M E Y E R H O L D - LESUNG

Herzlich willkommen, meine Damen und Herren, Theaterfreunde,

Vor fünfzehn Jahren hat die französische Theaterregisseurin Ariane Mnouchkine mal einen Versuch der Rekonstruktion gewagt, wie man zur Zeit von Molière Tragödien spielte. Die zwei Szenen aus dem Film Molière sind das ebenso amüsante wie verblüffende Resultat dieser Rekonstruktion. Man spielte einige Texte von Corneille.
Wenn man bedenkt, daß die Schauspieler mit dem Inhalt zweier Louis XIV Kleiderschränke herausgeputzt waren, ist es nicht verwunderlich, daß sie sich kaum bewegen konnten. Deshalb deponierten sie völlig unbeweglich ihre - übrigens wunderbaren Texte - direkt in den Saal. Das Wort 'deponieren' ist hier wörtlich aufzufassen. Der Sprechton erinnerte stark an Opern oder Sprechgesang. Die Diktion wurde überdeutlich artikuliert; das Ende jedes Alexandriners wurde nochmal extra betont.
Wer in dem Fall behauptet hätte, daß das Theater die Wirklichkeit imitiert, den hätte man für verrückt erklärt. Dieses Theater war außerordentlich gekünstelt, bestenfalls stilisiert und im negativen Fall laut deklamierte Poesie. Am besten war es noch als Sprech-Oper zu ertragen, und so schien das Publikum denn auch vor allem der Texte halber zu kommen und nicht, um die Handlung zu sehen (vergleichbar den Leuten, die rein wegen der Musik in die Oper gehen, und nicht wegen des Librettos).
Es handelte sich um einen Code, eine Übereinkunft mit dem Publikum. Insofern schien alles in Ordnung zu sein.
Ernst wurde es erst, als die Schauspieler mit all ihrem Bombast bei diesen Vortragsabenden auch noch Gefühl und Eitelkeit ins Spiel brachten.
Der Schriftsteller und Philosoph Diderot beschreibt Ende des 18. Jahrhunderts, wie ein Schauspieler während einer Sterbeszene noch schnell und betont unauffällig ein Möbelstück verschiebt, so daß man ihn auch noch auf den Sperrsitzen gut sehen kann. Diderot rät eitlen Schauspielern, einen anderen Beruf zu suchen. Dem kümmerlichen Rest empfiehlt er, jedes Gefühl aus dem Spiel zu lassen. Das jedoch überstieg den Horizont der Schauspieler. Theaterdirektoren, die auch Schauspieler waren wie Goethe in Deutschland, Talma in Frankreich und Jelgershuis in den Niederlanden suchten das ideale Schauspiel in der Form einer Skulptur, in der Emotionen ab und zu erlaubt sind, wie kleine heftige Explosionen in einer ebenen Landschaft. Kürzlich gab es zwei interessante moderne Beispiele bzw. Rekonstruktionen dieses Stils von der Theatergruppe Amsterdam: Andromache und Gijsbrecht.

Seit dem 18. Jahrhundert beschäftigt sich man mit diesem zähen Material, das schauspielern heißt. Das ganze 19. Jahrhundert steht ebenfalls im Zeichen dieses Kampfes und dieser Suche. Während dieses Prozesses verschließt sich der Schauspieler immer mehr hinter einer unsichtbaren Mauer, durch die wir, das Publikum, hindurchschauen dürfen. Die vierte Wand verschwindet

langsam aber sicher. Zuerst hören Schauspieler damit auf, fortdauernd ins Publikum zu sprechen. Dann geht man dazu über, historische Stücke als Rekonstruktion der Geschichte, die sie darstellen, zu spielen, wodurch jedoch hinter der vierten Wand eine Welt mit eigenen Gesetzen entsteht, losgelöst von der unsrigen. Schließlich gründet man kleine, intime Theater, in denen die Hühnersuppe so riecht wie Zuhause (bei Antoine in Paris) und wo eine der Kunst geweihte, kaum gesellig zu nennende Atmosphäre herrscht, wo Textbücher erhältlich sind und wo es keine Pause und natürlich auch keinen Verkauf von Getränken gibt (bei Strindberg in Stockholm).

Es werden aber auch andere Stimmen laut. Radikale Rebellen, die völlig andere Auffassungen und Ideen haben. Sie sprechen vom Theater als lange bewegliche Linien in einem mit Licht bemaltem abstraktem Raum (Appia, wovon Sie hier einen Entwurf für das Bühnenbild einer Wagner-Oper sehen). Es sind Exzentriker darunter, die den Schauspieler abschaffen und ihn durch eine Art Super-Marionette ersetzen wollen (Craig).
Für diese Exzentriker hat man jedoch nicht viel Verständnis. Die tatsächliche Realisierung von Appias Gedanken mußte auf Robert Wilson wachten. Craigs Entwürfe (hier von einer Hamlet-Vorstellung) wurden zwar verwirklicht, nicht aber seine Super-Marionette. Die wird erst im Theater von Leuten wie dem kürzlich verstorbenen Tadeusz Kantor zum Leben erweckt. Sie treten für das Theater als autonome Kunstform ein und verweisen auf die Opern von Wagner und den modernen Tanz einer Isadora Duncan.

