

Prof. Dr. Béatrice Picon-Vallin

Vsevolod Meyerhold und sein Poet-Schauspieler

Annäherungen an den Meyerholdschen Schauspieler

Deutsch von Elma Esrig

Eine Athanor Publikation - 2010

Der Bogenschütze • Alexej Levinsky • Moskau



Vorwort

1963 spielte ich einen Monat lang mit einer weltberühmten Bukarester Truppe, zuerst in Moskau dann in Sankt Petersburg das antistalinistische Stück "Der Schatten" von Jewgeni Schwarz.

Wir freuten uns über den großen Erfolg und knüpften Kontakte mit großartigen Theaterkünstlern, Regisseuren, Kritikern und Schauspielern. Am Ende dieses künstlerischen Abenteuers waren wir auf einen großen Empfang in der rumänischen Botschaft geladen. Da wurde ich laut und vor allen Gästen von einem der bekanntesten russischen Theaterwissenschaftlern und Kritikern, Herrn Markov, angeschrien:

"Wissen Sie warum wir Euch so herzlich feiern? Gutes Theater sehen wir schon immer mal wieder bei uns in Russland, das allein wäre kein Grund. Eure Aufführung, wie ihr es spielt, bringt uns ... *er machte eine längere Pause* ... das Theater von **Vsevolod Meyerhold** wieder in Erinnerung!"

Im großen Saal wurde es still. Unser Dolmetscher übersetzte uns alles flüsternd. Ich schaute mich um, die vielen russischen Gäste blickten eher in sich, meine Schauspieler drehten sich zu mir um, umsonst. Ich wusste selber so gut wie nichts über Meyerhold. Denn all die Namen, die in Moskau verboten waren, mussten auch in Rumänien unbekannt bleiben!

Nachts im Hotel trafen wir uns mit unserem Direktor Radu Beligan, einem der kultiviertesten Theaterkünstler, der uns mehrere Stunden Meyerholds weltbedeutendes Werk erklärte.

Radu Beligan, der große Schauspieler, der im Jahre 2005 bei uns in der Dürnitz als Hauptredner der Feier "*10 Jahre Athanor Akademie in Burghausen*" auftrat, verdanke ich die ersten Eindrücke über eines der wichtigsten Ereignisse in der moderne Geschichte des europäischen Theaters.

Ich empfinde es heute als meine Pflicht, oder wenn man so will, eine Art Wiedergutmachung, den Bericht von Prof. Dr. Béatrice Picon-Vallin (die beste Kennerin der russischen Theateravantgarde der 20er und 30er Jahre) als eine *Athanor-Publikation* herauszugeben.

"Vsevolod Meyerhold und sein Poet-Schauspieler".

Béatrice Picon-Vallin und Ihrer einleuchtenden Vorlesungen über Meyerhold verdanken wir die Tatsache, dass heute unsere Studierenden, anders als ich und meine Schauspieler 1963 in Moskau, informiert sind über Meyerhold und seine grandiose und tragische Zeit.

Einen herzlichen Dank an Elma für die schöne und präzise Übersetzung.

Prof. Dr. David Esrig

Der Poet-Schauspieler

Annäherungen an den Meyerholdschen Schauspieler

Der Schauspieler ist ein Vogel, der mit einem Flügel auf der Erde zeichnet und mit dem anderen den Himmel berührt.

Vsevolod Meyerhold¹

Wie Edward Gordon Craig auf dem Weltkongress des Theaters in Volta 1934 versichert, dass das einzige Theater, das zählt, nicht das massive, aus Holz, Stein oder Ziegel errichtete Gebäude ist, sondern jenes, das die Ausdrücke des Gesichts, die Bewegungen des Körpers und der Klang der Stimme des Schauspielers² erschaffen, macht auch Vsevolod Meyerhold den Schauspieler zum Kernpunkt seiner Untersuchung – so dass er 1914 schreibt: „Wenn man dem Theater das Wort, das Kostüm, die Rampe, die Kulissen, schließlich sogar das Theatergebäude nimmt, so bleibt doch das Theater, solange ihm der Schauspieler und dessen Bewegungen voller Meisterschaft erhalten bleiben, es selbst“³, oder dass er Anfang der dreißiger Jahre die Zukunft dieser Kunst allein dem Trio Schauspieler – Musik – Licht inmitten eines riesigen leeren Raums bar jeden Bühnenkastens anvertraut. Derart gründen zwei große Erneuerer der Bühne, die zu jenen zählen, welche mit größtem Nachdruck die Notwendigkeit der Inszenierung betont und über das Marionettenspiel nachgedacht haben, ihr Theater auf den Schauspieler.

¹ Aufzeichnungen von S. Eisenstein aus den Kursen Meyerholds im GYRM (1921-1922), zitiert in *Teatral'naja zizn'*, Moskau, 1990, n°2, S. 27.

² E.G. Craig, „Discussioni sulla relazione di Gaetano Ciocca“, in *Convegno di lettere*, 8.-14. Oktober 1934, XII, Rom, Reale Accademia d'Italia, Fondazione Alessandro Volta, Atti die Convegna, 1935, XIII, S. 211. „Aber das Theater, das Vorrang hatte vor dem dramatischen Stück (und dass das einzige Theater ist, das zählt), war kein Gebäude ... es war der Klang der Stimme – der Ausdruck des Gesichts – die Bewegungen des Körpers – der Figur –, nennen Sie es den Schauspieler, wenn Sie wollen.“

³ „Die Glossen des Doktor Dapertutto als Antwort auf *Die Negation des Theaters von Iouri Aikhenwald*“, in *Ljovov'k trëm apel'sinam (Die Liebe der drei Orangen)*, Sankt Petersburg, n°4-5, 1914.

Schauspieler, das ist Meyerhold selbst zu Beginn, und sein Schüler Sergueï Eisenstein wird ihn später, als er zu keiner Besetzung mehr gehört, als den „idealen Schauspieler“⁴ ansehen. Seine Rede über den Schauspieler wird von einer Rede des Schauspielers gespeist, auch wenn sie sich nicht darauf beschränkt. Seit 1914 macht er aus dem Schauspieler den „König“ seines Regietheaters, welchem er dennoch die mächtige und wesentliche Funktion des „Autors der Aufführung“ zuerkennen wird. Dies ist eine Aufgabe, die nur schwierig zu verteidigen und durchzusetzen sein wird gegenüber der Theaterkritik, gegenüber einer schönggeistigen Macht – insbesondere in einem gewissen Umkreis, wie jenem der französischen Kultur, in der für lange Zeit ein „Texttheater“ Vorrang haben wird, in welchem der Autor des Stücks notwendigerweise den ersten Platz einnehmen muss (siehe die Reaktionen zum Zeitpunkt der Tournee der Truppe von Meyerhold in Paris 1930⁵).

Ist dies ein Entsetzen vor der Kraft der Bilder und der Körper, wo das Geschriebene andersartig erklingt und einen unerwarteten Sinn oder einen unerwarteten Umfang einnimmt, ein Entsetzen vor der Freiheit einer Kunst in ständiger Bewegung? Meyerhold hat vermerkt: in seiner Oralität und seiner unendlichen Verwandlungsfähigkeit ist dieses Theater „gefährlicher als das Feuer“. Als Ende des 20. und zu Beginn des 21. Jahrhunderts diese Aufgabe des Theaters sich erneut zugunsten des Schauspielers (oder des Autors) bestritten sieht – die Regisseure werden zu „überflüssigen Regisseuren“, zu „Oberregisseuren“⁶ –, zeigt die geschichtliche Erfahrung Meyerholds in der Tat, dass die beiden Mächte, trotz aller möglichen Konflikte, weit davon entfernt sind unvereinbar zu sein, dass sie vielmehr einander ergänzen, und dass es sich hier um eine „Zusammenarbeit“⁷ handelt: ihre schwierige, konfliktuelle Verwaltung entspringt einer ständigen Neudefinierung, die umso schmerz-

⁴ Zitiert in *Les Cahiers du cinéma*, n°226-227, 1971, S. 61.

⁵ Zur Rezeption des russischen Theaters der Zwanziger Jahre siehe B. Picon-Vallin, „Französische Sichtweisen auf das russische Theater“, in *Die Konferenzen einer russischen Spielzeit*, Actes Sud-Papiers, 1995, S. 149-171.

⁶ Siehe J.M. Piemme, in *L'Année du théâtre 1993-1994*, unter der Leitung von P. Laville, Paris, Hachette, 1994.

⁷ V. Meyerhold, *Schriften zum Theater 1936-1940*, Band IV, Lausanne, L'Age d'Homme, 1992, S. 95. Die Kritiken von Meyerhold gegen Piscator zielen auf die Art und Weise, in der seine Inszenierungstechniken (Verwendung von Leinwänden) wenig geformte Schauspieler erdrücken.

hafter ist als die Instabilität groß ist. Sie entspringt einer Neudefinierung der persönlichen und künstlerischen Beziehungen in einem schöpferischen Prozess, bei dem im Inneren einer Gruppe jede der beiden Mächte abwechselnd vor der jeweils anderen zurücktreten muss, ohne sich dabei jemals selbst aufzugeben. Die Verwaltung dieser Mächte wird zudem durch eine starke affektive Bürde erschwert (deren unvermeidlichen Charakter Meyerhold in seiner „Selbstkritik“ von 1937 unterstreicht): denn in einer Gruppe, deren *kollektives* Wesen dennoch völlig etabliert ist, ist es häufig ein *einzig*er Schauspieler, der in einer bestimmten Periode den Weg verkörpert, auf dem der Regisseur am weitesten in seiner Suche gelangt und welcher somit dessen gesamte Aufmerksamkeit auf sich bündelt, seine ganze „Liebe“, mit dem Risiko, diese bei der folgenden Aufführung wieder zu verlieren⁸.



Der Wald. Szene 19. Dynamik des Bühnenspiels: Vosmibratov (B. Zakhava) und Gourmyjskaia (E. Tiapkina) streiten um die Scheine auf dem Tisch. Zu ihren Füßen sitzt der kleinen Türke, in orientalische Gewänder gekleidet, zugleich Hausdiener von Gourmyjskaia und Bühnenarbeiter, eine seltsame und stumme Figur, eine Mischung aus Realität und Fiktion.

