Ralf Räuker . Thilo Zantke

Das Theater Meyerholds und die Biomechanik.

Ansatzpunkte einer Rekonstruktion

1. ZUM THEATERKONZEPT MEYERHOLDS

Meyerhold war einer der bedeutendsten Theaterregisseure der sowjetischen Avantgarde in den 20er und 30er Jahren. "Meyerhold hat das geschafft, wovon ich geträumt habe", offenbarte sein Lehrmeister, Rivale und Freund Stanislawski, nachdem er 1925 Meyerholds Inszenierung "Das Mandat" gesehen hatte. Als Meyerhold zunehmend durch den stalinistischen Terror bedroht wurde, nahm ihn Stanislawski persönlich in seinen Schutz und ernannte ihn 1938 zum Regisseur seines Opern-theaters. Im selben Jahr starb Stanislawski. Wenige Monate später wurde Meyerhold der Tätigkeit als Doppelagent bezichtigt und verhaftet. Am 2. Februar 1940 starb er durch Genickschuß - sein Schaffen versuchte man, systematisch totzuschweigen. Daß Meyerhold 1955 offiziell rehabilitiert wurde, konnte die bleierne Schwere, mit der die Erinnerung an ihn belastet wurde, nicht auflösen. Die Folgen des Stalinismus saßen tief. Erst 1987 wurden die Umstände seiner Ermordung publik gemacht: Verhaftung - ein unter der Folter erzwungenes Geständnis - Meyerhold widerruft das Geständnis - Kurzprozeß - Todesurteil.

Stanislawskis Schauspiel-"System" wurde zum Dogma für den 'sozialistischen Realismus' auf dem Theater erhoben, und die wechselseitig befördernde Beziehung zu seinem einstigen Schüler Meyerhold übersah man systematisch. Dabei gehörten ihre Kontroversen zu den spannendesten und konstruktivsten, die die Theatergeschichte zu bieten hat.
Stanislawski hatte mit dem "Moskauer Künstlertheater" eine höchstmögliche Verdichtung des naturalistischen Spielstils erreicht, damit aber auch die Grenzen der Wirklichkeitstreue im Bühnenraum sichtbar werden lassen. Der junge Meyerhold, der als Schauspieler diese entscheidende Entwicklungsphase des "Moskauer Künstlertheaters" miterlebt hatte, erkannte diese Begrenzung. Er machte sich als Regisseur selbstständig und erforschte die Grundlagen eines weiterentwickelten Realismusbegriffs für das Theater. Meyerholds Ansatz einer Verdichtung von Wirklichkeit im Sinne einer 'musikalischen Komposition' erforderte eine Stilisierung der Ausdrucksmittel.
Die Möglichkeiten des körperlichen Gestus als eigenständiger plastischer Vermittlungsebene - die eine literarische Vorgabe nicht bloß kommentiert - hatten dabei eine zentrale Bedeutung. Aus dem Studium und den praktischen Erprobungen verschiedener Darstellungstechniken erarbeitete Meyerhold die schauspielmethodische Grundlage seines Theaterkonzepts, die 'Biomechanik'.

