Jörg Bochow

BRECHT REFLEKTIERT ÜBER MEYERHOLD

Vorbemerkung

Die Beziehung zwischen Brecht und Meyerhold untersuchen zu wollen, ist ein logischer, wenngleich kein neuer Versuch, diese beiden grundlegenden Theaterkonzepte im 20. Jahrhundert besser zu verstehen. Vor zwölf Jahren hatte bereits Lew Kopelew festgestellt, daß es - trotz der offensichtlichlichen Ähnlichkeit beider Modelle - nicht möglich ist, von einem direkten Einfluß Meyerholds auf Brecht oder umgekehrt zu sprechen.
"Und doch bleiben Brecht und Meyerhold in der internationalen Theatergeschichte für immer fest verbunden. Die heute noch ungelöste Aufgabe ist, die wirklichen Verhältnisse und Zusammenhänge dieser Verbindung zu erforschen."[1]

Ich wage nicht zu behaupten, diese Aufgabe gelöst zu haben und eine detaillierte Dokumentation über all die möglichen gemeinsamen Kontexte beider Künstler und ihrer Konzepte zu liefern. Ich habe mich darauf beschränkt zu untersuchen, was Brecht tatsächlich über Meyerhold wußte oder wissen konnte. Was sind die Fakten - nicht die unzähligen Spekulationen -, die uns Auskuft über Brechts Meyerhold-Rezeption geben können?

Um eine Atwort auf die Frage zu finden, wie Brecht konkret Meyerhold rezipiert hat, habe ich im Brecht Archiv alle verfügbaren Notate, jeden Hinweis untersucht, die von dieser Rezeption Zeugnis ablegen. Obwohl Meyerhold in ganz verstreuten Notaten Brechts, manchmal ohne erkennbaren Zusammenhang, auftaucht, bleibt die Ausbeute der Recherche in den unveröffentlichten Notizen und Texten Brechts einen eindeutigen Beleg für eine umfassendere Debatte des Meyerhold-Theaters durch Brecht schuldig. Es gibt keinen unveröffentlichten detaillierten Text Brechts über Meyerhold, keine direkte Adresse - etwa per Brief - an den russischen Kollegen.
Allerdings helfen die gefundenen Materialien vielleicht, das Mosaik der Fakten zu vervollständigen, um eine schlüssige Interpretation von Brechts ambivalenter Stellungnahme zu Meyerhold geben zu können.

Brechts Rezeption Meyerholds vom Beginn der Zwanziger Jahre bis 1936

Es erscheint weit logischer, daß Meyerhold kaum interessiert an Brecht war, als umgekehrt der Fakt, daß Brecht nur ein sporadisches Interesse am russischen Regisseur zeigte. Meyerhold seinerseits, obgleich ein 'Deutscher' von Geburt und wohl vertraut mit der deutschen Literatur und Kultur, scheint seit den 1920er Jahren das Interesse an deutschen Dramatikern weitestgehend verloren zu haben. (Meyerholds frühes Werk und Schriften ist reich an Referenz und Zitierung von deutschen Autoren: Wagner, Schopenhauer, die deutschen Romantiker (Hoffmann, Tieck). Meyerhold hatte in seiner frühen Periode als Regisseur selbst eher unbedeutendere deutsche Dramatiker wie Franz von Schönthan (dessen Stück *Zirkusleute*) inszeniert.)

Warum hat Meyerhold niemals den Versuch unternommen, Brecht kennenzulernen oder eines seiner Stücke zu inszenieren? Es ist von Bernhard Reich und anderen oft bemerkt worden, daß Brecht fast unbekannt in Sowjetrußland war als er - gleichsam 'inkognito' - 1932 und 1935 Moskau besuchte. Nichtsdestotrotz hatte Brecht gute 'Interessenvertreter' in Rußland: Tretjakow,

---

[1] Lew Kopelew: "*Brecht und die russische Theaterrevolution*", in: *Brecht today. Jahrbuch der Internationalen Brecht-Gesellschaft*, Jahrgang 3/1973, S. 29

Lunatscharski, Asja Lacis und Berhard Reich. Wieso gelang es diesen, Tairow, nicht aber Meyerhold, zu überzeugen, die *Dreigroschen-Oper* in Moskau aufzuführen? Offensichtlich war Meyerhold zu diesem Zeitpunkt, Anfang der 1930er Jahre, zu sehr damit beschäftigt, seine Methode und Position neu zu bestimmen, sich den neuen politischen und kulturellen Gegebenheiten der Stalin-Ära anzupassen, als daß ihn Brecht interessiert hätte. Brechts 'anti-aristotelisches' und episches Theatermodell hätte da eher hinderlich sein können, ein Schritt 'zurück' in experimentellen Avantgardismus.