Um uns eine Vorstellung vom Schauspieler zu geben, verwendet Meyerhold 1937 das Bild von jenem Marmorblock, von dem aus sich Michelangelo auf die Suche nach der einen erträumten Skulptur begab. Aber er wiederholt beharrlich, dass er keine simplen Nachahmer seiner *pokazy* (seiner beständigen und außergewöhnlichen Spiel-demonstrationen) braucht, der *pokazy*, in denen er in seiner Schauspielerführung mittels des Körpers erklärt, was er nicht

mit Worten ausdrücken kann, und die Orientierungen, materialisierte Hinweise, plastische Denkanstöße und nicht autoritäre Vorgaben sind. Wenn er auch keine Nachahmer braucht, so will er doch auch keine reinen Techniker: er sucht *Individuen*, die auch denken, sich mit ihm austauschen können und die vor allem eine *starke Persönlichkeit*⁹ besitzen. Einige

⁸ Ebenda, S. 202-203: „Für einen Schaffenden, der in Bilder denkt, ist es unvermeidlich, sich in diesen oder jenen Schauspieler zu verlieben.“

⁹ Ibid., S. 318.

seiner Texte (*Die Jahrmarktsbude*, *Die Glossen des Doktor Dapertutto ...* (1914), die Einleitung zu *Alinour* (1918)), sind, wie auch mehrere seiner Aufführungen (insbesondere *Der Wald*), wahre Hymnen an den Erfinderschauspieler, an den Schauspieler vom Fach. In *Die Glossen des Doktor Dapertutto*, einem Text, der auf jenen eines russischen Essayisten antwortet, der hartnäckig den Tod des Theaters beweisen will, macht Meyerhold die Lebendigkeit der Bühne geltend und vertraut ihrer möglichen Zukunft einzig und allein auf dem Weg über die Verteidigung eines schöpferischen Schauspielers. In der



Die Jahrmarktsbude von A. Blok, 1906.
Meyerhold in der Rolle des Pierrot.
Portrait von N. Oulianov.

Tat: weit davon entfernt, den Schauspieler in der Eisenfaust des Regisseurs zu zermalmen, versucht Meyerhold ihm die Mittel zu geben, um sein eigener Regisseur zu werden, indem er ihn wieder völlig verantwortlich für sein Spiel, ihn zum Autor seiner Bühnenfigur macht.

Im Zentrum: der Schauspieler ... und der Zuschauer

Es gibt ein Ding, dessen Herr zu werden der Mensch noch nicht gelernt hat (...); ein Ding, das auf die Ankunft geeigneter Menschen wartet, bereit, sich mit ihnen über die irdische Welt zu erheben: und das ist nichts anderes als die BEWEGUNG.

E.G. Craig, *Das Theater der Zukunft* (1907)¹⁰

Von 1905 an radikalisiert Meyerhold die von Stanislavski in der Welt des europäischen Theaters vollbrachte Änderung des Blickwinkels. Denn wenn sein Meister anstatt und an die Stelle der „Rolle“ die fiktive Figur in ihrer Komplexität und psychologischen Kontinuität ins Zentrum der Theaterarbeit gestellt hat, so dass der Schauspieler, im Laufe einer langen Schulung, erlernen muss, diese Figur in der Nachahmung des Lebens *wieder* zu verkörpern (sie zu *reinkarnieren*), so entwickelt Meyerhold das Theatralische (das Wesen des Theaters) ausgehend von dem Schauspieler selbst, oder, genauer gesagt, von dem *Schauspieler bei der Arbeit*, als Schöpfer – „Erzeuger“, in der Terminologie der Zwanziger Jahre – einer neuartigen Realität. Auf der Suche danach, durch die Entwicklung der Inszenierung sowohl den künstlerischen Wert des Theaters – den einige zu Beginn des Jahrhunderts lebhaft bestreiten – als auch die Autonomie dieser Kunst zu etablieren, deren Trennung von der Literatur (das „Drama-Buch“) er rechtfertigen will, auf dieser Suche entdeckt Meyerhold zugleich alle Dimensionen der Kunst des Schauspielers, der weder reproduzieren, noch nachahmen, noch nachschaffen, sondern *erschaffen* muss. In seinem neuartigen Theater antworten Regie und Spiel des Schauspielers auf ein und dieselbe Erfordernis und antworten zugleich auch einander.

Ja, mehr noch, indem Meyerhold das Theater als eine autonome, nicht dem Geschriebenen unterworfenen Kunst bestimmt, definiert er es zugleich als „etwas, das mehr ist als eine Kunst“¹¹. Und indem er den Schauspieler mit einem umfassenden Künstler gleichsetzt, dessen fortschreitende Ausbildung und Vervollkommnung – in einer Schule, in seinem

¹⁰ In *Von der Kunst des Theaters*, Paris, Lieutier, s.d., S. 46.

¹¹ „Die Glossen ...“, in *Ljovov'k trëm apel'sinam*, 1914, n° 4-5, S. 68.

persönlichen Atelier, in den Proben¹² – mit der Entwicklung und Vervollkommnung des individuellen und sozialen Menschen, der er ist, in Beziehung stehen, macht er es ihm zur Aufgabe, ein „außergewöhnlicher Mensch“ (Ausdruck aus den Jahren um 1910) zu sein, bevor er ihn sich dann als „neuartigen Menschen“ (Formulierung zu Beginn der Zwanziger Jahre) vorstellt.



Ein einträglicher Platz. Die Schauspielerin Babanova bringt Paulinas Verhalten mit Hilfe der sehr präzisen Spielpartitur (rhythmisch und räumlich) von V. Meyerhold zum Ausdruck; ausgehend von den Stufen der Treppe, die zu ihr führen, unterbrochen durch unerwartete Wiederanstiege, akzentuiert durch die Bewegungen ihres Huts und Schirms.

„Außerhalb des Textes, den der Schauspieler ausspricht, existiert auf der Bühne noch eine andere sehr mächtige Sphäre, welche jene der Geste und der Bewegungen ist“, behauptet Meyerhold 1914.¹³ Indem er die Theaterbühne von der literarischen Tyrannei des Textes – der, wenn er auch Keime des Schauspielens enthält, so doch niemals dessen exaktes Maß sein kann – befreit, nähert er sie anderen Künsten des Körpers an: dem Jahrmarktstheater, den Variétés, dem klassischen und modernen Ballett, dem Zirkus und erweitert somit auch die Fähigkeiten, die er vom Schauspieler verlangt.

Also genau *durch einen Regisseur* – und sogar einem jener Regisseure, die in Europa, wie es

Jouvet 1930 formuliert „am besten die Idee, die man sich von einem Regisseur machen darf, verkörpern“¹⁴ – ereignet sich nicht nur die Rückkehr zum vielseitigen Schauspieler, sondern es findet auch eine Erweiterung seiner Aufgaben statt, indem durch das Spiel der

¹² Siehe „Das Atelier des Schauspieler“ (1921), übersetzt von B. Picon-Vallin, in *Alternatives théâtrales*, Brüssel, 1993, n°44.

¹³ Siehe *supra*, Notiz 11, S. 71.

¹⁴ L. Jouvet, „Meyerholds Verteidigung“, in *Paris-Soir*, 12. Juli 1930, wiederaufgenommen in B. Picon-Vallin, „Meyerhold, wie ihn Jouvet sah“, in *Les Cahiers théâtre*, Paris, Comédie-Française/Actes Sud, n°11, 1994, S.102.

Globalität der Künste, ihrer Geschichte und ihrem Zustand zu Beginn des 20. Jahrhunderts Rechnung getragen wird: der Künste des Körpers, in der europäischen Kultur „mindere Künste“ genannt, des „Jahrmarkttheaters“ oder – in Meyerholdschem Vokabular – *balagan*, aber auch der Literatur im allgemeinen (und nicht nur der dramatischen), der Malerei, der Bildhauerei, der Musik und des Kinos.



Der prächtige Hahnrei, 1922. Der Schauspieler Igor Ilinski und seine körperliche Virtuosität.

„Nieder mit dem Theater des Grammophon-Schauspielers!“ schreibt Meyerhold 1914¹⁵. Der Grammophon-Schauspieler, der „bequeme Schauspieler“, das ist jener, der nur „seine Natur, ein sprechendes Wesen zu sein“ auf sich nimmt, jener, „in dessen Mund man einen Text legt, so wie man eine Schallplatte auf ein Grammophon legt“¹⁶.



Meyerhold behauptet: „Das dramatische Element auf der Bühne, das ist vor allem die Handlung, die *Spannung des Kampfes*. Die Worte sind hier [...] nur die Oberschwingungen der Handlung“¹⁷. Daher ist die Arbeit des Körpers imstande, dem Schauspieler seinen eigenen Text zu geben, der aus Blicken, Pausen, Halte, szenischen Bewegungen,

Gesten und Verkürzungen besteht. Um diesen eigenen Text zu erlangen, muss sich der Schauspieler zunächst etwas zuwenden, das *neben* dem Theater steht, dem Seiltänzer oder

¹⁵ „Die Glossen ...“, a.a.O., S. 75.

¹⁶ Ebenda, S. 75. 1930 setzt Meyerhold den Schauspieler Ioujine mit einer „Kommode“ gleich und wiederholt: „Ein Schauspieler kann sich nicht auf der Bühne wie ein Grammophon verschieben“, in *Schriften zum Theater 1930-1936*, Band III, S. 85.

¹⁷ *Schriften zum Theater 1891-1917*, Band I, neue, durchgesehene und erweiterte Auflage, 2001, S. 177.

jenem, der den *salto mortale* ausführt (wie Vassia Velikanov, Artist in einem kleinen russischen Wanderzirkus), mit anderen Worten: dem Jongleur. Die Metapher des Jongleur-Schauspielers ersetzt nicht den Theaterschauspieler durch den Zirkusartisten, aber sie überträgt ersterem das Wissen, die Technik und die Disziplin, die ihm zu Beginn des Jahrhunderts in Europa fehlen.

Dies bewirkt, dass der Zuschauer ebenso außerstande wäre, den Schauspieler zu ersetzen, wie den Jongleur, den Seiltänzer oder den Geigenspieler [...]. Die Metapher beinhaltet den Willen des Schauspielers, ausgehend von seinem alltäglichen Körper, „einen wunderbaren Körper zu meißeln“: „Das Theater wird beginnen, etwas Großes zu sein, wenn der Schauspieler den göttlichen Werkstoff, der ihm gegeben worden ist, mit einer neuen Form ausstatten wird, welche die Natur dem Menschen nicht gegeben hat und die nur der Schauspieler in sich erschaffen, ausfeilen und zeigen kann. Wenn doch nur der Schauspieler öfter die Arbeit des Akrobaten betrachten würde!“, schreibt der Erzieher-Regisseur¹⁸. Den Schülern seines Studios aus der vorrevolutionären Periode, die er regelmäßig in den Zirkus mitnimmt, liest Meyerhold Auszüge aus der Novelle *Der Jongleur von Notre-Dame* von Anatole France vor, welcher die Intelligenz und Geistigkeit des Körpers des Jongleurs in den Vordergrund stellt.

Seine eigenen Schauspielerfahrungen bei Stanislavski haben Meyerhold dazu geführt, dem „Wiedererleben“ zu misstrauen. Ja, zusammen mit Sybil Vane, der Schauspielerin aus *Das Bildnis des Dorian Gray* von Oskar Wilde (das er verfilmt hat), behauptet er, radikaler noch, dass es dem Schauspieler unmöglich ist, eine Leidenschaft zu spielen, die ihn in ihrem Feuer verbrennen würde¹⁹, und die die Präzision, den Ausdruck seiner Verkörperung stören würde. Von der Aufgabe befreit, Gefühle wiederzuempfinden – und zwar durch ein Eintauchen in das affektive Gedächtnis und in eine Konzentration, die ihn vom Publikum isoliert –, sucht der Meyerholdsche Schauspieler sehr bald „das Innere über das Äußere zu

¹⁸ „Die Glossen ...“, a.a.O., S. 88.