Die große Mehrheit verlangt jedoch weiterhin nach Echtheit, Identifikation, Handlung und erkennbaren Charakteren.

Und plötzlich taucht dann so ein russischer Aristokrat auf, Konstantin Sergejewitsch Stanislawski, der 1898 mit dem heute vergessenen Schriftsteller Vladimir Nemirowitsch Dantschenko zwölf Stunden hintereinander in einer schicken Moskauer Bar, dem Slawijanska Bazaar, verbringt. Dort stellen die beiden Herren ein Programm auf fürs Theater, das zum Tempel für den Schauspieler werden soll, wo lange Proben möglich sind (zu dieser Zeit sind Inszenierungen von zwei Tagen keine Seltenheit), wo der Regisseur mit den Kostüm- und Bühnenbildnern eng zusammenarbeitet und wo Alkoholkonsum vor der Vorstellung verboten ist. Dieser Tempel wurde 1898 errichtet und steht heute noch: das Moskauer Kunsttheater.

Wsewolod Emiljewitsch Meyerhold ist einer der Schauspieler der ersten Stunde.

Was hat nun dieser Ausflug in Siebenmeilenstiefeln durch die Theatergeschichte der beiden letzten Jahrhunderte mit unserem Gast Gennadij Bogdanow, mit Meyerhold, der Biomechanik, mit dem Theater der zwanziger Jahre und mit dem von heute zu tun?

Ich behaupte: alles!

Da wir uns nicht in einer heiligen wissenschaftlichen Vorlesung befinden, wollen wir die vielen kleinen Nunacen mal eben beiseite lassen und können dann sagen, daß das Theater des 19. Jahrhunderts zum größten Teil nach wirklichtkeitsgetreuen Darstellungen des Publikums strebte. Es war gerade dieses Publikum, das sich das Theater sozusagen als Privatbesitz angeeignet hatte, nämlich das Bürgertum. Dazu mußten das Theater im allgemeinen und der Schauspieler im besonderen von dem schlampigen Image befreit werden, das aus schwülstigem Spiel, Übertreibung, Größenwahn der einzelnen Schauspieler und öffentlicher Trunkenheit bestand. Die Schauspielerei sollte wieder zu einem respektierten Handwerk werden mit solide arbeitenden Gesellschaften. Stanislawski hat die dazu notwendigen Regeln der Glaubwürdigkeit, Wahrhaftigkeit und Echtheit nicht nur aufgestellt, sondern auch mit seiner Gruppe demonstriert.

Erst einmal liegt Meyerholds Bedeutung in der einfachen Tatsache, daß er dabei war. Als junger Student der Moskauer Universität sieht er Stanislwaskis Othello mit dem Meister selbst in der Titelrolle. Seinen Tagebuchaufzeichnungen zufolge ist er davon tief beeindruckt. Meyerhold nimmt daraufhin Unterricht an Stanislawskis Schule. Als blutjunger Anfänger darf er den Tempel, das Moskauer Kunsttheater, betreten. 1898 spielt er den Trepljew in Tschechows Möwe. Wie bekannt, ist Trepljew der junge modernistische Schreiber, Gegenspieler des erfolgreichen Autors Trigarin. Es ist ironisch, daß Meyerhold gerade diese Rolle spielt, denn die Texte, die Tschechow seinem Trepljew in den Mund legt, sind eine faszinierende Vorwegnahme dessen, was Meyerhold später über das Theater sagt und was er im Theater suchen wird. Trepljew sagt im ersten Akt der Möwe: "Das Theater von heute ist eine Routine. Es strotzt vor Vorurteilen, wenn der Vorhang hochgeht und wenn im künstlichen Abendlicht in einem Zimmer mit drei Wänden diese großen Talente, diese Hohepriester der Kunst mir vorführen, wie Menschen essen, trinken, lieben, rundlaufen, ihre Westen tragen, wie sie versuchen, selbst dem banalstem Geschwätz noch eine Moral abzuluchsen, eine lächerliche Moral, einfach zu verstehen, nützlich zum haushaltlichen Gebrauch, wenn sie mir in tausend Variationen immer wieder dasselbe auftischen, dann laufe ich davon, genauso wie Maupassant vor dem Eiffelturm davonrannte, der ihn niederschmetterte ob seiner Banalität."

