

Wie wurde Bewegung konkret in 'Emotionsproduktion' umgesetzt? Für den Zeitzeugen und Kritiker B. Alpers war das biomechanische System absolut psychologisch. "Es schaltet die innere Welt des Menschen als Material für das schöpferische Arbeiten des Schauspielers aus."/7

Aus heutiger Sicht betont N. Pesotschinskij dagegen die Komplexität der Biomechanik als psychophysiologischem System, in dem die Absicht des Schauspielers zuerst durch die Bewegung realisiert wird. "Erst danach entstehen die Worte, entsteht das notwendige emotionale Level ... Gedanke - Bewegung - Emotion - Wort. So kann man sich schematisch den schöpferischen Prozeß des biomechanischen Darstellers vorstellen."/8

Aber wie greift solch ein Schema in der schauspielerischen Praxis?

Hier bleiben viele Fragen offen.

Wie universell ist die Biomechanik? In welcher Form hat sie die schauspielerische Produktion in den späteren Inszenierungen Meyerholds bestimmt, als von der Biomechanik kaum noch die Rede war? Wie entstanden in dieser Methode differenzierte psychologische Ausdrucksformen? Etwa solche Momente, wie sie Erast Garin, damaliger Schüler und späterer Protagonist im Meyerhold-Theater, aus dem "Großmütigen Hahnrei" (1922) beschreibt: "...von weitem erklang eine jubelnde Stimme, voll lebensfreudiger Kraft, Liebe und Glück. Auf der Seitentreppe der Konstruktion flog, ja flog Bruno Iljinskij herauf, ohne anzuhalten nahm er die ihm entgegenkommende Stella-Babanova auf die Schulter, unglaublich jung, sportlich-federnd und mit gestreckten Beinen wendend, auf der spiegelglatten Schräge heruntergleitend setzte er leicht, wie unmerklich, seine gewichtlose Last auf dem Boden ab. Dieses kindlich-reine Liebesspiel fortsetzend, entwischt ihm Stella, er hinterher, erreicht sie am Ende der Bank, wo sie sich von Angesicht zu Angesicht begegnen, erregt und glücklich davon, daß sie erneut zusammen sind. Sie sind voll freudiger Empfindung des Daseins. Ich habe nie eine solche Vollkommenheit im Ausdruck feinsten Nuancen reinen und schönen Gefühls erlebt, wie in dieser Szene."/9

Die mit diesen Überlegungen nur kurz skizzierten Fragen können im theoretischen Diskurs allein nicht beantwortet werden. Es bedarf praktischer, theoretisch begleiteter Untersuchungen (Rekonstruktion als Verfahren einschließend), um die Möglichkeiten dafür zu bieten, den schöpferischen Prozeß der schauspielerischen Arbeit nach Meyerholds Methode als eine innovative Aneignung zu vollziehen.

1/ Teatralnaja shishn, Moskau, 1990, Nr.2

2/ ebenda

3/ ebenda

4/ ebenda

5/ ebenda

6/ Srelischa, Moskau, 1922, Nr.10, S.14 (aus einem Gespräch mit Laboranten von Meyerhold)

7/ B. Alpers: Das Theater der sozialen Maske, Moskau-Leningrad, 1931, S.84

8/ N. Pesotschinskij, In: Teatr, Moskau, 1990, Nr.1, S.105

9/ E. Garin: Mit Meyerhold, Moskau, 1974, S.50

## VISIONEN

"Uns erscheint es notwendig, in sorgfältiger Weise die Kunst der Vergangenheit zu studieren, und nicht nur die Kunst allein, sondern auch deren Interpretation, und darauf zu achten, wie die Menschen über die Kunst berichten, welche Schlüsse sie zogen, welche Verallgemeinerungen und welche Vergleiche sie anstellten." (Meyerhold)

Für das, was man hier weitgefaßt als Quellenforschung bezeichnen kann, wirkte Meyerhold nicht nur als Anreger. Seine praktische und theoretische Arbeit ist selbst eine der wichtigsten Quellen für die Theaterentwicklung in diesem Jahrhundert. Bedeutende zeitgenössische Theater-Macher-Denker wie Peter Brook, Jerzy Grotowski und Eugenio Barba weisen darauf hin, welche entscheidende Rolle die Auseinandersetzung mit Meyerhold in ihrer eigenen Entwicklung gespielt hat.