¹⁹ „Vielleicht könnte ich eine Leidenschaft spielen, deren Verwirrung ich nicht kenne, aber ich könnte nicht jene spielen, die mich mit all ihren Flammen verzehrt“, sagt Sybil Vane. Der Satz wird zitiert in *Ljobov'k trëm apel'sinam*, 1915, n°4-5-6-7, S. 209.

erreichen“²⁰, indem er kontrollierte und beherrschte physische Aktionen ausführt, und indem er das Gedächtnis der großen Epochen des Theaters befragt.

„Ein Theater analog zu jenem, das die Marionette sich zu erobern wusste, gründen“²¹

Gleicht sich dieser nicht-realistische Körper, so wurde es Meyerhold vorgeworfen, jenem der Marionette an, ein bloßer Mechanismus ohne Seele und ohne Leidenschaft? Das Modell der Marionette wird von Meyerhold selbst gebraucht, und zwar im selben Sinne wie Craig das Konzept der „Übermarionette“ vorantrieb. Das Modellhafte besteht sowohl in ihrer Untauglichkeit, hübsch zu sein – die „Hübschheit“, die Grazie werden von Meyerhold aufs Korn genommen, und das ist im Wesentlichen der Sinn seiner Attacken gegen die Praktik von Alexander Tairov²² –, als auch in der nüchternen, ökonomischen Perfektion ihrer von Zufall und Überflüssigem befreiten Bewegungen. Wie Kleist glaubt Meyerhold, dass die Perfektion der Bewegung nur vom vollkommenen Nicht-Bewusstsein (Tiere, Puppen) oder vom absoluten Bewusstsein erreicht werden kann. Er hebt die Art hervor, in der einzig eine bewusste Organisation der Bewegung des Schauspielers im Zuschauer eine dramatische Emotion erzeugt – hingegen bringen seine Bewegungen unorganisiert, „natürlich“, Emotionen einer anderen Ordnung, und in erster Linie ästhetische Emotionen, hervor. Aber das klare Ziel des Schauspielers bei Meyerhold ist nicht Wiederzuempfinden, sondern die Beherrschung der Mittel, um dem Publikum eine Partitur von Gefühlen, Anregungen, Fragestellungen, Anstöße weiterzuleiten, um die Prozesse, die Imagination und Reflexion hervorkommenlassen, auszulösen, um eine starke assoziative Tätigkeit seines Zuschauer-Partners ins Spiel zu bringen, ohne den die Vorstellung nicht existieren würde: in ihm, dem Zuschauer, müssen die Emotionen geboren werden, die an Empfindungen ge-

²⁰ „Regiekurs n° 13 (Wissenschaft der Bühne) – Aufzeichnungen über das Groteske“, 23. August 1918, in V. Meyerhold, *Lekcii 1918-1919*, unter der Leitung von O. Feldman, Moskau, DGI, 2000, S. 149.

²¹ *Schriften zum Theater*, Band I, op. cit., S. 182.

²² Meyerhold spricht von seinen Schauspielern als von „einer Seemannsbande“, als Gegensatz zu dem, was er als formelle, ästhetisierende Geziertheit der Schauspieler Tairovs erachtet, siehe *Schriften zum Theater*, Band III, S. 150. Vgl. dazu auch wie Craig ihnen in „Vorwürfe an einige Tänzer“, in *Das Theater in Bewegung*, Paris, Gallimard, 1964, vorschlägt, „in lockerer Rüstung zu trainieren“, „um unnütze Bewegungen zu zügeln“.

bunden sind, welche der Schauspieler, ohne sie selbst zu verspüren, hervorzurufen imstande ist²³. Weder naturalistisch noch psychologisch, und insbesondere das „Sentimentale“ fürchtend, entwickelt sich das Spiel des Meyerholdschen Schauspielers ausgehend von einem szenischen Grundzustand: der *Freude* (Brecht wird auch von der Spielfreude sprechen). Es wendet sich dabei nicht von der Psychologie ab. Aber die „Herstellung der Emotionen“ ist zunächst auf der Seite des Zuschauerraums.



Von vornherein legt Meyerhold also den Schwerpunkt auf die Interaktion Bühne–Zuschauerraum, oder besser auf das Paar Schauspieler–Zuschauer in seinem „Theater der Übereinkunft“, das er anschließend „realistisches Theater der Übereinkunft“ oder Theater des „musikalischen Realismus“ nennen wird. Er bringt dem Schauspieler die Mit-Anwesenheit des Zuschauers bei, indem er ihn die Nähe des Zuschauers, dieses vierten Schöpfers, zähmen lässt, anstatt eine vierte Mauer zu errichten, um ihn vor dem schrecklichen schwarzen

Der prächtige Hahnrei, 1922. Sicht von oben nach unten auf die Werkzeug-Maschine des Spiels und die Schwierigkeiten, die sie den Schauspielern auferlegt.

Schlund des Zuschauerraums zu schützen²⁴. Auf der Bühne hat das Geschehene, so gelungen es auch sein möge, nur Wert durch das, was im Zuschauerraum geschieht. Genau dies bringt Meyerhold in seiner Kritik von *Der Kirschgarten* im Théâtre d'Art 1904 zum Ausdruck: „Auf der Bühne befinden sich lebendige Figuren, es gibt zahlreiche herrliche und interessante

²³ Siehe das Spiel von M. Tchekhov, das den Zuschauerraum erschüttern konnte und dabei die Ernsthaftigkeit seiner Partner, die er gleichzeitig mit seinen Streichen störte, schwerwiegend bedrohte.

²⁴ Siehe insbesondere V. Soloviev, „Geschichte der szenischen Technik der commedia dell’arte“, in *Ljovov’k trëm apel’sinam*, 1914, n°4-5, S. 65. Soloviev spricht davon, „dieses Gefühl der Furchtlosigkeit vor dem Zuschauerraum durch komplexe Übungen, die am Rande des Proszenium ausgeführt werden, heranzubilden“. Siehe auch B. Picon-Vallin, „Meyerhold und das russische Theater des 20. Jahrhunderts“, in *Konferenzen einer russischen Spielzeit*, op. cit., S. 72-74.

Einfälle: ein echter Mond, echte Erde, echtes Mobiliar, aber das Wesentliche – der auf die kranken Sehnen der Seele des Zuschauers ausgeführte Schlag – fehlt“²⁵ .

Anders gesagt und bildlich gesprochen, es zählen nicht die Tränen des Schauspielers, sondern die des Zuschauers, und bei den Vorstellungen in seinem Theater blickte Meyerhold öfter in den Zuschauerraum als auf die Bühne [...]. Diese Beziehung zum Publikum ist umso unerbittlicher, als sie wesentlich ist: der Schauspieler darf dem Publikum weder schmeicheln noch darf er sich von der Nasenspitze eines geschmacklosen Zuschauers leiten lassen. Er fürchtet die einfachen Effekte, arbeitet mit jenem Teil des Publikums, welches sein Mitarbeiter, ja, sogar sein „Korrektor“ ist und hält einen aktiven Kontakt mit ihm aufrecht: er rechnet mit seinen Reaktionen, seinen „Antworten“, von welchen er in den zwanziger Jahren eine genaue und ausgearbeitete potentielle Liste aufgestellt haben wird²⁶.

Beziehung zwischen dem Schauspieler und der Figur

Ich betrachte hier den „Meyerholdschen Schauspieler“ als eine Fiktion, die einer Synthese der Vorstellungen des Regisseurs vom Spiel des Schauspielers entsprechen würde, und zwar zu verschiedenen Zeitpunkten von Meyerholds künstlerischem Weg; Vorstellungen, wie sie sich sowohl in seinen Artikeln und Büchern, in seinen mündlichen Einwüfen, seinen Schulprogrammen – und diese sind zahlreich –, als auch in den Kurzschriften der Proben enthüllen, in denen die Arbeit und ihre Entwicklung sorgfältig durch seine Mitarbeiter aufgezeichnet wurde.

In dem Maße der vollzogenen Annäherung zwischen dem „neuartigen Schauspieler“ und dem Zuschauer findet eine bemerkenswerte Ausweitung des von Stanislavski geknüpften Identifikationsbezugs zwischen Schauspieler und Figur sowie ein Komplizierterwerden der

²⁵ Aufzeichnungen von Meyerhold, Sommer 1904, RGALI (Russische Archive der Litteratur und der Kunst), 998, 1, 385.

²⁶ Siehe insbesondere Meyerhold, *Schriften zum Theater*, Band III, S. 116.

Beziehungen, die diese im Vorgang des Spielens unterhalten, statt. Es gilt, nicht in die Haut der Figur zu schlüpfen, ohne zu wissen, wie man wieder herauskommt ...

Das Erschaffen der Figuren, welche die Bühne Meyerholds bevölkern, umfasst zweifellos ein Stadium subtiler und tiefgründiger Analyse, aber drei Elemente bestimmen seine Besonderheiten. Zunächst schlägt sich das Aufkommen des modernen Bewusstseins im Meyerholdschen Theater nieder (Form, Technik, Inhalt) – das System und das Theater Stanislavskis bleiben in dieser Hinsicht Erben des 19. Jahrhunderts. Meyerhold steht ohne Zweifel Joyce näher als Tolstoi, er liegt in jedem Fall auf der Linie Gogols und Dostoïevskis, wie die russische Kritik sie deutete, als sie begonnen hat, ihre Interpretation



Übungen der Biomechanik zur Last des Körpers des Partners, 1922. Das erste Eintreten der Meyerholdschen Schauspieler.

zu Beginn des Jahrhunderts zu erneuern. Sodann weiß Meyerhold, dass die Psychologie eine junge, in Bewegung befindliche Wissenschaft ist, und dass es sich empfiehlt, sie in ihren aktuellen Entdeckungen zu verfolgen. Und schließlich zerschlägt die Art der Theaterarbeit, welche alle Elemente der Analyse und der

Beobachtung als *Materialien für eine poetische Komposition von konventionellem Typ* betrachtet, jede psychologische Kontinuität, indem sie die Risse durch eine „kubistische“ *Montage* der verschiedenen Facetten der Figur unterstreicht. In der Behandlung seiner (oder seiner mehreren) Figur(en) – denn der Schauspieler Meyerholds kann mehrere Figuren in derselben Aufführung, manchmal auch in derselben Szene spielen – ist der Schauspieler näher an Picasso als an Venetsianov, dem russischen Porträtmaler des 19. Jahrhunderts.