Unübersehbar sind auf der einen Seite die Ähnlichkeiten Meyerholds und Brechts in ihren anti-illusionistischen Theaterkonzepten, zwischen den episierenden Techniken Meyerholds in den Inszenierungen der 1920er Jahre und Brechts Epischem Theater. Auf der anderen Seite gibt es generelle Differenzen in den Entwicklungen beider Theaterauffassungen. Die episierenden Techniken hat Brecht nicht von der russischen Avantgarde gelernt. Man kann sie bereits im Frühwerk, in *Baal* und anderen frühen Stücken sehen. Brecht war in dieser Zeit vor allem von den Clowns Charlie Chaplin und Karl Valentin beinflußt. Die russischen Konzepte hat er systematisch erst seit der Zeit des Exils in Skandinavien analysiert und diskutiert.

Brecht-Interpreten, die versuchen, den Einfluß der russischen Avantgarde-Kunst auf Brecht festzuschreiben, haben vor allem stets die scheinbare 'Adoptierung' des Verfremdungs-Begriffs von Schklowski durch Brecht hervorgehoben. Berhard Reich spricht von einer 'geheimen Verbindung' zwischen Tretjakow und Brecht, wenn beide diesen Begriff 1935 verwenden. Seitdem gibt es den Gelehrten-Streit um die möglichen 'russischen' Ursprünge von Brechts 'V-Effekt' (Verfremdungseffekt) in Schklowskis 'ostranenije', dem Kernbegriff des berühmten Schklowski-Aufsatzes *Iskusstwo kak prijom* (*Kunst als Verfahren*). In dieser Diskussion ist dann oft die Theorie der frühen Russischen Formalen Schule vermengt worden mit Meyerholds episierenden Techniken und daraus zog man dann die folgenden Schlüsse:
"Meyerholds Theorie und Praxis des Theaters antizipiert das Theater Brechts in allen essentiellen Bestandteilen."[2] Ähnlich wie John Fuegi argumentieren Willet, Hoover, Rühle, Singermann und, von den russischen Wissenschaftlern, Rudnizki, der das gesamte System von Brechts politischem Theater mit der Tradition von Meyerholds Experimenten verbunden sieht.[3]

Wenn man dieser Diskussion folgt, stößt man auf überraschenden Gleichklang in der Darstellung der angenommenen direkten Meyerhold-Brecht-Tradition. Die genannten Biographen (und zumeist Bewunderer) der Avantgarde-Kunst treffen sich hier mit Verlautbarungen der Apologeten des 'Sozialistischen Realismus', wie SED-Partei-Funktionär Fred Oelßner. Dieser hatte 1951, während der 5. Parteikonferenz des Zentralkommittees der SED (Sozialistische Einheitspartei Deutschlands), auf der unter anderem Brechts Inszenierung *Die Mutter* (nach Gorki) kritisch diskutiert wurde, "irgendwie eine Kreuzung oder Synthese von Meyerhold und Proletkult" in Brechts Werk ausgemacht, was Brecht in den Augen dieser Kritiker als Abweichler von der proletarisch-realistischen Kunst diskreditierte.[4]

Wer auch immer eine direkte Verbindung von Meyerhold und den Kozepten des Russischen Formalismus zu Brecht herleiten will, muß sich mit zwei wesentlichen Einwänden auseinandersetzen. Der erste und wichtigste besteht darin, daß Brechts Verwendung der Verfremdungs-Technik sowie sein Konzept des Epischen Theaters ganz andere Zwecke verfolgt als etwa Meyerhold mit seiner Technik, tradierte 5-Akt Stücke in unabhängige Episoden neu zu

---

[2] John Fuegi: "Meyerhold's theater theory and practice ... anticipate that of Brecht in all essential particulars." in: *Brecht today*, 1972, S. 212
[3] Vgl. Konstantin Rudnizki: "Uroki Brechta", in: *Spektakli raznych let*, Moskau, 1974
[4] Vgl. in Bertolt Brecht: *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, Berlin-Weimar, Frankfurt am Main, 1988 - 2000, Band. 3, S. 493; oder in: *Der Kampf gegen Formailismus in Kunst und Literatur, für eine fortschrittliche deutsche Kultur*, Berlin (DDR), 1951, S. 131