In Schauspielausbildung und Praxis herrscht jedoch weitgehend Unklarheit über Konzeption und Umsetzung der Arbeit von Meyerhold. Daß er den stalinistischen Repressalien zum Opfer fiel und jahrzehntelang versucht wurde, sein Schaffen totzuschweigen, ist sicher ein gewichtiger Grund für die Schwierigkeiten der Aufarbeitung.

Heute jedoch haben wir die Möglichkeit, zu erinnern, Fragen zu stellen, nachzuforschen.

Quellenforschung ist keine Betrachtung isolierter Phänomene oder Personen. Doch die Analyse des Einzelnen kann die Einsicht in ein differenziertes Beziehungsgeflecht eröffnen, das auf den ersten Blick nicht begreifbar scheint. Epigonentum und Zementierung theatertheoretischer Fakten werden dabei allerdings keinen schöpferischen Prozeß befördern.

Wenn wir eine 'Verhärtung' des Denkens vermeiden, könnte Theatergeschichte als "lebendiger Energiefluß" erfahrbar werden, an den sich unser gegenwärtiges Schaffen anschließt. Die amorphe Vorstellung von einem "Energiefluß" kann auf diesem Weg jedoch ebenso hinderlich sein wie eine Verhärtung des Denkens.

"Nur wenn der Schauspieler darauf verzichtet, in Begleitung seines Körpers auf die Bühne zu kommen, wird er darauf verzichten können, die Kunst des Körpers zu studieren."

Dieser Gedanke von Etienne Decroux, dem Schöpfer der 'Mime corporelle', ist für das 'Mime Centrum Berlin' eine der Brücken zum Theater Meyerholds und der Biomechanik.

Mimen und Schauspieler haben eine grundlegende Gemeinsamkeit, den menschlichen Bio's. Die Frage, wo und wie sich ihre Wege des Ausdrucks unterscheiden, könnte durch die Einsicht in diese "Gemeinsamkeit" eine fruchtbare Auseinandersetzung bewirken.

Ralf Räuher, Thilo Zantke

# Arbeitsdemonstration zur Biomechanik nach W.E. Meyerhold

Leitung Gennadi Bogdanov, Moskau

"Die Rekonstruktionen alter Szenen, die aus vergessenen Theorien der Bühnenkunst, aus alten Theaterchroniken und aus der Ikonographie schöpfen, werden den Schauspieler zwingen, fest an die Kraft und Bedeutung der Schauspieltechnik zu glauben." (W.E. Meyerhold)

Die Arbeitsdemonstration versucht, in konzentrierter Form die Prinzipien der Biomechanik und den Aufbau des daraus abgeleiteten Schauspieltrainings zu veranschaulichen. Die in ihrer Grundform von W.E. Meyerhold entwickelten biomechanischen Etüden - in ihrer strengen Choreographie und Verdichtung - schaffen in diesem Trainingsaufbau die Vermittlung zwischen den vorbereitenden Übungen, die die biomechanischen Prinzipien einführen und dem schöpferischen Umgang damit bis hin zur szenischen Arbeit.

Einen möglichen inszenatorischen Ansatz vermittelt Gennadi Bogdanov und sein Schauspielkollege Alexander Woewodin mit der Präsentation einiger kurzer Szenen.