In ähnlicher Weise, in der der Schriftsteller Koneï Tchoukovski über die psychologische Tiefe der Aufführungen Meyerholds verblüfft sein wird, wird der Schauspieler Mikhaïl Tchekhov schreiben, dass, wenn Stanislavski psychologisch ist, dann ist Meyerhold „überpsychologisch“: in diesem Sinne, dass die Psychologie, weit davon entfernt geleugnet zu

werden, in einem Spielsystem überschritten wird, in welchem der Schauspieler vor psychophysischen Aufgaben der Erschaffung räumlich-rhythmischer Bilder ohne veranschaulichende Funktion in Bezug auf den Text gestellt wird. Um Regisseur zu werden, muss man aufhören, Illustrator zu sein, schreibt Meyerhold. Er könnte dieselbe Feststellung in Bezug auf den Schauspieler machen. Sehr früh hat er übrigens betont, dass der Körper das Gegenteil dessen ausdrücken kann, was der Text sagt: „Was das frühere Theater vom neuartigen unterscheidet, ist, dass in diesem letzteren das Plastische und die Worte jeweils ihrem eigenen Rhythmus unterworfen sind und sich gelegentlich sogar trennen“²⁷.

Die psychologische Annäherung an die Figur, die in der Analyse des Textes und der Situationen präsent ist, stellt also nur ein Arbeitswerkzeug dar. Denn in diesem Theater durchquert die Darstellung des Lebens den Tod. Dies zunächst historisch gesprochen, da Meyerhold seinen Schauspieler die Ebene der Existenz oder vielmehr der Nicht-Existenz durchschreiten ließ, welche die vom Atem des Todes, der Bewegungslosigkeit und der Stille gepackte symbolistische Szene erforderte. Aber es handelt sich genauso sehr um eine globale Methode: tatsächlich muss



Ein einträglicher Platz, 1923. Der Tanz des Schauspielers D. Orlov, Interpret der Rolle des Ioussov im Stück von A. Ostrovski. Dieser im Kabarett, im III. Akt, aufgeführte Tanz überarbeitet die Motive einer russischen folkloristischen Choreographie, damit der Schauspieler ein plastisches Porträt der Unterwürfigkeit und der übertriebenen Höflichkeit der Figur zeichnen kann.

die von Meyerhold entworfene Theaterfigur das alltägliche Individuum „töten“. Jene lebt innerhalb der Grenzen der Bühne – einer Raum-Zeit, in der nichts wie im Leben ist, in der die Musik zum Beispiel zu ihrem Atem oder sogar zu ihrer Emotion werden kann. Die Bühne ist durch ihre räumlich-zeitliche Verdichtung ein experimenteller, ja sogar fantastischer Ort, wie die Raum-Zeit, in welcher Schriftsteller wie Gogol und Dostoïevski ihre Geschöpfe „durch-

²⁷ V. Meyerhold (1907), *Schriften zum Theater*, Band 1, *op. cit.*, S. 111.
© Athanor 2010

schütteln“, indem sie diese in nicht-realistische Situationen stellen, aus welchen sie sich wirklich herausarbeiten müssen²⁸.

Diese Theaterfigur ist eine Maske, derart, dass sich zum Beispiel hinter dem Khlestakov (*Der Revisor*) der Bühne eine ganze Reihe von möglichen Khlestakovs abheben. Sie bildet sich ausgehend von ihrer *szenischen Funktion*. Die Erneuerung der Definition der *Rolle*, welche gefasst wird als die Form der Mitwirkung der Figur im Mechanismus der dramatischen Handlung, gibt dem Schauspieler Möglichkeiten für sein Einwirken auf die Dynamik der Verwicklung, und zwar gemäß seiner besonderen Beziehung zu der Abfolge der Hindernisse, welche diese Verwicklung bilden²⁹ und gemäß seiner eigenen körperlichen und stimmlichen Gegebenheiten. Die Kenntnis dieser Grundformeln erlaubt ihm sowohl diese anzuwenden als auch sie umzustoßen, um eine „paradoxe Annäherung“ auszuprobieren (Gebrauch der *Gegen-Rolle*).

Im Hinblick auf die Figur darf sich der Schauspieler „*niemals verlieren*“, aber er kann die Distanz modulieren, welche ihn von jener trennt. Der „Text“ des Schauspielers ist nicht derselbe wie jener der Figur, die er beurteilt, zu deren Advokat oder Verwalter er sich macht und hinsichtlich derer er seine eigenen schöpferischen Absichten zum Ausdruck bringt. Das „Vor-Spiel“, die stumme Phase vor dem Äußern des Textes³⁰, hat vor allem den Zweck, den Künstler im Schauspieler zu wecken.

²⁸ Siehe B. Picon-Vallin, *Meyerhold. Die Wege des theatralischen Schaffens*, Band 17, Paris, CNRS Editions, neu aufgelegt 1999, S. 245.

²⁹ *Ebenda*, S. 135.

³⁰ Meyerhold betont die Unfähigkeit seiner Schauspieler in der Aufführung *Boubous*, sich des Vor-Spiels zu bedienen, insoweit als sie noch nicht schnell genug sind.

Zwischen Erde und Himmel ...

Nachdem er ihn so von seiner Figur distanziert hat, stellt Meyerhold den Schauspieler inmitten von drei ineinander geschachtelten Raum-Zeiten. Die erste ist: *die Geschichte des Theaters*, seiner Traditionen, die durch mündliche Erzählungen über das Spiel von seinen früheren Generationen übermittelt sind. Diese Erzählungen sind umso beeindruckender, je verschwommener sie in der Beschwörung von Erfolgen und von technischen Geheimnissen sind, wobei sie vom Schüler fordern, dass er sich, um sich Entsprechendes vorzustellen,



Der Wald, 1924. Das Ballspiel zwischen Piotr (P. Koval-Sambovski) und Aksioucha (Z. Raïkh).



selbst übertrifft. Die Überlieferung der Geschichte des Theaters geschieht auch durch die Bücher, die es dem Schauspieler erlauben, zum Forscher zu werden, indem sie ihn dazu anreizen, seine Schritte in die von großen Schauspieler einer weit zurückliegenden Vergangenheit hinterlassenen Spuren zu setzen, bevor er seine eigene Gangart festigt. Die zweite ist: *die Gegenwart seiner Epoche*, die in einem bestimmten geografischen und politischen Raum gelebt wird, demjenigen einer Stadt – als da wären Petersburg, später Moskau –, und von dem der Schauspieler vor und mit dem Publikum berichten muss. Die dritte ist: *das Werk, das er interpretiert*, und das –

in dem Maße als es zur Ganzheit der Welt des gespielten Autors, ja sogar der Autoren, welche das zusammenhängende Repertoire des Theaters bilden, geöffnet ist – sich niemals auf das gespielte Stück beschränkt – dieses ist nur ein „Sprungbrett“³¹.

Die Bühne, die er bildlich zwischen Himmel und Erde platziert, verwandelt Meyerhold so in ein breites Feld von Operationen, ein Feld, das sich – je nach den Jahrzehnten und seiner

³¹ „Die Glossen ...“, *art. cit.*, S. 71.

eigenen Entwicklung im revolutionären Russland – mal ein bisschen mehr zur Geschichte des Theater, mal ein wenig mehr zur Welt hin weit öffnet. Meyerhold bringt dieses Handlungsfeld durch die Spannungen einer Dialektik, welche die künstlerische Arbeit in all ihren Schichten befruchtet, in Bewegung; eine Bewegung, in der die avantgardistischsten Erneuerungen sich aus den ältesten Traditionen nähren, und die das Spielen des Schauspielers so „zugespitzt“ als nur möglich werden lässt. Dieser muss seine Bühnenexistenz zwischen den Polen Improvisation und Selbstbeschränkung bauen – diese markieren einerseits die Entwicklungsfähigkeit und Unabgeschlossenheit, die der Theaterpraxis zueigen sind, und andererseits die Perfektion, die Festgelegtheit der angezielten Form.

Zwischen Bewahrung und Erneuerung – die *Magie* einer alten Kunst, ihre *Geheimnisse*, und die *Rationalität* einer „Wissenschaft der Bühne“ (*szenovedenie*). *Zwischen* dem Ungestüm einer volkstümlichen Kunst und der Verfeinerung einer elitistischen Kunst.

Zwischen dem Bild des Fährmann-Schauspielers, jenem, der von den Toten zurückkehrt, der die Techniken eines Mamont-Dalski, eines Salvini oder eines Sadvski wiederbelebt, und dem Bild des engagierten Bürgers. *Zwischen* der Unsterblichkeit des Marktplatztheaters³² und



Bühnenmodell der Aufführung *Der Wald*. Oben, die Leinwand mit der Grafik der Projektionen: hier dargestellt der Titel und der Autor des Stückes.

der Aktualität der konstruktivistischen Bühne. *Zwischen* dem Tragischen und dem Komischen, *zwischen* dem Bekannten und dem Fremden, *zwischen* dem Komischen und dem Schrecklichen, *zwischen* dem Schönen und dem Monströsen („Das Schöne muss immer in einem bestimmten Bezug zum Monströsen hervorkommen, so wie die strahlende

³² *Schriften zum Theater*, Band I, *op. cit.*, S. 187: „Das Marktplatztheater ist ewig“.

Blume ihre Schönheit der schwarzen Farbe der Erde verdankt“³³). Seinen Körper organisieren, sein Spiel planen und es im Dienste dieser Gegensatzpaare, deren oben gegebene Auflistung bei weitem nicht erschöpfend ist, strukturieren: das sind verallgemeinernde Arbeitsvorgänge von *variablen Distanzen*; Distanzen, die – für den Zuschauer – zur befremdenden *Gestaltung von Einrichtungen eines aktiven, nicht verschmelzenden Schauens* notwendig sind.

Wenn Stanislawski den Schauspieler auffordert, von sich und seinem täglichen, ihn umgebenden Leben ausgehend zu gestalten, so wird Meyerhold ihn lehren, immer aus mindestens zwei Quellen zu schöpfen: aus dem Leben, dessen aufmerksame Beobachtung beständig sein Vorgestelltes nährt, und aus der Geschichte des Theaters, die durch die großen Epochen und durch die berühmten „Alten“ gekennzeichnet ist. So stattet er den Schauspieler mit einer professionellen Identität aus, in der sich die Pflichten des Erbenden, dem es zukommt, die Erbschaft lebendig werden zu lassen, mit den Pflichten der Person des öffentlichen Lebens vereinen, deren Aufgabe es ist, das Alltägliche zu verdichten, um sichtbar zu machen, was unsichtbar ist – all dies, indem er dem Zuschauer von heute die Energie übermittelt, die ihm fehlt und die er braucht, um die Welt wieder neu zu entwerfen. Meyerhold stellt seine Forschung unter dem verallgemeinerten Begriff des „Grotesken“ dar; ein Verfahren oder ein Stil, den er bezeichnenderweise durch seine Wirkungskraft auf das Publikum definiert, durch „seine beständige Art, durch welche es [das Groteske] den Zuschauer aus einer Wahrnehmungsebene, die er gerade erahnt hat, herauszieht, um ihn auf eine andere, die er nicht erwartete, zu führen“³⁴. Diese durchgehende Verschiebung der Wahrnehmungsebenen ist abhängig von einem Spiel der Widersprüche, der Gegenüberstellungen, der Gegensätze, das sowohl die körperliche Ausdrucksfähigkeit des Schauspielers als auch seine bedeutende (signifikante) Absicht herausbildet. Der Beherrschung eines solchen Spiels entspricht sowohl die Bemühung um eine grundlegende Bildung, der

³³ „Regiekurs n° 13 (Wissenschaft der Bühne) – Aufzeichnungen über das Groteske“, 23. August 1918, in V. Meyerhold, *Lekcii 1918-1919, op. cit.*, S. 152.