Außerdem war es für Meyerhold von großer Bedeutung, daß er bei Stanislawski das Schauspielern lernte. Hier lernt er auch, welche Fehler man beim Schauspielern und Inszenieren vermeiden sollte. Tschechow, der von 1898 bis zu seinem frühen Tod 1904 der Hausautor des Moskauer Kunsttheaters war, übte auch Kritik an Meyerhold dem Schauspieler. 1900 schrieb er in einem Brief an seine Frau, die Schauspielerin Olga Knipper-Tschechowa:

"Ich habe Meyerhold geschrieben, daß er nicht so übertreiben soll

in der Darstellung eines nervösen Menschen, denn die große Mehrheit der Menschen ist nervös, die Mehrheit leidet, eine Minderheit fühlt stechende Schmerzen, aber sieht man die vielleicht auf der Straße oder in ihren Häusern auf und abrennen, rundspringen oder sich die Haare raufen? Leid muß man so zum Ausdruck bringen, wie es sich im täglichen Leben zuträgtt, d.h. nicht mit Hilfe von Händen und Beinen, sondern durch den Ton, den Blick, nicht mit Gebärden, sondern mit Anmut."
Amüsant ist in dem Zusammenhang, daß Meyerhold mit Tschechows Kritik an den super-realistischen und übertriebenen Aufführungen, die Stanislawski aus seinen Stücken macht, übereinstimmte. Er kommt jedoch zu einem völlig anderen Schluß: das Stanislawski-Theater ist ihm zu anmutig und enthält im Gegenteil zu wenig Gebärden.
In der Theatergeschichte des letzten Jahrhunderts verkörpert Meyerhold par excellence den Sucher der treffsicheren Gebärde, der Bewegung, des Körpers und der Geste. Während seiner ganzen Laufbahn, und besonders nach seinem Vertrag am Meyerhold-Theater (das er 1902 verläßt, kehrt zurück, um es 1906 endgültig zu verlassen) wird er versuchen, dort weiterzumachen, wo Stanislawski aufhörte. Wo sein Lehrmeister die Realisierung von Herz und Verstand in der richtigen emotionalen Vorbereitung, der passenden Handlung und einer exakten Gestaltung sah, da betont Meyerhold den Anspruch auf den Körper des Schauspielers in seiner Ganzheit. Sein idealer Schauspieler ist kein denkender, sich subtil bewegender, sprechender und denkender Körper, sondern besteht von Kopf bis Fuß aus Gummi.

War das etwas Neues?
Für die damalige Zeit schon, aber in der gesamten Geschichte des Theaters nicht.
Meyerhold war sich dessen auch bewußt.
Er begab sich mit einer bewundernswerten Leidenschaft auf die Suche nach dem, was zugeschüttet, verborgen, trivialisiert, an den Rand gedrängt war, was unwichtig gemacht wurde, und nicht so sehr nach dem Neuen. Er begab sich auf die Suche nach allen möglichen Stilen in der Theatergeschichte, nach theatralischen Zeichen, die seine Forderungen an das totale instrumentale Arsenal des Schauspieleers unterstützten.
Das geschah hauptsächlich zwischen 1907 und 1917, als er Theaterdirektor in St. Petersburg war. Zur gleichen Zeit führte er aber auch ein Doppelleben als Doktor Dappertutto, ein Märchenerzähler aus 'Hoffmanns Erzählungen'. Es war in diesen Jahren, daß Meyerhold in den Bann der verschiedenen Spielstile, die das Theater zu einem einflußreicehn Medium machten, geriet.

Aus wissenschaftlicher Sicht ist es vielleicht eine nicht zu akzeptierende Vereinfachung, aber ich glaube, daß der bürgerliche Nachahmungstrieb des Stadttheaters im 19. Jahrhundert des etablierten Bürgertums das Theater als Kunstform entscheidend