2. DIE BIOMECHANIK

Die Biomechanik ist ein Trainingssystem für Schauspieler, das die physische Handlungsfähigkeit an den Anfang jeder theatralen Erarbeitung stellt.
Der 'kultivierte' körperliche Gestus ist im Theater Meyerholds das Ausgangsmaterial des Bühnengeschehens. Schauspieler sollen jedoch keine Mimesis im Sinne einer 100 %igen Nachahmung des "realen Lebens" vollziehen. Ausgehend von 'Natur' und 'Kultur' der menschlichen Bewegung sollen Formen entwickelt werden, die den Freiheiten und Beschränkungen der spezifischen Bühnensituation entsprechen. So wird das Theater zur Schöpfung einer den Alltag überschreitenden Erlebnis- und Erkenntnismöglichkeit.
Das "Leben" des Schauspielers auf der Bühne beginnt in der Biomechanik nicht durch den Versuch, die Situation der Rollenfigur nachzuempfinden. Das Prinzip des Einfühlens, wie Stanislawski es in einer frühen Phase seiner methodischen Arbeit entwickelt hatte, war einer der Ansätze für Meyerholds Kritik an seinem Lehrmeister und provozierte ihn geradewegs zur Umkehrung dieses Prinzips. Während Stanislawski zunächst davon sprach, daß durch die glaubwürdige Einfühlung eine glaubwürdige szenische Handlung entsteht, behauptet Meyerhold, im physischen Handlungs-ablauf einer Szene würden durch bewußt gewählte körperliche Haltungen und Bewegungen die entsprechenden Gefühle folgen, also als psychischer Reflex auf die physische Befindlichkeit. Der Rohzustand dieser Prinzipien wurde im Laufe der methodischen Auseinandersetzung zwischen Stanislawski und Meyerhold wesentlich verfeinert, man kann gar von einer Annäherung der beiden Standpunkte sprechen. Ansatzpunkt bleibt für Meyerhold eine Kultur des Gestus und damit die möglichst vielseitige und bewußte Entwicklung des schauspielerischen Instrumentaruims. Im Trainingssystem der theatralen Biomechanik werden diese Entwicklungsmöglichkeiten konzentriert gefördert.

Ein Schauspieler des Meyerhold-Theaters, der maßgeblich am Entwicklungsprozeß dieses psycho-physischen Trainigs und den daraus abgeleiteten Etüden mitgearbeitet hatte, war Nikolai Kustov. In den 70iger Jahren hat er sein Wissen an Gennadi Bogdanov weitergegeben. G. Bogdanov hat seine Kenntnisse der Biomechanik also noch 'aus erster Hand', und er hat durch intensives Training dieses Wissen bewahrt und in seiner künstlerischen und pädagogischen Arbeit immer wieder überprüft.
Dies geschah nicht ohne persönliches Risiko. Bogdanovs Bemühungen, Meyerholds Ansatz der Biomechanik fortzusetzen, mußten lange im Verborgenen stattfinden.
Heute 'verkörpert' Bogdanov eine theaterhistorische Gedächtnisleistung, die es ermöglicht, die von Meyerhold ausgegangenen konkreten Anregungen praktisch zu überprüfen.

3. DIE BIOMECHANIK NACH MEYERHOLD - REKONSTRUKTION UND ERPROBUNG.
Chronologie einer Zusammenarbeit

Januar 1991. In Amsterdam findet auf Einladung des 'Nederlands Mime Centrum' ein dreiwöchiger Workshop zur Biomechanik mit Gennadi Bogdanov statt. Arbeitsdemonstrationen werden in Amsterdam und Utrecht veranstaltet.

September 1991. Auf dem Gründungskongreß der EMF in Amsterdam gibt Gennadi Bogdanov eine Einführung und eine Arbeitsdemonstration zu den biomechanischen Etüden.

Oktober 1991. Auf Einladung des 'Mime Centrum Berlin' gibt Bogdanov einen dreiwöchigen Workshop, im 'Berliner Ensemble' findet eine öffentliche Arbeitsdemonstration statt.

Mai 1992. Auf Anregung des 'Mime Centrum Berlin' findet in Frankfurt/Main anläßlich der Ausstellung "Die große Utopie. Die russische Avantgarde 1915 - 1932" eine Arbeitsdemonstration der Biomechanik durch Gennadi Bogdanov statt.

September 1992. Das 'Mime Centrum Berlin' realisiert mit Gennadi Bogdanov ein dreiwöchiges Auswahl- und Vorbereitungseminar für das erste internationale Seminar in Moskau.