³⁴ *Rampa i zizn'*, Moskau, 1911, n° 34.

sich ohne Unterlass immer wieder geltend machende Wunsch, die Grundprinzipien, auf welchen jede Theatralität beruht, zu finden, und die Suche nach den erforderlichen Techniken, welche von einem wirklich besonderen Theater verlangt werden, nämlich dem der Tragikkomödie der *Verstellung*, dem bevorzugten Thema der Meyerholdschen Kreativität, wie es in seinen Hauptwerken zum Vorschein kommt.

Eine Sammlung: die Geschichte als Reservoir des Neuen

Ich wünsche mir, auf alte Wahrheiten wiederaufzubauen, die in der Kunst nie veralten.

E.G. Craig

Wir müssen im Theater all die besten Techniken der wahrhaftig theatralischen Epochen zusammenfassen.

*V. Meyerhold*³⁵

Auf das Zufällige, Unvorhergesehene, auf den Dilettantismus, auf alles, was zur Kunst im Widerspruch steht, verzichten. Gesetze für das Theater suchen³⁶, wie Craig in *Über die Kunst des Theaters* angibt, oder genauer: eigene Gesetze für ein Theater suchen, das als autonom angesehen wird. Sie betreffen zunächst das Spiel und das, was Meyerhold mit dem Begriff „*szenische Bewegung*“ bezeichnet, ein Begriff, der sich unter der Feder von Eisenstein zum Begriff „*die Ausdrucks-Bewegung*“ wandeln wird. Diese Suche wird unabgeschlossen bleiben, und das Fehlen jeglicher abschließender Veröffentlichung zu diesem Thema bestätigt dies – unabhängig von der Tatsache, dass Meyerhold in den Dreißiger Jahren in Ungnade fiel und unabhängig von seiner späteren Verurteilung zum Tode durch ein Militärgericht. In den Zwanziger Jahren gab es keine konsequente Veröffentlichung zur Biomechanik (abgesehen von dem, was die Broschüre *Die Bestimmung des Schauspielers*

³⁵ *Schriften zum Theater*, Band II, S. 114.

³⁶ *Über die Kunst des Theaters*, *op. cit.*, S. 69.

und einige Artikel, wie „Kritik des Buches von A. Tairov“ enthalten), und dies trotz eines gut vorbereiteten maschinenschriftlichen Aktenbündels, das in den Archiven des GosTIM, später in den Archiven von Moskau RGALI, verwahrt wurde. Der Grund hierfür liegt zweifellos darin, dass – aus dem Zusammenhang einer von Meyerhold ins Auge gefassten umfassenden Ausbildung des Schauspielers gerissen – die Verwendung dieser Akten zum Zweck, „eine sprechende Kommode“ schnell in einen Schauspieler zu verwandeln, dem Meister seit den Zwanziger Jahren problematisch, ja sogar gefährlich erschien. In der Tat, die Gesetze des Theaters (*zakony*) sind keine Rezepte, und mehr noch vielleicht als die biomechanischen Etüden und Übungen, mehr noch als das buchstäblich genommene Training, bleiben die „Angaben“ interessant, welche ihre Ausführung leiten und die in einer Weise formuliert sind, als handle es sich um Kriegskünste³⁷.

Um die „geheimen Hieroglyphen“ des Theaters³⁸ zu entziffern, bedarf der Schauspieler, wie Meyerhold sehr bald ahnt, eines langen und aufmerksamen Studiums des *gesamten Theaters*: er muss, dank einer vergleichenden Annäherung der verschiedenen Überlieferungen, „sich in die Erforschung der sagenhaften Techniken jener Epochen vertiefen, in denen das Theater theatralisch war“³⁹. So arbeiten, an verschiedenen Orten, die Schauspieler unter der Führung des Regisseurs an einer experimentellen Untersuchung, die unmittelbar angewandt wird. Diese Orte, die dazu bestimmt sind, das Gesamt der – nicht nur russischen, sondern weltweiten – Theatervergangenheit mathematisch zu prüfen und die Mittel für die Bühne von morgen vorzubereiten, diese Orte heißen, zu unterschiedlichen Zeiten: Studio, Atelier, Schule, Laboratorium, Institut, Technikum. Im Inneren dieser „Laboratorien“, die eng an sein Theater gebunden sind⁴⁰, veranstaltet Meyerhold für seine

³⁷ Siehe „Aussagen zur Biomechanik“, übersetzt in *Bouffonneries*, Lectoure, n° 18/19, 1989.

³⁸ *Ljobov'k trëm apel'sinam*, *op. cit.*, S. 70.

³⁹ *Schriften zum Theater*, Band I, *op. cit.*, S. 260.

⁴⁰ Siehe *Schriften zum Theater*, Band III, S. 89: Meyerhold spricht von seinem Theater als von einem besonderen Ort, den man als eine Einrichtung für Theaterforschungen, ausgestattet mit einem effizienten Forschungslabor, betrachten muß. Ebenso spricht er von der Bühne als einem Forschungslabor. („Exposé zu den Techniken der Schauspielkunst“, Leningrad (1925). RGALI, 998, 1, 507).

Schauspieler – um ihnen einen *Theaterkörper* zu verleihen – mentale und sinnliche Ausflüge zwischen Orient und Okzident, zwischen Asien und Europa (Ausflüge, die man heute „transkulturell“ nennen würde), indem er Theaterhistoriker, Spezialisten verschiedener linguistischer Nischen, denen er ein neuartiges Forschungsmodell vorschlägt, um sie scharf. Dieser Schritt kündigt die großen Reisen von Regisseuren und Schauspielern nach Japan, nach Korea oder nach China an, die Ende des 20. Jahrhunderts die Möglichkeit haben werden, wirklich zu verreisen.



Biomechanik. Der Bogenschütze. Zerlegung der Etüde von vier Schülern, als Höhepunkt der Übung durchgeführt.

Die konkreten, die Interessen von Meyerhold befeuernden Bezugnahmen sind: das Marktplatztheater, das *Balagan* seiner Kindheit, der Zirkus, der die letzten Spuren dieses Marktplatztheaters verwahrt, die Leistungen von Sada Yakko und Hanako, wenig orthodoxe Überläufer eines an einen westlichen

Blickwinkel angepassten Kabuki, die Tänze der Eingeborenen der Samoa Inseln, Rituale des Süd-Pazifik, die er in Hamburg sehen konnte, Russland-Tourneen von Schauspielern wie dem Sizilianer Di Grasso, der direkte, aber spätere Kontakt mit einer Kabuki-Truppe 1930 in Paris⁴¹, die Begegnung mit turkmenischen und usbekischen Schauspielern seit den Umzügen des GostIM in den Süden der UDSSR oder auch die Arbeit einiger Filmschauspieler, und an erster Stelle Chaplin, den er mit Darstellern des Kabuki vergleichen wird. Über seine Erfahrungen als Zuschauer und über die Befragung einer sehr reichhaltigen ikonografischen und textuellen Dokumentation zum Elisabethanischen Theater, zum spanischen *Siecle d'Oro*, zum Gesamt des japanischen Theaters (siehe z.B. die Art, in der er sich auf das Nō-Theater bezieht, als er Molières *Don Juan* inszeniert) oder zur *Commedia dell'arte* handelt es sich darum, die Tradition in einem Rekonstruktionsversuch

⁴¹ Die Truppe von Tokujiro Tsutsui, die Meyerhold in Paris gesehen hat, ist keine authentische Kabuki-Truppe. Sie wurde für Tourneen in den USA und in Europa vom Tänzer Michio Ito zusammengestellt (siehe B. Picon-Vallin, Meyerhold. *Die Wege des theatralischen Schaffens*, op. cit., neu aufgelegt 1999, S. 426).

zu befragen, der weder eine Restauration noch ein Wiederaufwärmen ist: so wird z.B. die Commedia dell'arte im Prozess ihrer geschichtlichen Entwicklung untersucht. Dem schönen Ausspruch von Eugenio Barba folgend, erscheint die Geschichte des Theaters als Reservoir des Neuen, und das erlangte Wissen über das Thema der Bewegung wird sofort, ohne jeden Beigeschmack von Nostalgie, in einem Körper von heute wiedereingesetzt. Ganz zu Beginn der zwanziger Jahre liefern die Arbeiten der russischen (Pavlov, Setchenov, Bekterev, Belenson, Boublikov u. a.) und amerikanischen (James und seine „Peripherische Theorie der Emotionen“) oder sogar französischen (der Arzt Duchenne de Boulogne) Physiologen, Psychologen und Reflexologen die Raster, um diese Entdeckungen über



Biomechanische Etüde Ende der Zwanziger Jahre. „Der Dolchstoß“, eine der Etüdenphasen: der *otkaz*. Das Foto wurde auf den Dächern Moskaus aufgenommen, die beiden Schauspieler sind N. Koustov und Z. Zlobine.

die Bewegung in heutiger Sprache zu formulieren und um den Übungen und Etüden der Biomechanik dynamische Schematas zu geben, deren Ursprung sich jedoch genau in der Arbeit zur Commedia dell'arte im Petersburger Studio (1913-1916) findet. Eisenstein wird die Theoriebildung weitertreiben, indem er sich auf andere wissenschaftliche Quellen stützt⁴². Geschichte und Wissenschaft nähren das Spiel des Schauspielers.

⁴² Solche wie Rudolf Bode, Jean d'Udine, Klages, Havelock Ellis (*Der Tanz des Lebens*, 1923) etc.

Der Revisor, 1926. Um eine Vorstellung vom Spiel des Darstellers *in Bewegung* zu geben, hat man hier den Aufführungsfotos Kritiken des sowjetischen Theaters beigelegt (Übers.: B. Picon-Vallin). In der Rolle des Khlestakov folgten einander zwischen 1926 und 1937 zwei Schauspieler mit ziemlich unterschiedlicher Körperlichkeit: Eraste Garine und Sergueï Martinson.



Uraufführung des *Revisor* 1926. Links hat sich Khlestakov, gespielt von Garine, neben den Gouverneur der Stadt (P. Starkovski) gesetzt. Seine Arme nehmen den Raum ein, eine Zigarette flattert zwischen den Fingern seiner linken Hand und seine Beine sind seltsam gekreuzt.