verarmt hat. Die exakte Darstellung des Gefühlslebens hatte den Schauspieler, den Theatermacher, gleichsam übermütig werden lassen (ich spreche nun von der 'wahren' Seele des Menschen), während seine Mittel immer dürftiger wurden. Was den "seelengeizigen" Übermut anging, da kannte Meyerhold wie kein anderer die Grenzen seines Fachs. Es gibt in dem Zusammenhang eine amüsante Anekdote: Als sein berühmter Landsmann Pawlow (der mit den bewußten oder konditionierten Reflexen) seinen 80. Geburtstag feierte, schickte Meyerhold ihm ein Telegramm mit folgendem Inhalt: "In Ihrer Person gratulieren wir dem Menschen, der endlich mit diesem verfluchten Ding, Seele genannt, abgerechnet hat." Pawlow antwortete: "Was die Seele betrifft, lassen wir da noch etwas mit warten."
Und zurecht.
Meyerhold hegte ein tiefes Mißtrauen gegenüber der Arroganz, das Seelenleben des Menschen schauspielernd erforschen zu wollen. Er mißtraute der Ungenauigkeit, den Äußerungen privater Gefühle der psychologisch-realistischen Schauspieler, auf die er mit einem: Was soll ich denn damit anfangen? reagierte. Er mißtraute ebenfalls dem Hang der Stanislawski-Schauspieler, bis hin zum Absurden zu nuancieren. Er bevorzugte den Effekt, die Wirkung der Vergrößerung, den Schock-Effekt der Übertreibung. Auch in seiner Zeit nannte man man die Spielarten, die danach strebten, grotesk. Meyerhold dazu: "Ohne den Gesetzmäßigkeiten unterworfen zu sein, verbindet das 'Groteske' die unterschiedlichsten Aspekte des Menschen miteinander. Die fröhlich spottende Haltung öffnet dem Theatermacher die wunderlichsten Horizonte. Ohne Kompromisse zu machen setzt sich die Groteske über alle Kleinigkeiten und Nuancen hinweg. Sie bekennt sich nicht nur zum Hohen oder Tiefen, sondern sie vermischt auch respektlos Kontraste, treibt Widersprüche bewußt auf die Spitze. Die Groteske intensiviert das Alltägliche bis an die Grenzen des Natürlichen."

Die Intensivierung des Alltäglichen, des Gewöhnlichen, des Bekannten, die Grenzen des Natürlichen außer Kraft setzend.

Brecht fand dafür später den Begriff "sondern", sowohl in der Bedeutung von ab-sondern, als auch von besonders machen: kurz stillstehen, etwas gegen das Licht halten, noch einmal schauen. Während seiner Suche nach der Vertiefung des Alltäglichen trifft Meyerhold auf die Großen Stile, von denen Peter Brook später schreiben wird: "Es ist immer wieder das Volkstheater, das Rettung bringt."
Er trifft auf das stilisierte Theater des Fernen Ostens, das er sein ganzes Leben lang bewundert. Er trifft auf den Slapstick und stellt fest, daß alle Hollywood-Stars der stummen Klamaukfilme aus dem Varieté kommen. Er trifft auf die Jahrmarkt-Schauspieler, die Balagan im Russischen genannt werden. Balagantschik wird so etwas wie ein Kernbegriff von Meyerhold für den vielseitig begabten Schauspieler.
Er trifft unvermeidlich auf die italienische Commedia dell'Arte. Meyerhold war oft in Italien und hatte viele Theaterfreunde, wie

Tomasso Salvini, ein Commedia-Schauspieler, der ihm viel beibringt und dessen Unterricht in theatralischer Überschwenglichkeit Spuren in Meyerhold-Übungen hinterließen wie dem "Sprung auf die Brust".
Die Commedia-Schauspieler sind Alleskönner. In ihrer totalen körperlichen Präsenz sind sie wie - wenn sie gut sind, und sie sind fast immer gut - brilliante geölte Maschinen. Meyerhold hat diese menschlichen Maschinen besonders gut beobachtet.
In dem Zusammenhang möchte ich eine Bemerkung über Meyerholds Stil machen. Meiner Meinung nach hat er keinen wirklich neuen Stil entworfen. Er hat das weiter entwickelt und perfektioniert, was er vorfand und vieles für seine eigenen Zwecke benutzt. Als Spielbegleiter und Regisseur war er mindestens so ein künstlerischer Kleptomane wie Brecht in der Literatur. Er überraschte sein Publikum auch andauernd. Diese Überraschung war ein Prinzip, an dem Meyerhold besessen festhielt: immer wieder etwas Neues ausprobieren, das Publikum auf die falsche Fährte locken, es im Dunkeln tappen lassen.
Aber das nur nebenbei.
Ich möchte jetzt ein kurzes Fragment Commedia dell'Arte zeigen, um Meyerholds Faszination für diese Theaterform deutlich zu machen. Es handelt sich um eine Szene des tschechichen "Theater an einem Seil", das vor zehn Jahren in Amsterdam auf dem Festival of Fools zu sehen war. Sie demonstrieren die weitreichenden Talente des Schauspielers, die auch Meyerhold faszinierten.