Januar 1993. Internationales Seminar an der Schule für Biomechanik der 'Russischen Akademie der Theaterkünste' in Moskau unter der Leitung von Gennadi Bogdanov und Nikolai Karpov. Die Teilnehmer kommen aus Griechenland, Holland, Italien, Rußland und Deutschland.

April 1993. Beginn der praktischen Vorbereitungen einer Arbeitsdemonstration zum II. Kongreß der EMF mit Schauspielern aus Holland, Rußland und Deutschland.

Mai 1993. Arbeitsdemonstration Biomechanik auf dem II. Kongreß der EMF in Berlin.

Die seit 1991 zwischen den Mime Centren in Amsterdam/ Berlin und Gennadi Bogdanov entwickelten Formen der Zusammenarbeit wurden immer enger damit verbunden, auch den theoretischen Diskurs zum Theater Meyerholds und der Biomechanik zu befördern. Die bislang erschienenen Textmate-rialien zur Biomechanik in deutscher Sprache waren dabei allerdings wenig ergiebig.
Erst während des mehrwöchigen Arbeitsaufenthaltes in Moskau im Januar 1993 konnten im Kontakt mit den russischen Theaterwissenschaftlern Scherell, Tscherbakov und Feldmann sowie dem Leiter des Eisenstein-Archivs, Kleemann, bei der Suche in Archiven neue Erkenntnisse gewonnen werden. Ein umfangreiches Textmaterial mit zum Teil unveröffentlichten Schriften durfte als Kopien mit nach Berlin genommen werden. Der Theaterwissen-schaftler Jörg Bochow, der die im Russischen vorliegenden Texte derzeit sichtet, unternimmt auf den nachfolgenden Seiten den Versuch einer historischen Annäherung an die Biomechanik Meyerholds.

In diesem Zusammenhang sei darauf verwiesen, daß das 'Mime Centrum Berlin' für 1994 eine umfangreichere Publikation zur Biomechanik plant. Dazu gehören eine Videodokumentation mit einem Beiheft bzw. einem Lehrbuch von Gennadi Bogdanov und die Veröffentlichung bislang schwer oder gar nicht zugänglicher Texte und Fotos.

Jörg Bochow

Meyerholds Biomechanik

Versuch einer historischen Annäherung

Die Auseinandersetzung um Theorie und Praxis von Meyerholds System der Biomechanik ist seit einiger Zeit erneut entfacht worden. Nach Annäherungsversuchen in Westeuropa und den USA wird nun durch russische Wissenschaftler und Künstler ein neuer "Brennpunkt" geschaffen. Einerseits werden bislang verborgene Elemente praktischer Überlieferung bekannt, andererseits haben russische Wissenschaftler durch Aufarbeitung bisher nicht zugänglicher Archivmaterialien die Basis der theoretisch-praktischen Aneignung erweitert.

Die von W. Scherbakov publizierten "Prinzipien der Biomechanik" (autorisiert durch Meyerhold, von M. Korenev zusammengestellt) decken sich in Grundaussagen mit bekannten Texten wie "Der Schauspieler der Zukunft und die Biomechanik". In Punkt 44 der "Prinzipien" heißt es: "Das erste Prinzip der Biomechanik ist folgendes: Der Körper ist eine Maschine, der Arbeitende ist der Maschinist."/1
Die Dualität des Schauspielers, als Künstler/Produzent gleichzeitig auch Material der eigenen Produktion zu sein, nahm Meyerhold als Ausgangspunkt, bisherige Schauspiel-Systeme, die das "Material" und die Form seiner Organisation nicht der bewußten Gestaltung und Kontrolle unterzogen, zu attackieren, und zwar lange, bevor der Terminus Biomechanik entstand. Allerdings müssen, in Verbindung mit der Analyse der Praxis der Biomechanik, ihre theoretischen Leitsätze auf ihren Bezug zur Praxis hin überprüft werden. Hier geben die teilweise sehr detailierten Beschreibungen der 22 biomechanischen Etüden, die 1921/22 zum Lehrprogramm des GWIRM-GWITM gehörten, Anhaltspunkte, die Geschichte der Biomechanik auch in ihrer praktisch-methodischen Entwicklung zu verfolgen.
Dies ermöglicht vielleicht, die äußere Hülle, die geprägt ist vom Vokabular der damals aktuellen Diskurse, wie etwa dem Taylorismus usw., ebenso zu durchbrechen wie die zugespitzte Polemik der Kunstdebatten der Zeit, um neue Einsichten über reale Prozesse in der Arbeit mit diesem System zu gewinnen.