Khlestakov/Eraste Garine

Der wie aus Pappmaché gemachte Khlestakov-Hampelmann, der nachtwandlerische Khlestakov von Garine, geht nicht, sondern schwimmt auf der Bühne. Geschmückt mit einem *boublik* [Kuchen aus hartem Teig in Form eines Ringes. – *Anmerk. der Verf.*], der absurd auf seinem Bauch wackelt, glänzt er in den Kleidern anderer Leute; in Extase und in einer halben Selbstvergessenheit, trägt er seine Dummheiten und seine Prahlereien vor, rülpst widerlich beim Äußern der „Blumen des Vergnügens“, blickt um sich mit Augen, die nichts sehen. All diese Handlungen lassen erkennen, dass er von seinem mysteriösen Erfolg ganz einfach ver-

blüfft ist, und dass er nicht die Kraft hat, diesem Erfolg zu widerstehen, sein seelisches Gleichgewicht zu bewahren. Unbekannte Kräfte bewirken, dass alle sich vor ihm verbeugen [...] Mit Begeisterung überzeugt er sich von der Tatsache, dass man ihm, vielleicht zum ersten Mal in seinem Leben, zuhört, ihn ernst nimmt, man jede seiner Bewegungen verfolgt, und in ihm erwacht der Künstler, der, halb betäubt, seine eigene Größe erschafft. Er spricht bereits nicht mehr, vielmehr singt er beinahe, oder aber er raunt rätselhaft, indem er seine Rede dämpft, um nicht zu erwachen oder seinen süßen Traum zu unterbrechen. Er wird zum Dichter, und der Gegenstand seiner Poesie, das ist er selbst: mit Hilfe der Inspiration wird er die Persönlichkeit, die von den unter der Wirkung der Angst zermalmtten Funktionären erschaffen wurde; er improvisiert wie in Trance und verwandelt sich schließlich in das, was er in Wirklichkeit ist: ein Spiegel, eine optische Täuschung, eine Erscheinung.

S. Tsimbal, „Über E. Garine“, in *Raznye teatral'nye epohi*, Iskusstvo, Leningrad, 1969, S. 42-43

Khlestakov/Serge Martinson

Der Khlestakov von Martinson stellte alles in allem reife Betrachtungen an, aber jede Handlung für sich genommen schien albern, absurd, alogisch. Der Schauspieler häufte in seiner Figur so schnell die widersprüchlichsten Details an, dass es ihm gelang, den Eindruck von Instabilität, Irrealität, Blendwerk entstehen zu lassen, den der Regisseur verlangte.

Die klare Konzentration dieses selten lächelnden Khlestakov stand in seltsamer Nachbarschaft zu einem exzentrischen Spiel. In der Schwindel-Szene war seine Rede nicht mehr gerichtet, der Körper war dem Kopf nicht mehr unterstellt.



1930, Khlestakov wird von Sergueï Martinson gespielt.

Die starren Augen drückten das Erstaunen und die Angst darüber aus, was die Lippen sagten. Aber die Beine führten ein eigenständiges Leben: mal flogen sie auf, mal zeichneten sie fantastische Spiralen oder vibrierten, wie ein Aufruf, sich ins Private zurückzuziehen, bevor es zu spät sei. Der Rhythmus seiner Handlungen war nicht bloß mechanisch. Das Leben des Körpers erreichte eine tragikomische Nicht-Übereinstimmung mit dem Wesen der Vernunft. [...] Man sah nicht nur eine einzigartige Meisterschaft, sondern die Entfaltung eines Denkens, das die Figur verfeinerte, zuspitzte.

I, Romanovitch, „S. Martinson“, in *Teatr*, 1979, n°2, S. 91-92

Hier wurde das Komische bis zum Schrecken geführt. [...] Martinson benutzt nur seine Lippen zum Sprechen, manchmal wie ein Schlafwandler. Er lügt auf fantastische Weise, wobei er im Gesicht eine ernste Unbewegtheit wahr und einen tiefen Glauben in die Schwäche seiner Lüge. Seine Bewegungen und sein Betragen sind unerwartet und unkoordiniert. Man weiß nicht, was er tut – ob er umarmt oder Gewalt anwendet. Ob er weinen wird, oder ... nein, er lacht nicht [...]. Die Bitterkeit des Gogolschen Lachens hat ihn vergiftet. Er ist ohne Lächeln komisch, bis hin zum Schrecken, bis hin uns Schaudern zu machen.

V. Tchagovets, „Die Höhepunkte der Kunst“, 23. April 1929, RGALI 998, 1, 364

Eine Kunst nimmt Techniken in Anspruch: der biomechanische Zugang

Um den Bogen abzuschießen, muss man ihn zunächst spannen.

*V. Meyerhold*⁴³

Der wunderbare Hahnrei bildet 1922 das Manifest der Biomechanik auf einer konstruktivistischen Basis, die als Spiel-Maschine für den Schauspieler gedacht ist. Der biomechanische Zugang zum Spielen, der aus einer langen Forschungsarbeit abgeleitet ist, verdichtet in einem schöpferischen Vorgang, der vom Denken zur Bewegung, von der Bewegung zur Emotion und von der Emotion zum Wort führt, eine gewisse Anzahl von Merkmalen des Werkes in den traditionellen Theatern, ganz wie im *Boxen* (dessen Ausübung 1924 den Schauspielern des Theaters Meyerhold das biomechanische Atelier ersetzen können wird). Ich werde sogleich auf einige dieser Merkmale hinweisen.

- Vollkommene Beteiligung des Körpers auch an der geringsten auf der Bühne ausgeführten Geste: „Wenn die Nasenspitze arbeitet, arbeitet auch der ganze Körper.“⁴⁴ Fundamentales Prinzip des *otkaz* („Zeichen der Verweigerung“), welches mit dem zusammentrifft, was Barba in seiner Theateranthropologie „das Prinzip der Gegensätze“ nennt. Der *otkaz* ist die plastische und dynamische Anzeige einer Trennung zwischen zwei Bewegungen: derjenigen, die sich vollendet und derjenigen, die beginnt, ein kurzer Moment des Gegensinns, der sich der Hauptrichtung der Handlung entgegenstellt. Er ist ein Zurücktretten vor dem Vorangehen, ein Sich-Krümmen vor dem Aufstehen, ein Schwung der Hand, die sich zum Schlag erhebt.

⁴³ *Schriften zum Theater*, Band III, S. 156.

⁴⁴ „Aussagen zur Biomechanik“, *op. cit.*, S. 215.
© Athanor 2010



Biomechanik. Die Ohrfeige. Es handelt sich um eine späte Fotografie, wahrscheinlich um 1934 (Archiv N. Cheiko). Beschreibung der Übung als solche wie sie 1922 betrieben wurde:

Die Schüler stellen sich in zwei Reihen gegenüber in einer Entfernung eines Halbschrittes in einer Diagonalen auf, die Beine symmetrisch ausgerichtet, auf Zehenspitzen, das Körpergewicht ebenfalls auf beide Beine verteilt.

1. *Otkaz* (Gegenbewegung) aller Schauspieler die schlagen (nach vorne neigen bis zu denjenigen, die geschlagen werden).
2. Vorbereitung des Schlages (ohne Kontakt) und Neigung der Schlagenden zu den geschlagen werden.
3. Kleiner *Otkaz*, Schlag und Erhalt des Schlages.
4. Umstellung der Schüler, dieses Mal mit der anderen Hand geschlagen.

- Arbeit an einem beständig gestörten Gleichgewicht und an der Verlagerung des Schwerpunkts. Bedeutung des ökonomischen, zurückgehaltenen Spiels: eine Energiereserve muss fortwährend „unter dem Pedal“ gehalten werden (Maximum an Intensität bei einem Minimum an Aktivität). Das Konzept der Verzögerung, das jede Verlangsamung der Handlung vor einem Ausbruch, einem Höhepunkt bezeichnet.
- Praktischer und expressiver Wert des *Blickes*, der jede Absicht unterstützt und jede Geste unterstreicht. Die Beine sind *treibende Kräfte*. Die Hände werden in die Handhabung realer oder imaginärer Gegenstände fortgerissen: der Pfeil, den der Schütze des orientalischen Bogens gewandt aus einem gefüllten Köcher erwischt, die Stoffe verschiedener Webarten, welche die bewegte Hand imstande ist, vor dem aufmerksam gewordenen Zuschauer hervortreten zu lassen. Die Gegenstände sind die Partner des Schauspielers, sie haben auch ihren „Text“. Unter seinen Händen werden sie „ein Teil seines Körpers“⁴⁵. Was das Kostüm anbelangt, so ist auch dieses eine Erwei-

⁴⁵ Siehe Lehrstunde im GVYRM, Oktober-November 1921, RGALI, 998, 1, 734.

terung des Körpers – wie die *water-sleeves* der chinesischen Oper oder die weiten Ärmel des weißen Gewands von Pierrot. Die plastische Handlung ist hier die Grundlage der Kunst des Schauspielers: die Bewegung ist nicht Nebensache, sie ist die Hauptphase des Spiels.



Die große Wäsche, 1930.

Oben: parodistische kollektive Tänze.

Links: eine der von A. Charikov in der Art Chaplins verkörperten Figuren.

Das Wort, und zunächst der Ausruf, wird aus einer präzise im Raum gefundenen körperlichen Gestaltung hervorgehen. „Die Worte sind Ausschmückungen auf dem Gitternetz der Bewegungen“, schreibt Meyerhold seit 1907.

Der Schauspieler Meyerholds unterteilt, wie Pavlov es für den Reflex getan hat, die gestische Partitur einer Handlung in Intention/Aktion/Reaktion, und diese Gelenke sind dazu bestimmt, die Präzision des individuellen Spielens im Inneren des *kollektiven Spielvorgangs* zu erhöhen. Der szenischen Bewegung geht eine Absicht voran oder sie antwortet auf eine Aufgabe, welche der Körper des Schauspielers zu erfüllen bereit sein muss. Die Pose, der Halt sind als ein Zwischenstadium zwischen zwei Bewegungen gedacht: die Unbeweglichkeit des *Zusammenfassens* ist voll von deren Dynamik. Das biomechanische Training ist gebunden an „ein Theater, wo nicht die Figur handelt, sondern der Schauspieler,

der sie verkörpert“⁴⁶. Es eröffnet dem Schauspieler „die Erkenntnis seiner selbst im Raum“⁴⁷. Mit Musik ausgeführt, sind die biomechanischen Etüden die Tonleitern, welche die Bedeutung der Zeichnung, der Plastik der Rolle lehren. Ein Schritt, der vom Äußerlichen ausgeht, um zum Inneren zu gelangen? Die Meyerholdsche Formel der Jahre um 1910 ist zweifellos zu vereinfachend. Ist die Suche nach einer inneren virtuoson Wahrnehmung des Bildes des in Bewegung befindlichen Körpers (Bewusstsein der Gleichgewichte, der Spannungen und der Beziehungen zwischen den verschiedenen Teilen des Körper-Materials) nicht auch jene nach einer inneren, nicht psychologisierenden Technik? Der in Anspruch genommene Materialismus würde also an spirituelle Erfahrungstypen rühren, welche jenen des Pianisten gleichen, der, indem er die Technik und die Konstruktion eines Werkes vollkommen beherrscht, sich dieses Werk ausdenken kann, während er es spielt.