Filmfragment

Wir sind bis jetzt auf zwei wichtige Grundbegriffe aus Meyerholds Arbeit als Theatermacher gestoßen: seiner Kritik an dem naturalistischen Stimmungsthater (wobei er fast so etwas wie ein ideologischer Anführer wird) und seine Suche nach den Großen Stilen.
Es gibt noch einen dritten Grundbegriff, den ich erwähnen will. Und damit sind wir bei unserem russischen Gast, Gennadij Bogdanow, und Meyerholds Biomechanik, dem physischen Training eines Schauspielers, angekommen. Meyerhold entwickelte es im postrevolutionären Rußland, in der Union der Sowjetischen Republiken zwischen 1917 und 1922. Das neue Regime der Bolschewiken gab Meyerhold und anderen Künstlern reichlich Gelegenheit zu Experimenten.
Das ist der Anlaß für einen weiteren Seitensprung.
Meyerhold wird zu einem begeisterten Anhänger des neuen Rußlands und seinen politischen Machthabern. Großen politischen Instinkt besaß er nicht, er wurde jedoch acht Monate nach dem Ausbruch der Revolution auch Parteimitglied.
Wird jemand ihn in Zukunft als Fellow traveller bezeichnen? Also als Künstler, der kürzere oder längere Zeit im Zuge der russischen Revolution reiste und von dem man nie wußte (um Trotzki zu zitieren), wann er abspringen würde?

Ich weiß es nicht. Meyerhold nannte sich selbst einen "ehrlichen Kommunisten" (was für einige Leute schon ein Widerspruch an sich ist). Lassen wir es jedoch dabei und bei der Tatsache, daß er von Stalins Henkersknechten ermordet wurde.

Natürlich witterten viele Künstler in den Jahren nach der Revolution ihre Chance. In einem Buch über das neue Rußland von Anker Kirkeby (1924 herausgegeben) erschien ein Interview mit Meyerhold, das mit den folgenden Sätzen endet: "Die Revolution hat ein neues Publikum hervorgebracht. Das kommt deshalb, weil im Theater nur aktuelle Sachen aufgeführt werden. Früher ging das Publikum ins Theater, um schöne Kleidung zur Schau zu stellen, Bonbons zu essen und mit dem schönen Geschlecht in Kontakt zu kommen. Was gespielt wurde, war Nebensache. Man genoß von der Vorstellung mit dem gleichen indolenten Vergnügen, wie man von einer guten Mahlzeit, einer dicken Zigarre oder einer Tasse Kaffee mit Benedektine genoß. Heutzutage erschaffen wir eine neue Kunst, zusammen mit dem Publikum. Das Publikum will selbst mitmachen und ist an allem interessiert. Es nimmt Stellung zu den aktuellen Problemen. Wir können jedoch nicht schon nach einem Tag siegen. Wagner beschreibt irgendwo, wie schwierig es war, um die Menschen so weit zu kreigen, daß sie lernten, den "Tristan" und "Die Nibelungen" zu verstehen. Das Publikum war zu dumm. Das neue russische Publikum will vor allem verstehen. Es schaut still, andächtig und angespannt zu, wartet und versteht, bis der Moment gekommen ist, zusammen mit uns am Geschehen teilzunehmen."

Die neuen Machthaber, unter der Leitung des Kulturministers Lunatscharski, geben Meyerhold ein Theater und die Möglichkeit zum Experimentieren. Das Programm und vor allem die Workshops kennen wir: Technik, Mathematik, Literaturgeschichte, Musik und Bewegung, die den größten Teil ausmachte. Zum letzten gehörte auch die Biomechanik, oder anders gesagt; die praktische Kenntnis des bewegenden Körpers als lebende Maschine. Dieser Terminus stammt von den Wissenschaftlern, die im kapitalistischen Amerika Arbeiter am Fließband beobachteten. Sie waren auf der Suche nach überflüssigen Bewegungen, die vermieden werden sollten. Sie suchten nach den richtigen Bewegungen. Meyerhold profitierte von diesen Untersuchungen in der Form von Unterrichtsmaterial, ein wissenschaftlich fundiertes, systematisches Training für: Behendigkeit, Musikalität, Bewegungen in Zeit und Raum umgesetzt, Gefühl für Balance, Bewegungskoordination, Rhythmus und Korrektur der Haltung.
Nochmals: dieses Training ist nicht dem Stil Meyerholds gleichzusetzen. Das Training ist ein Hilfsmittel, ohne das Eingreifen eines Regisseurs zum Beispiel, übertragbar auf das Theater. Das Training bringt den Schauspieler in den richtigen Zustand. In dieser Hinsicht ist Meyerhold ein rabiater Dialektiker: nicht das Bewußtsein bestimmt den Zustand des Schauspielers, nein, sein Sein bestimmt das Bewußtsein. Meyerhold dazu in einem Gespräch mit Theatermachern, das er Anfang der dreißiger Jahre führte.