Die Akteure:

Alexander Woewodin (Rußland),  
Schauspieler, Moskau

Angelika Kirchmair (Lettland),  
Schauspielstudentin, Moskau

Alexej Paschin (Rußland),  
Schauspielstudent, Moskau

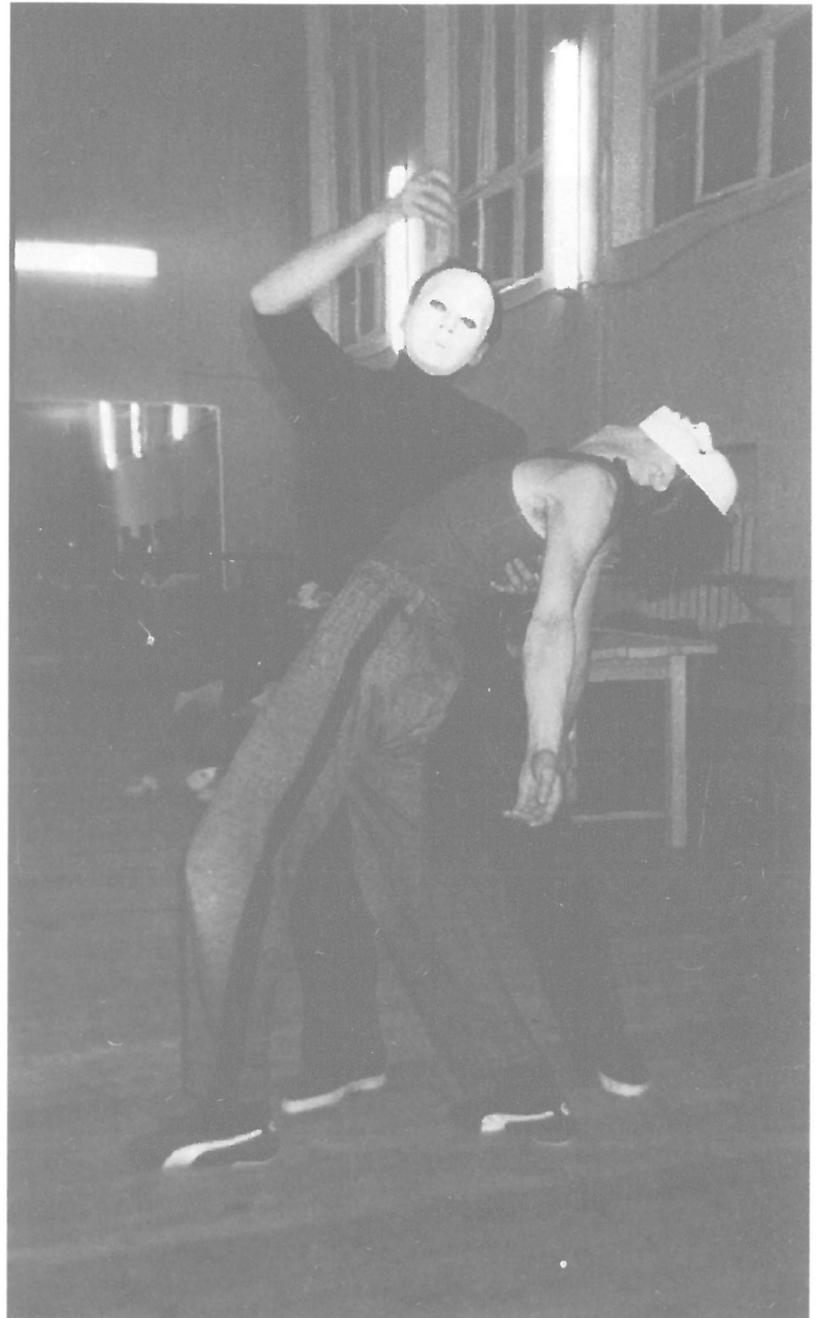
Claudia Buser (Schweiz),  
Tänzerin/Schauspielerin, Amsterdam

Riet Verhelst (Belgien),  
Mime, Schauspielerin, Amsterdam

Gisela Walther (Deutschland),  
Schauspielerin, Berlin

Dagmar Wähmer (Deutschland)  
Schauspielstudentin, Berlin

Ralf Räuker (Deutschland),  
Schauspieler, Berlin



Internationales Seminar zur Biomechanik, Moskau Januar 1993,  
Arbeit an den biomechanischen Etüden