rinder, auslegbar.¹⁵

Diese Mehrdeutigkeit zeigt sich auch in Kamerafahrten, die sich wiederholt an Lenin annähern, überblenden, wieder heranzufahren und damit eine definierte Perspektive unterlaufen, etwa während des Picknicks mit seiner Frau, oder auch in der letzten Szene des Films. Lenin sitzt hier allein im Garten. Er richtet sich mit einem Schrei auf und erhält als einzige Antwort das Muhen eines Rindes von einer nahegelegenen Weide. Die folgende Einstellung scheint Lenins Blick auf die Weide zu zeigen, endet aber in einer Kamerafahrt mit einer Einstellung auf Lenin im Rollstuhl. In der letzten Einstellung geht Lenins Gesicht wiederum in ein Bild des Wolkenhimmels über.



ALEKSANDR SOKUROVS *TELEC*
von Bettina Lange (Berlin)

Mag. Bettina Lange, Studium der Russistik, Bohemistik und Politikwissenschaften in Hamburg, Berlin, Prag und Moskau. 2003 Masterexamen an der Humboldt-Universität Berlin mit einer Arbeit zur Figurengestaltung in den Filmen Kira Muratovas. Tätigkeit als freie Übersetzerin und Lektorin, seit Oktober 2006 wissenschaftliche Mitarbeiterin am Peter Szondi-Institut für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft der Freien Universität Berlin im DFG-Projekt »*Die nicht mehr neuen Menschen*«. *Fiktionalisierung von Individualität im postsowjetischen Film und Roman*. Dissertationsprojekt zu Individualitätsentwürfen im russischen Gegenwartsfilm.
Kontakt: b.l.lange@web.de