Die Biomechanik Meyerholds läßt sich nur aus der Geschichte ihrer praktisch-ästhetischen Forschungen und Realisationen begreifen. Über die Auseinandersetzungen mit dem Naturalismus, mit dem Schauspiel-System Stanislawskis, formte sich Meyerholds Regie-Stil, der, bei allen extremen Wendungen, stets davon gekennzeichnet war, eine eigenständige, nicht-naturale Sprache des Theaters zu finden.

Der Rhythmus in Sprache und Bewegung als Basis der Sprache des Theaters, das Wort, das Teil der Bewegung ist, die Geste, die aus der ganzheitlichen Bewegung des Körpers kommt, die Konstruktion der Bewegungen im Raum, die Plastizität der Darstellung, der Spiel-Charakter des Theaters, die bewußte Differenz von Darsteller und dargestellter Figur - diese Grundgedanken ziehen sich von der Auseinandersetzung am MCHAT (Künstlertheater), über seine Versuche mit dem symbolistischen Theater, seine Arbeit im Studio von 1905, sein Konzept vom "uslowny" Theater, sein "Balagan"-Konzept bis hin zu seinen Regiearbeiten am Theater der Komis-sarshewskaja, am Alexandrinsker Theater etc.

Eine neue Qualität wurde durch die Laboratoriumsarbeit im Petersburger Studio auf der Borodinskaja von 1913 bis 1917 erreicht. In einer Vorlesungsmitschrift aus dem Studio heißt es: "Wenn das Theater vom Leben unterschieden sein soll, so ist die Verwirklichung dieses Gesetzes denkbar unter der Bedingung, daß die Gesetze des Rhythmus ins Spiel eingeführt werden."/2
Dies erfordert aber einen Schauspieler, der mit den Gesetzen des Rhythmus in Sprache und Bewegung vertraut ist. Diesen Schauspieler gab es nicht: "Innerlich ist das Theater das geblieben, was es war: Die Schauspieler konnten keine Gedichte lesen, konnten sich nicht bewegen. Solch ein Theater erinnerte an einen Antiquitätenladen."/3

Meyerhold entwickelte im Petersburger Studio ein System der Schauspiel-Ausbildung, das diesen neuen Schauspieler (Komödianten) schaffen sollte. Die Hauptbestandteile der Ausbildung waren: Meyerholds Kurse zur Technik der Szenischen Bewegung, die er auf der Basis von Spieltechniken der commedia dell'Arte entwickelte, Kurse zur Arbeit mit der Rhythmizität von Sprache (Musikalische Diktion im Drama, gehalten von Gnesin und anderen) und Kurse zur Geschichte der commedia dell'Arte (Solovjov).
Meyerhold abstrahierte zunächst vom Wort, ließ seine Schüler Pantomimen spielen, neben Szenen der commedia dell'Arte (Gozzi-Bearbeitungen) auch "Klassiker", so zum Beispiel die "Mausefalle" aus Hamlet, um so die szenische Bewegung, ihre Plastizität, ihr Verhältnis in Raum und Zeit, als Basis der Sprache des Schauspielers zu formen. Mit Fortschreiten der Arbeit ließ er später diese Szenen dann mit Text spielen.