gliedern und somit zu episieren oder die Kunsthaftigkeiten des Spielens auszustellen. Dasselbe gilt für Schklowski, in dessen Kunst-Theorie die 'Verfremdung' ('ostranenije') eine grundsätzliche Methode war, die Verwendung von Sprache in der Kunst von der Alltagssprache zu unterscheiden. Wenn Schklowski damit eine veränderte Perzeption erzeugen will, indem die verfremdete Kunst-Sprache die Wahrnehmung des Kunstwerkes 'schwierig' macht und den Automatismus der konventionellen Nicht-Wahrnehmung verhindert, scheint er mit Brechts Ansatz übereinzustimmen. Schklowski geht es jedoch in erster Linie um Rückgewinnung sinnlicher Wahrnehmung von Kunst und Sprache, während für Brecht der V-Effekt dazu dient, die sozialen Strukturen unter der Oberfläche der Erscheinungen aufzudecken und als veränderbar darzustellen. In der folgenden Analyse der Brecht-Notate über Meyerhold werde ich zeigen, daß Brecht in gleicher Weise den Hauptunterschied zwischen seinem und Meyerholds Theater in den *unterschiedlichen Zwecken* der eingesetzten, oft *ähnlichen Techniken und ästhetischen Verfahren* sah.

Der zweite Einwand ist, daß Brecht bis 1930 ganz einfach nicht genug über Meyerhold und andere russische Avangarde-Modelle wußte, um deren Techniken kopieren zu können.
Das erste Mal, daß der junge Dichter Brecht von Meyerhold und dem 'Theateroktober' in Rußland erfuhr, war, soweit man feststellen kann, 1923. Es war Asja Lacis, die, von Rußland zurück nach Deutschland kommend, Brecht über das russische Theater nach der Revolution informierte. Brecht war zu diesem Zeitpunkt dabei, seine gemeinsam mit Lion Feuchtwanger geschriebene Adaption von Marlows *Das Leben Eduard des Zweiten von England* an den Münchner Kammerspielen zu inszenieren. Der neu ernannte Oberspielleiter, Bernhard Reich und seine Frau, Asja Lacis (auch: Anna Lazis) berichten in ihren Memoiren übereinstimmend, daß Brecht Lacis über das russische Avantgarde-Theater befragte.
"Anna Lazis hatte in Moskau im Studio Komissarshewskis studiert. Sie kannte das neue russische Theater. Brecht fragte sie aus."[5]
Asja Lacis betonte, sie selbst "...schuldet Meyerhold viel. Heute sehe ich deutlich, welche Kraft in seinem 'bedingten Theater' (gemeint ist 'uslovnyj teatr', Anm. von J. B.) und in seiner Philosiophie der Arrangments enthalten war."[6]

Lacis, die Meyerholds Produktionen bereits seit 1913, als sie in St. Petersburg studierte, verfolgt hatte, wurde von Brecht beauftragt, bei der Einstudierung von Massenszenen in *Edurad II* zu helfen und ihre Erfahrungen aus Rußland einzubringen.
"Brecht suchte lange, um den Gestus des Sklaventums der Soldaten szenisch prägnant auszudrücken. Anna Lazis schlug ihm vor, er möge die Soldaten in grobe Kleidung stecken und noch durch weitere äußere Merkmale den Eindruck verstärken, daß bei den Soldaten die Individualität ausgelöscht sei."[7]
John Fuegi hat aus diesen Berichten gefolgert, daß Asja Lacis die Soldatenszenen im "mechanischen oder marionettenhaften Stil" inszeniert habe, "dessen wirkungsvollen Einsatz sie bei Meyerhold in Moskau kennengelernt hatte."[8] Fuegi scheint in dieser Interpretation dem konventionellen Miß-Verständnis von der Funktionsweise von Meyerholds Biomechanik zu folgen. Es gibt keinerlei Evidenz, daß Brecht eine detaillierte Vorstellung von Meyerholds 'System' gehabt hat - weder 1923 noch in den folgenden Jahren.

Dabei gab es bereits seit Mitte der 1920er Jahre eine umfassende Publikation und Rezension der Inszenierungen Meyerholds in Deutschland. Das von der *Liga der Freunde der Sowjetunion* herausgegebene Journal *Das neue Russland* hatte 1925 in einer Spezialausgabe das neue Sowjet-Theater und vor allem Meyerhold vorgestellt. Meyerholds Produktionen *Der großmütige Hahnrei*,

---

[5] Bernhard Reich: *Im Wettlauf mit der Zeit*, Berlin (DDR), 1970, S. 239
[6] Asja Lacis in: *Revolutionär im Beruf. Berichte über proletarisches Theater*, Hg. von Hildegard Brenner, München, 1971, S. 21
[7] Bernhard Reich, S. 261
[8] John Fuegi: *Brecht & Co.*, Bremen, 199, S. 195