Die Endschlacht, 1931. Der Tanz des amerikanischen Matrosen, ausgeführt von S. Martinson, Zeichnung von N. Kourganov.

Wenn er den Körper mit einem Motor vergleicht, der Hebel antreibt⁴⁸, so reduziert der biomechanische Zugang zum Spielen in Meyerholds Konzept den Schauspieler keineswegs

⁴⁶ Interview von A. Levinskij, in *Teatral'naja zizn'*, 1989, n° 6.

⁴⁷ RGALI, 998, 1, 739.

⁴⁸ Verzeichnisse der Texte von Meyerhold für die Einrichtung eines Wörterbuchs der Theaterbegriffe, RGALI, 998, 1, 674.

auf den Zustand einer Maschine (selbst wenn dieser Zugang es ihm erlaubt, den Mechanismus zu zeigen, m. a. W. die Marionette in der Figur). Er führt den Schauspieler zu einer bewussten Theaterarbeit, er verführt ihn dazu, *sich* im Raum *zu sehen*, dazu, die Figur in allen Blickwinkeln zu zeigen. Er leugnet nicht seine Fähigkeit zur Improvisation (deren unantastbare Bedingungen „die Kenntnis der Theaterkunst und der Zusammenhalt einer Truppe“⁴⁹, eines Ensembles sind). Wie Tschechow vermerkt hat, lässt Meyerhold, der von einem extrem materiellen und konkreten Gedankenschema ausgeht – im Unterschied zu Stanislavski, der auf der Bedeutung der Vorstellungskraft zu bestehen scheint, dann aber den Schauspieler tatsächlich zur Form eines realistischen Spielens führt –, den Schauspieler sich immer zum Fantastischen hin losreißen. Boris Pasternak wird bezüglich seines *Revisor* von einer „Muskulatur der Vorstellungskraft“ sprechen. Diese Beherrschung der szenischen Bewegung entwickelt beim Schauspieler – weit davon entfernt, ihn mundtot zu machen – im Gegenteil ein „Funkeln der Vorstellungskraft“, welche diese befreit, indem sie dem Schauspieler Vorräte verschiedener Kombinationen bietet, um damit wirksame Improvisationen zu speisen. Der sich auf der Bühne durchsetzende Schauspieler ist durch den vernünftigen und bewussten Gebrauch seines Körpers von jeder Imitation des Lebens frei und denkt in Bildern. Das physische Spielen ist verknüpft mit, ja, sogar angeglichen an eine[r] geistige[n] Aktivität.

⁴⁹ *Idem.*

Der „Tragikomödiant“ und die Musik

In der Askese des „Theatermeeting“ (1920-1921) bereinigt, wird das Spiel in der Folge immer komplexer, der musikalischen Form unterworfen, werden. Der Meyerholdsche Schauspieler⁵⁰ ist ein doppeltes Wesen – in eins *Organisator und organisiertes Material*, aktives und passives Prinzip, Träger einer zeitgenössischen Figur und einer traditionellen Theatermaske. Wenn auch der erste Teil dieser Formulierung dem produktivistischen Vokabular verpflichtet ist (der Gedanke ist bei weitem nicht neu), so wird doch hier diese Dualität *radikalisiert*: sie wird vom Schauspieler zur Gänze, auf allen Ebenen seiner Bühnenexistenz, seiner körperlichen Arbeit, seiner eigenen Kompositionsaufgaben, gelebt. Sie strukturiert die Spannungen des individuellen und kollektiven Spiels, die vielstimmige Form der Spielvorgänge auf der Bühne wie auch der Gesamtheit der Inszenierung.

Auf den Brettern einer gestalteten und abgestuften Spiel-Maschine handeln oder in der oberflächlichen Beschränktheit eines sehr vereinfachten Spiels, die Geste der Mimikry entreißen, im Theater das Leben nicht reproduzieren, niemals den Text illustrieren. Der Alltagskörper wird als ein zu perfektionierendes Material betrachtet, um aus ihm ein Instrument, nicht so sehr im Dienste des Regisseurs, als des Schauspielers selbst, des Musiker-Schauspielers, des Komponisten-Schauspielers zu machen (eine Metapher, die jene des Jongleur-Schauspielers ersetzen und damit das fortschreitende Komplexer-werden des Spiels darlegen wird). Dem natürlichen Körper stellt sich ein trainierter und organisierter Körper, ein beinahe „in Verse geschmiedeter“ Körper gegenüber. Der Schauspieler muss die „Formophobie“ fürchten und den Erfordernissen der Form gegenüber dem Ausdruck des Charakters Vorrang geben⁵¹.

Wenn das Bühnenleben des Schauspielers sich „in der Form einer Zeichnung“ entwickelt, so ist diese sowohl plastisch als auch klanglich, *musikalisch*. Das Spiel ist meist von Musik begleitet, die Empfindungen anstelle des Schauspielers ausdrücken kann; dieser kann

⁵⁰ Die Schauspieler werden auf dem Plakat von *Der wunderbare Hahnrei* (1922) als „Tragikomödianten“ bezeichnet.

⁵¹ Siehe E. Vakhtangov, der darauf beharrte: „Wir lieben die Form zu wenig.“

übrigens so weit gehen, den Text zu spielen, indem er sich auf der Bühne mit dem Klavier verbündet. Die Stimmen sind nach ihrer Stimmlage aufgeteilt und können als Duett, Terzett, Quartett oder als Chor eingreifen. Aber vor allem ist das Spiel dem Rhythmus unterworfen, der in der Lage ist, uns vom Alltäglichen loszulösen und die Zeit zu „verzaubern“. Das Spiel kann zum Tanz werden, zur Choreographie (*Don Juan* wird als Ballet, die Schauspielerin Maria Babanova als „die Pavlova des Dramas“ wahrgenommen); die Höhepunkt-Momente drücken sich durch Tänze aus – Salontänze, die vom Jazz inspiriert sind oder manchmal dadaistischen Experimenten (wie die Darbietung des Dichters Valentin Parnakh in *D.E.*) nahe stehen. Dabei kann es sich um Übergänge handeln, oder aber der Schauspieler entwickelt, sein Spiel durch eine Tanzsequenz unterbrechend, den lyrischen Zustand seiner Figur, oder er entblößt sie dadurch auf satirische Weise. In dem kleinen Filmfragment vom *Revisor*, das die Archive verwahrt haben, kann man Eraste Garine die Trunkenheit und den Wahn Khlestakovs auf einer Schicht knappen und gedrängten Spiels buchstäblich tanzen sehen.



Die Kameliendame, 1934. IV. Akt. Spiel mit den Gegenständen (im Vordergrund: Fächer für Marguerite, Blumenstrauß für Prudence). Bedeutung der Treppe, die eine vierte Ebene des Spiels hinzufügt; eine vierte Ebene, die noch dazu durch jede Treppenstufen vervielfältigt wird.

Als Schöpfer von plastischen Formen im Raum zeichnet sich der Schauspieler durch seine Gesundheit, seine Zuverlässigkeit, seine Qualitäten der Erregbarkeit (Reaktionsschnelligkeit), seine Erfindungsgabe, seine Geistesgegenwärtigkeit, seinen Geschmack, seinen Sinn für Maß, sein musikalisches Gehör und durch die Feinheit seiner in Zentimeter und Sekunden gemessenen Raum- und Zeitwahrnehmung auf der Bühne aus. Derjenige ist ein tragikomischer Schauspieler, der weiß, dass das Tragische und das Komische untrennbar sind⁵², der die Asymmetrie, den Kontrapunkt nutzt, um den Zuschauer zu *destabilisieren*, der seine „Arbeit“ auf Kontraste und Dissonanzen baut, indem er die Ebenen vervielfältigt und dabei sowohl mit den anderen Elementen der Aufführung als auch mit seinen Spielpartnern Übereinstimmungen herstellt, und der durch die spielerische Lockerheit seines Spiels zu beunruhigen vermag.

Aber das Muskeltraining, das der Schauspieler seinem Körper auferlegt, hat nur Wert, wenn er es durch ein sprachliches und geistiges Training ergänzt, wenn er seinen Geist und vor allem sein „Denken in Bildern“ (visuelle und klangliche Bilder) pflegt, wenn er dieses „Training“ in den Museen (Bilder/Gemälde), den Konzerten, den Bibliotheken fortführt. Schauspieler ist Meyerhold zufolge jener, der aus Bühne wie Zuschauerraum einen *reaktiven Wirkungskreis* macht, und der, wenn er den Text als Partitur (im Sinne der Musik) eines Theaterensembles versteht, bis zu den Fingerspitzen bewaffnet ist, um eine russische Dramaturgie zu spielen, deren Inszenierung bisher ein Misserfolg gewesen ist (die Stücke von Puschkin, von Lermontov, von Gogol ...), um sogar jene Dramaturgie zu spielen, „die nichts mit Figuren, sondern mit Theatergespenstern zu tun hat“⁵³. In diesem zusammenfassenden Projekt, das die Bühnenform des großen klassischen Repertoires finden und dabei

⁵² *Schriften zum Theater*, Band III, S. 116.

⁵³ Siehe *supra*, Notiz 45. RGALI, 998, 1, 734.

- **Béatrice Picon-Vallin: Leiterin der Forschungsanstalt über die Künste des Theaters im CNRS. Letzte Veröffentlichungen zum Werk von Meyerhold: „Die javanische Puppe“, in *E pur si nuove*, Nr. 1, 2002; „An der Schwelle des Theaters: Meyerhold, Maeterlinck und *Der Tod des Tintagiles*“, in *Alternatives théâtrales*, n° 73-74, 2002.**
- **Vsevolod Meyerhold in T/P: 14 (B. Picon-Vallin/Übersetzung), 60 (das Groteske), 85 (Museum), 92 (B. Picon-Vallin/Autor-Regisseur), 97 (Meyerhold/Stanslavski/Kantor), 114 (*Schriften zum Theater IV*), 116 (C. Amiard-Chevrel), 148-149 (G. Abensour), 162 (Aktualität).**

zugleich zu der Entwicklung eines zeitgenössischen Repertoires beitragen will, bekommen all die Aufteilungen, Zerteilungen und Brüche, zu deren Meister sich der Schauspieler machen muss, einen Sinn. Trotz der Konflikte, die ihn in Opposition zu einigen seiner Schauspieler, die ihn verließen, aber dann meistens wieder unter seiner Leitung arbeiten wollten, gestellt haben, visiert Meyerhold ausdrücklich einen Poet-Schauspieler an, der sich in seiner Epoche wie auch in der Geschichte seiner Kunst engagiert und der „im Gehorsam frei“ ist.