FRAGE: SOLLTE DER SCHAUSPIELER WÄHREND SEINER ARBEIT AN DER ROLLE VON DER BEWEGUNG ZUM GEDANKEN KOMMEN ODER VOM GEDANKEN ZUR BEWEGUNG?
Meyerhold: So kann man die Frage nicht stellen, das ist eine primitive Art, ein Problem zu formulieren. In der Szene kommt der Gedanke immer zuerst. Der Gedanke muß an erster Stelle stehen. Nicht die Stimmung, sondern das Denken und der Reflex. Ein Reflex verursacht den anderen. Man kann sich das so vorstellen: wenn ich mich in die Situation eines betrübten Mannes versetze, kann ich betrübt spielen. Darum stimmen wir nicht dem Rat des Moskauer Kunsttheaters zu, die sagen: wir geben eine traurige Vorstellung, sei so gut und schlendere durch trostlose Gassen, sammele darüber eine Menge Material und konzentriere dich inzwischen auf dein Inneres.
Wir sagen es meiner Meinung nach einfacher: denke bitte nicht zu viel darüber nach, mach dir keine Sorgen. Wir werden die Inszenierung so aufbauen, daß diese euch in die richtige Stimmung versetzt, eine Stimmung, die mit der physischen Verfassung des Schauspielers übereinstimmt. Für mich als Regisseur ist es wichtig, daß der Schauspieler gesund ist, daß seine Nerven und seine Reflexfähigkeit in Ordnung sind und daß er in einer guten Stimmung ist. Es ist unwichtig, ob wir eine traurige Vorstellung geben. Sei fröhlich, konzentriere dich noch nicht zu früh (das führt nur zu Nervenzusammenbrüchen). Ein Schauspieler wird nur dann nervös, wenn man ihn durch eine spezielle Manipulation zwingt, sich in eine bestimmte Welt zu versetzen. Wir dagegen zwingen unsere Schauspieler zu einem physischen Wohlbefinden. Im Moskauer Kunsttheater kommt es oft vor, daß die Schauspieler krank sind. Angeblich spielen sie nach einer schlaflosen Nacht oder einem Trinkgelage besser. Wir sind jedoch der Meinung, daß Schauspieler frisch und stark sein sollten, dann reagieren und spielen sie besser.

Eine Menge mußte unerwähnt bleiben. Man kann einem vielseitigem Genie wie Meyerhold nicht in einer Stunde gerecht werden. Sein Flirt mit dem Symbolismus, seine Beobachtungen der großen europäischen Theatertalente wie der Bernhard oder der Duse, sein freundschaftliches Verhältnis zu Tschechow, seine Revoulutions-Inszenierungen, seine groben Interpretationen der russischen Klassiker, seine Beziehung zu Majakowski und Schostakowitsch, all das muß ich beiseite lassen.
Eines möchte ich aber zum Abschluß noch erwähnen: seinen Untergang. Aus eigener Erfahrung weiß ich, daß der Name Meyerhold, der Begriff Meyerhold, in Rußland noch immer eine sehr emotionale Angelegenheit ist.
Im Dezember 1989 war ich in dem Moskauer Theater, wo viele Meyerhold-Inszenierungen uraufgeführt wurden, und das einen alten baufälligen, aber prachtvollen Saal hat. Es wurde Tenessee Williams' "Katze auf dem heißen Wellblechdach" gespielt; das Stück läuft schon seit zehn Jahren in Moskau mit großem Erfolg. Während der Pause führte uns die Frau rund, die die "Big Mama" spielte. Vor einer Garderobentüre blieb sie plötzlich ehrfürchtig

stehen. Unser Dolmetscher übersetzte den Text der Plakette neben der Tür: "Das war die Garderobe von Maria Babanowa, Schauspielerin. Sie benutzte diese Garderobe von 1922 bis 1985." Die Frau führte uns in das kleine enge Zimmer, das von einem riesigen Portrait der Babanowa beherrscht wurde. Die alte Schauspielerin verbeugte sich tief vor dem Portrait. Maria Babanowa ist eine Legende. Lange Zeit war sie Meyerholds wichtigste Schauspielerin und er ihr bevorzugter Regisseur. Eine solche Plakette oder ein solches Portrait sind immer wieder der Auslöser von erregten Gesprächen über den Meister, emotionale Erinnerungen an sein sogenanntes "Verschwinden".
Verschwinden.
Dies ist ein Euphemismus für Folter, Haft, Geheimprozeß ohne Beweise, Exekution, Mord.
Stalin haßte Meyerhold aus zwei Gründen. 1923 hatte Meyerhold einmal eine Vorstellung Trotzki gewidmet, was zu der Zeit etwas ganz Normales war. In den dreißiger Jahren aber war das auf einmal eine Todsünde, und Stalin vergaß keine einzige Sünde, ganz zu schweigen von einer Todsünde.
Der andere wichtige Grund für Stalins Haß: Meyerhold war Jude und Stalin ein fanatischer Antisemit. Beides zusammen reichte schon aus.
Obwohl Stalin alles andere als ein komischer Mann war, wurde er zur Zielscheibe zahlreicher Witze.