Hier wird prinzipiell jenes System der praktichen und theoretischen Ausbildung entwickelt, das Meyerhold dann modifiziert nach 1918 "Biomechanik" nennt. Bereits im Studio taucht der Gedanke auf, daß strenges Training des körperlichen Materials dem Schauspieler einen Vorrat an Darstellungsmög-lichkeiten schafft, mit dem er dann frei umgehen kann, improvisieren kann, seine Phantasie mit dem trainierten Material spielen lassen kann. "Im Kern des Theaters liegt das völlige Fehlen der Freiheit und die völlige Freiheit der Improvisation! Das klingt vielleicht paradox, aber es ist so!" (Handschriftlich von Meyerhold: "Freiheit in der Unterwerfung")./4

Ausbildung in Biomechanik, Moskau 1926. Foto A.A. Tetterin

Nicht nur grundlegende Begriffe des späteren Systems der Biomechanik wie "rakurs" und "otkas" finden hier ihre erste Ausprägung, auch in vielen konkreten Details, wie etwa der "Parade" vor Beginn einer Etüde oder in den Etüden selbst (wie etwa die Etüde "Der Narr" von 1921/22, der eine Textpassage aus dem "Standhaften Prinzen" (Calderon) beigelegt ist), lassen sich konkrete Entwicklungslinien ablesen.
Zurecht hat W. Scherbakov bei der Publikation der Vorlesungsmitschrift Eisensteins am GWIRM-GWITM (Meyerholds damaliger Schule) auf die Bezüge zur Meyerhold-Vorlesung im Petersburger Studio verwiesen. "Das System von Meyerhold - die Schauspieler sollen ihre Rollen nicht 'lernen', sondern sie sich nach dem Prinzip 'memoria loci' einprägen, das heißt sich den Platz ihres Körpers in einem bestimmten Raum zu einer bestimmten Zeit einprägen. Von der Bewegung zum Wort. Emotionen aus Reflexen. Das System von Meyerhold führt und stärkt zuerst die pantomimische Umsetzung des Stücks, dann entstehen die Worte und sie klingen dann 'emotionaler'."/5

Trotz aller Bezüge bedeutet die Entwicklung des Systems der Biomechanik nach 1918 nicht einfach eine lineare Fortsetzung der Arbeit in der Vorrevolutionszeit, sondern sie stellt einen Sprung in Meyerholds Entwicklung dar. Ging es vor 1917 "nur" um die Schaffung eines neuen Schauspielers, geht es mit der Biomechanik im Kontext der historischen Auseinandersetzungen um die Bildung eines 'neuen Menschen', vorgeführt durch die schöpferische Arbeitspraxis des neuen Schauspielers. "Die Schaffung der Biomechenik wird die Erschaffung eines Menschen sein, der in seinen Bewegungsoffenbarungen den Bedingungen der neuen mechanischen Lebensweise angepaßt ist. Im Theater, das die soziale Atmosphäre der Zeit zum Ausdruck bringt, benötigt man Schauspieler, die im neuen System erzogen sind.
Das GITIS (neuer Name des GWIRM-GWITM seit 1922, Anm. d. Verf.), die Theaterhochschule der neuen Formation, wird in seinen Mauern den neuen Schauspieler-Menschen schaffen. Anstatt der Theorie des 'Emotionalen Erlebens' und der 'Innerlichkeit', die auf Grund ihrer Unkenntnis der Konstruktion des menschlichen Körpers zu psychologischen Überspannungen führen, schafft das GITIS einerseits durch die Erziehung des Schauspielers anhand der Naturwissenschaften, die den Geist entwickeln und trainieren und andererseits durch sportliches und biomechanisches Training ein Muster des organisierten Menschen, der ehrenvoll dem dienen kann, was man Theater nennt - dem Ziel der Organisation der Massen: Der sozialen Demonstration der ideal organisierten menschlichen Organismen."/6

Es bleibt zu fragen, wie die praktischen Resultate der Biomechanik aussahen. Wie "taylorisiert" war die Spielweise der Meyerhold-Schauspieler?