Der Poet-Schauspieler und die Technik

Meyerhold ist der ideale Schauspieler. Ich stelle ihn höher als alle anderen. Höher noch als selbst Chaplin, der über 5/6 des Erdballs herrscht.

S. Eisenstein, 1931, RGALI, 1923, 2, 818

Auf der Probe. Wer improvisiert – lockerer und jünger als der Jüngste – einen Tanz auf der Bühne, wer überfliegt das Machbare, indem er einen jugendlichen Unternehmungsgeist beweist? Meyerhold und seine 60 Jahre. [...] Wer weint auf der Bühne, wenn er die Rolle eines verhöhnten jungen Mädchens von 16 Jahren spielt? Und seine Schüler, die den Atem anhalten, wenn sie die Szene anschauen, ohne die weißen Haare und die kräftige Nase zu sehen, sie sehen ein junges Mädchen mit jungen, weiblichen Gesten, sie vernehmen einen so frischen und unerwarteten Tonfall, dass sich die Tränen, die aus den Augen eines jeden von ihnen rinnen, mit der grenzenlosen Begeisterung über diese genialen Höhepunkte der Schauspielkunst mischen [...] Wer niemals Meyerhold bei der Probe gesehen hat, weiß nicht, was in ihm das Wertvollste ist [...]

I.Illinski (1934), in *Sam o sebe*, Moskau, 1973, S. 311

Die Musik bildet immer das Gitternetz der Bewegungen, wobei sie entweder wirklich im Theater anwesend oder nur angenommen, wie vom handelnden Schauspieler gesummt, sein kann.

V. Meyerhold, in *Ljubov'k trëm apel'sinam*, 1914, n°1, siehe *Schriften zum Theater*, Band 1, S. 234



Der seine Repliken äußernde Schauspieler tritt nicht nur in seine Figur ein, es gelingt ihm dabei zugleich, seine Haltung gegenüber demjenigen zu zeigen, den er spielt. Diese doppelte Haltung ist neuartig [...]. Der neue Schauspieler springt durch ein Lächeln, durch einen Augenwink aus seiner Figur heraus, und das Publikum beginnt nicht nur die Figur des Stückes zu begreifen, sondern auch jenen, der sie verkörpert. Bei uns beginnen bis jetzt von 50 Personen nur vier oder fünf diese Technik richtig zu nutzen – und dies noch nicht über die ganze Dauer der Aufführung, sondern nur

Der Wald. Arkachka-Ilinski, einer der großen Darsteller des meyerholdschen Theaters, hier als Säer der Ärgernisse, aber auch als fröhlicher Intrigant.

in kleinen, vereinzelt

V. Meyerhold (1927), RGALI 998, I, 674

Jedes ausgefallene Bühnenspiel von Meyerhold findet seine Wurzeln in einer Analyse der psychischen, moralischen und emotionalen Funktionen der Figuren.

E. Gabrilovitch (1925), RGALI 963, 1, 1547

Die Kunst der Inszenierung besteht darin, durch die Spielvorgänge auf der Bühne das melodische Gewebe der Aufführung, das heißt das Spiel der Schauspieler, harmonisieren zu können.

V. Meyerhold (1934-1939), notiert von A. Gladkov

Als Gordon Craig von der Übermarionette gesprochen hat, sagte er in Wirklichkeit nicht, dass man sich der Schauspieler entledigen und diese durch Puppen ersetzen sollte. Er hat damit gesagt, dass der Schauspieler die Technik der Marionette erlangen müsse. Gordon Craig ist nicht der einzige, der sich zu diesem Thema geäußert hat. Dieser Gedanke ist dem Theater Goethes nicht fremd. Goethe hat gesagt, dass der Schauspieler dem Seiltänzer

ähneln müsse. Dies will offensichtlich nicht heißen, dass derjenige, der Hamlet spielt, einen Drahtseilakt machen müsse.

Wenn wir eine Marionette betrachten, dann sehen wir, dass sie denselben Gesichtsausdruck und dasselbe Kostüm beibehält. Die Möglichkeit eines Schauspielers, einer Puppe zu ähneln, erlaubt es ihm Wirkungen zu erzielen, die für jenen, der diese Möglichkeit nicht wahrnimmt, unerreichbar sind.

Eine der Erzählungen Oscar Wildes hat eine Vorstellung als Thema, in der lebendige Schauspieler an Puppen entlanggehen. Über ihre Eindrücke befragt, antwortet eine der Zuschauerinnen, dass die Schauspieler sie weniger berührten als die Puppen, die sie zu Tränen gerührt haben. Was bedeutet dies? Das heißt, dass, obwohl die Puppen nichts empfinden, allein die Tatsache, dass sie das zeigen, was vorausberechnet ist, es ihnen erlaubt, das vorgesehene Ziel mit Präzision zu erreichen. Das ist beispielhaft. Was muss der Schauspieler sagen? Ich kann die Bühne betreten, leiden, echte Tränen weinen, wenn aber gleichzeitig meine Ausdrucksmittel nicht mit meinem Ziel übereinstimmen, werden meine Leiden keinerlei Wirkung haben. Ich kann bluten, auf der Bühne sterben, und trotzdem wird das Publikum nichts empfinden, wenn ich nicht die Mittel kenne, ihm mitzuteilen, was ich will. Gordon Craig wollte durch die Beschwörung der Übermarionette sagen, dass man mit dem gefühlten Spielen, mit dem Spiel vom Inneren her nicht sehr weit kommt. Man muss sich darum bemühen, die technischen Mittel zu erlangen, die Verfahren zu erarbeiten, die euch die Möglichkeit geben, eure Absichten zu übermitteln.

V. Meyerhold, Kurs vom 3.-8. Oktober 1921, Aufzeichnungen von K. Khersonski. RGALI 998, I, 772

- In der Schauspielkunst unterscheiden wir den akrobatischen, musikalischen, choreografischen Teil, die Kunst, ein Kostüm zu tragen und die Kunst, mit den Gegenständen auf der Bühne umzugehen.

- Ein Schauspieler ist niemals hässlich, er ist nur unfähig, sich zu unterstützen oder unfähig, seinen Körper zu gebrauchen.
- Man kann einen guten von einem schlechten Schauspieler an den Augen unterscheiden. Bei einem schlechten Schauspieler sieht man die Augen nicht. Man muss seine Augen trainieren, den Blick auf bestimmte Gegenstände konzentrieren und das Auge, wenn es abgleitet und sich von einem von ihnen entfernt, durch die Willenskraft zwingen, dort zu verharren.
- Die Arbeit des Schauspielers, das ist die Kenntnis des eigenen Selbst im Raum. Man muss seinen Körper so studieren, dass, nachdem man diese oder jene Position eingenommen hat, man mit Genauigkeit wissen könnte, wie er in diesem bestimmten Moment aussieht.
- Das Studium des Körpers bedeutet für den Schauspieler auch das Studium des Kostüms, welches für ihn wie ein Teil seines Körpers ist.



Biomechanik. Der Dolchstoß. In der Darstellung von Meyerholds Biomechanik tragen die Schauspieler eine *Prozodiejda*, inspiriert durch die Kleidung des Seemannes, der Latzhose des Arbeiters, oder der Sport-Shorts. Die Übungen können entweder in einem Saal, oder draußen (Meersstrand, sogar auf schrägen Dächern) ausgeübt werden.

V. Meyerhold in GEKTEMAS (Staatliche experimentelle Ateliers), Notizen von N. Basilov

Der Schauspieler muss den Bau der Handlung, die auf dem Gesetz der Kontraste basiert, kennen. Der Regisseur muss das Beibehalten eines einzigen durchgehenden Tons, die Monotonie der einzelnen Teilstücke, fürchten. Die Bühne verlangt immer paradoxe Bewegungen – das Ganze muss in die Höhe, dann in die Tiefe gehen.

V. Meyerhold, Kurs in der Fakultät der Schauspieler von GEKTEMAS, 18. Januar 1929, Museum Bakhrouchine

- Alle Bewegungen unserer physischen Mechanismen sind abhängig von einem Hauptzentrum, dem Gehirn.
- Die Texte, die Bewegungen, die von dem neuen Schauspieler erlernt werden, werden mechanisch sein, wenn er sie ohne Beteiligung des Gehirns auf die Bühne bringt.
- In jedem Schauspieler muss ein Regisseur stecken.

V. Meyerhold, „Exposé über die Techniken der Schauspielkunst“ (1925), RGALI 998, I, 507

Nehmen wir zwei Schauspieler mit gleichwertigem Talent. Der erste beherrscht die Bewegung und kennt alle Geheimnisse in diesem Bereich, der zweite kennt sie nicht. Wer spricht die Worte am besten aus? Natürlich derjenige, der die Bewegung beherrscht.

V. Meyerhold, Kongress der Arbeiter von CosTIM, 1933, RGALI, 963, 1, 58

Das biomechanische Training ist für den Schauspieler dasselbe, wie für den Musiker sein Training. Der Musiker übt, er hat Übungen, um seine Finger zu lösen, um an der Stellung seines ganzen Körpers zu arbeiten. Er übt das rhythmische Heben seines Kopfes, seine Art, mit dem Pedal zu spielen, etc. Es gibt Interpreten, die sich bis zum Konzertauftritt nicht von diesen Übungselementen befreien können. Wir sagen dann: „Guter Pianist, aber zuviel Gymnastik, Akrobatik, Virtuosität.“ [...] Aber es gibt Pianisten, die zwischen den gestrigen Übungen und dem heutigen Konzert eine scharfe Trennlinie zu ziehen wissen. Im Konzert findet sich keine Spur mehr von diesen Übungen. Sie sind außerordentlich gut darauf vorbereitet, ein bestimmtes musikalisches Werk zu spielen. Ihre Technik verdeckt nicht, sondern enthüllt ihre Weltsicht.

Bausteine für ein terminologisches Wörterbuch, um das Jahr 1935 herum erarbeitet, ausgehend von V. Meyerholds Einwüfen, Besprechungen und Gesprächen, RGALI 998, I, 674

Prof. Dr. Béatrice Picon-Vallin
Deutsch von Elma Esrig

Impressum

Herausgeber	Athanor e. V. Türkenstraße 53 80799 München www.athanor.de
Autor	Prof. Dr. Béatrice Picon-Vallin
Übersetzung	Elma Esrig
Vorwort	Prof. Dr. David Esrig
Layout	Ulrike Bieler
Fotos	aus der französischen Ausgabe <i>Quellen:</i> Museum Bakhrouchine, Moskau Theatermuseum V. Meyerhold, Penza TSGALI, Moskau Russisches Museum, Sankt Petersburg

Dezember 2010

Abdruck nur mit Genehmigung des Athanor e.V.

Die Ohrfeige • Alexej Levinsky • Moskau