Stalin ruft Berija an: "Man hat mir meine Uhr gestohlen."
Berija: "Genosse Stalin, wir kümmern uns sofort um den Fall."
Am nächsten Tag telefoniert Stalin wieder mit Berija: "Die Sache ist in Ordnung. Ich habe meine Uhr wiedergefunden. Sie lag zwischen den Papieren."
Berija: "Zu spät, Genosse Stalin, wir haben fünfzig Verdächtige festgenommen. Und sie haben alle gestanden."

Aus Schostakowitschs Memoiren:
"Der Filmregisseur wurde zum Kreml gebracht und im Filmsaal in die erste Reihe gesetzt, neben den Minister für Film, Bolschakow. Stalin saß ganz alleine auf der hintersten Reihe. Die Vorstellung begann. Natürlich kriegte der Regisseur nichts von seinem Film mit, er hörte auch keine Musik. Er lauschte nur angestrengt nach Worten, die aus der hintersten Reihe kamen. Jeder Pieps, der aus Stalins Richtung kam, schien von großer Wichtigkeit zu sein, jedes Räuspern konnte sein Schicksal besiegeln.
Während der Vorstellung kam Stalins Privatsekretär mit einer Eilsache rein. Es gab immer Eilsachen. Der Regisseur saß mit dem Rücken Stalin zugewandt und wagte nicht, sich umzudrehen. Deshalb konnte er nichts sehen, wohl aber hören, was da geschah. Laut erschallte die erzürnte Stimme Stalins: "Was ist das denn für ein Quatsch!" Dann hörte man ein dumpfes Geräusch und die Vorstellung wurde unterbrochen. Der Regisseur war ohnmächtig auf den Boden gefallen. Nachdem er wieder zu sich gekommen war, erklärte man

ihm seinen Irrtum. Stalin sagte : "Wir werden keine Regisseure mehr einladen. Sollten wir nicht mehr tun. Sind Menschen mit schwachen Nerven."

Es schien, als ob man sich am Leben hielt mit solchen Witzen. Wer aber einmal verurteilt war, den hätten auch keine Witze mehr gerettet.
In den dreißiger Jahren wurde Meyerhold immer öfter als Pessimist, Romantiker, Formalist (Form-Freak würden wir heute sagen) verurteilt und als jemanden, der "die Musik der Revolution nicht mehr hört".
Meyerholdismus wurde zu einem Schimpfwort. Man verbot ihm, bestimmte Stücke aufzuführen; der Bau eines neuen Theaters wurde abgebrochen - er steht hier auf der Baustelle - und man nahm ihm seine Theatergruppe.
1938 wird Meyerhold von seinem alten Lehrmeister Stanislawski in Schutz genommen. Der aber stirbt noch im gleichen Jahr. In den letzten Notizen des Theaterleiters steht: "Sorgt gut für Meyerhold; er ist mein einziger echter Erbe."
Es hat alles nichts genützt. Auf einem Regisseur-Kongreß im Juni 1939 wurde Meyerhold öffentlich attakiert. Er verteidigt sich mit einer verwirrten, nervösen Rechtfertigung, die voller Entschuldigungen und voller Lobreden auf den Genossen Stalin war. Er versuchte zu retten, was es noch zu retten gab. Mehr aus Mitleid als aus Bewunderung applaudiert man. Am nächsten Tag wurde Meyerhold verhaftet.

Im Mai 1988 wurde in der sowjetischen Presse zum ersten Mal zugegeben, daß den Schau-Prozessen während der Stalin-Ära (die Zeit des Großen Terrors) Folterungen vorausgingen, um so die absurdesten Geständnisse zu erzwingen. Die Publikation bezog sich auf die "Sache Meyerhold". Meyerhold gestand im November 1939 allerlei Verbrechen, die er überhaupt nicht begangen hatte. In einem Brief vom 13. Januar 1940 beschreibt er seine Folter:"... der Richter-Kommissar drohte andauernd: Wenn du nicht unterzeichnest, werden wir dich immer wieder schlagen. Deinen Kopf und deinen rechten Arm verschonen wir, aber aus dem Rest machen wir eine blutige, unförmige Masse. Daraufhin habe ich unterschrieben, daß ich für Japan spioniert habe, daß ich seit 1923 Trotzkist war, daß ich 1930 eine führende Rolle in der antisowjetischen Bewegung "Linke Front" spielte, die alle sowjetfeindlichen Elemente auf dem Gebiet der Kunst vereinigte. Daß ich Verbindungen zu Rykow, Bucharin und Radek hatte, von denen ich den Auftrag bekam, subversive Aktivitäten auf dem Gebiet der Theaterkunst auszuführen. Und daß ich drei Jahre später (1936) von Ilja Ehrenburg überredet wurde, mich der antisowjetischen Organisation eines littauischen Dichters anzuschließen. Dies alles leugne ich nun."

Der Prozeß dauerte zwanzig Minuten. Am 2. Februar 1949 wurde Meyerhold, 66 Jahre alt, exekutiert.

In seinen Memoiren erwähnt Ehrenburg das Jahr 1955, in dem Meyerhold rehabilitiert wurde (wenigstens auf Papier). Ein junger Rechtsanwalt, der zuvor noch nie von Meyerhold gehört hatte, berichtete, daß aus den veröffentlichten Dokumenten deutlich hervorging, wie der Regisseur ermordet wurde. Ehrenburg schreibt: "Er las mir Meyerholds Erklärung vor, die er vor dem Militärtribunal ablegte, das ihn dann zur Kugel verurteilte: 'Ich bin 66 Jahre alt. Ich will, daß meine Kinder und meine Freunde wissen, daß ich bis zum letzten Atemzug ein ehrlicher Kommunist gewesen bin.'" Ehrenburg schreibt weiter: "Als der Anwalt diese Worte vorlas, stand er auf. Ich auch."

Der Komponist Schostakowitsch, ein Freund und Mitarbeiter von Meyerhold schreibt in seinen Memoiren: "Man kann sich heute nur schwer vorstellen, wie populär Meyerhold war. Jeder kannte ihn, sogar Menschen, die sich nicht fürs Theater und die Kunst im allgemeinen interessierten. Im Zirkus sangen die Clown regelmäßig Lieder über Meyerhold. Im Zirkus will man die Leute zum Lachen bringen, also singt man da nun wirklich keine Lieder über unbekannte Leute. Ja, man verkaufte sogar Kämme mit dem Namen Meyerhold. Und auf einmal war dieser Mann verschwunden. Er war einfach weg. Das war alles. Als ob er niemals dagewesen wäre. Das dauerte Jahrzehnte. Auch über das Theater von Meyerhold schwieg man. Es war ein schreckliches, tödliches Schweigen. Ich habe hochkultivierte Menschen getroffen, denen der Name Meyerhold nichts sagte. Er war einfach weggefegt, wie ein kleiner Tintenfleck von einem riesigen Radiergummi."

Ich danke Ihnen für Ihre Aufmerksamkeit.

ZITAT VI

Meyerhold äußerte sich in einem Gespräch über die Bedeutung der Basis-études, den Kernübungen der Biomechanik, folgendermaßen:

"Bei diesen Übungen wird alles noch einmal der Reihe nach durchgegangen, was einem Schauspieler helfen kann. Musikalisch sein, ein Arsenal erworbener Techniken besitzen. Die Biomechanik verschafft ihm diese Techniken. Ballett-Tänzer erhalten spezielle Übungen, die die Beine stärken und den Rücken strecken. Fangen sie zu tanzen an, dann sind diese Übungen nicht mehr nötig. So ist es auch bei uns. Die Übungen führen wir nicht in ihrer Ganzheit vor. Sie sind dazu da, Drehungen, Handbewegungen und Wendungen eine Form zu geben, sie entweder eckig oder rund zu machen. Bevor der Schauspieler diese Bewegungen ausführt, muß er sie berechnen können. Grundliegende Probleme des Spielens bestehen darin, daß der Schauspieler zugleich der Führer ist, der die Initiative egreift und gleichzeitig sein Material organisieren muß. Außerdem wird er organisiert! Derjenige, der

über das Material verfügt und das Material selbst befinden sich auf ein und demselben Platz. Diese andauernde Gespaltenheit erzeugt große Probleme. Dazu kommt noch das Denken. Egal was der Schauspieler auch tut, er sollte immer die Stimmung im Saal im Auge behalten, er muß immer wissen, an wen er sich richtet. Er sollte immer die Kontrolle behalten. Dafür braucht er ein Gespür für das richtige Maß. Der Schauspieler verfügt über ein sehr gefährliches Instrument. Schauspielern ist eine verfluchte Sache. Es ist kein Buch. Das ist gedruckt und danach kann man nichts mehr ändern. Aber ein Schauspieler kann noch vieles ändern. Theater ist ein gefährliches Instrument. Es ist nicht so schlimm, wenn man Ihnen ein Tröpchen Strychnin pro Jahr einflößt. Im Theater jedoch kriegt man eine ganze Flasche vorgesetzt. Theater ist gefährlicher als Feuer, gefährlicher als ein Pulverfaß."