

Jörg Bochow

Das Theater Meyerholds und die Biomechanik



Dr. Jörg Bochow, geb. 1963 in Budapest, war von 1994 bis 2000 wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Theaterwissenschaft/Kulturelle Kommunikation an der Humboldt-Universität zu Berlin, wo er 1995 promovierte. Von 2000 bis 2005 Assistant Professor für Theater- und Vergleichende Literaturwissenschaft an der University of Toronto, im Jahr 2004 Geschäftsführender Direktor des University College Drama Program. Seit der Spielzeit 2005/06 Chefdrdramaturg und Stellv. Intendant am Schauspiel Stuttgart, und seit 2008 Dozent und Studiengangsleiter für Dramaturgie an der Akademie für Darstellende Kunst Baden-Württemberg.

Jörg Bochow

**Das Theater Meyerholds
und die Biomechanik**

Alexander Verlag Berlin

Herausgegeben vom Mime Centrum Berlin

Alle Übersetzungen aus dem Russischen von Jörg Bochow.

Die Originale und Vorlagen der Abbildungen befinden sich im Archiv des Mime Centrum Berlin bzw. im Besitz des Autors.

Im Mime Centrum Berlin liegt vor: *Das Theater Meyerholds und die Biomechanik* (VHS-Video, 43 min, Farbe und s/w)

Das Video zeigt neben historischen Filmaufnahmen eine Analyse der biomechanischen Grundprinzipien und ihrer wichtigsten Etüden – dargestellt durch Gennadi Bogdanow – und die Anwendungen der Biomechanik in zeitgenössischen Theaterinszenierungen.

(www.mimecentrum.de)

Zweite bearbeitete Auflage 2010

© Alexander Verlag Berlin 1997, Alexander Wewerka,

Postfach 19 18 24, D-14008 Berlin

info@alexander-verlag.com

www.alexander-verlag.com

Umschlaggestaltung Antje Wewerka unter Verwendung eines Fotos von Nikolai Kustow aus der Fotoserie DER SCHUSS MIT DEM BOGEN.

Druck und Bindung: Interpress, Budapest

Alle Rechte vorbehalten

ISBN 978-3-89581-217-0

Printed in Hungary (March) 2010

INHALTSVERZEICHNIS

Vorwort	7
<i>Material 1:</i>	
<i>Der moderne Schauspieler (Aus einem Gespräch mit Labortanten von W. Meyerhold)</i>	<i>12</i>
<i>Der Schauspieler der Zukunft und die Biomechanik</i>	<i>14</i>
DIE GENESIS DER BIOMECHANIK	19
Versuch einer neuen Schauspielästhetik –	
Das Studio von 1905	20
Spielender Mensch und Marionette	25
Harlekinaden und japanisches Theater	30
Das Studio auf der Borodinskaja uliza (1913–1917)	33
Revolution und »Kurse in der Meisterschaft der Inszenierung«	46
<i>Material 2:</i>	
<i>Grundsätze für die »Schule der Meisterschaft des Schauspielers« (notiert v. L. S. Wiwijen und W. E. Meyerhold)</i>	<i>49</i>
Theateroktober	56
DIE PRINZIPIEN DER BIOMECHANIK	
Der Schauspieler als Paradox	61
Der Schauspieler als psychophysische »Maschine« (Taylorismus und Reflexologie)	63
Konstruktivismus und Biomechanik	75
Die 44 Prinzipien und das Paradox der Freiheit	78
<i>Material 3:</i>	
<i>Das biomechanische Laboratorium</i>	<i>81</i>
<i>Die Prinzipien der Biomechanik</i>	<i>82</i>
<i>Die Vorlesungen von W. Meyerhold 1921/22 an den GWYRM-GWYTM (Mitschrift S. Eisenstein)</i>	<i>88</i>

Meyerholds Vorlesungen 1913–1917 im Studio auf der Borodinskaja	94
Die Hieroglyphen der Biomechanik:	
Otkas, Posyl und Stoika	98
Tormos und Rakurs	102
Material 4: Über die Otkas-Bewegung (S. Eisenstein)	107
DIE BIOMECHANIK VON DER AUSBILDUNG ZUR INSZENIERUNG	123
Die Biomechanik im Ausbildungskonzept in den GWYRM-GWYTM	124
Die Etüden	127
Material 5: Übungen der Biomechanik Meyerholds	138
Liste der Übungen	138
Übungen	138
Testat zur Biomechanik (Kurs von W. E. Meyerhold)	162
Biomechanik und Spielweise in der Inszenierung	164
Biomechanik und das Meyerhold-Theater der zwanziger und dreißiger Jahre	172
DIE BIOMECHANIK IN DER REZEPTION BIS ZUR GEGENWART	
Eisensteins Bi-Mechanik	187
Überlieferung und Rekonstruktion	190
ANHANG	
Biographischer Abriß	195
Material 6: Das Todesurteil im Meyerhold-Prozeß	199
Anmerkungen und Quellen	202
Verzeichnis der Materialien	209
Ausgewähltes Namensregister	210
Verzeichnis der Abkürzungen	216
Nachwort zur zweiten Auflage	219

VORWORT

Die Biomechanik Meyerholds ist aus Avantgarde-Anthologien und Abhandlungen zur russisch-sowjetischen Kunst- und Kulturgeschichte nicht wegzudenken. Meyerholds Thesen zur Taylorisierung des Theaters, zur Schaffung eines neuen, wissenschaftlich ausgebildeten Schauspielers als Prototyp des »Neuen Menschen« sind immer wieder zitiert und diskutiert worden. Über die Biomechanik als *praktisches* Ausbildungs- und Spielsystem für Schauspieler ist allerdings wenig bekannt.

Dies hat seine wesentliche Ursache in den politischen und kulturellen Prozessen in der Sowjetunion seit dem Ende der zwanziger Jahre, als die Stalinisierung der Gesellschaft unmittelbar dazu beitrug, Meyerhold und sein Theaterkonzept zu verdrängen. Mit der Schließung des Meyerhold-Theaters 1938 und der späteren Verhaftung und Hinrichtung Meyerholds verschwand die Biomechanik als Praxis für Jahrzehnte von der Bildfläche. Schüler von Meyerhold gaben ihre Kenntnisse weiter, ohne daß man davon in der offiziellen Kultur Notiz nahm.

Während man in Westeuropa und den USA anhand von Fotos und Aufzeichnungen zahlreiche Rekonstruktionsversuche unternahm, ohne sich auf eine praktische Überlieferung stützen zu können, traten in den achtziger Jahren in der Sowjetunion junge Schauspieler auf den Plan, die von ehemaligen Instrukteuren und Schauspielern des Meyerhold-Theaters in Biomechanik ausgebildet waren. Eine dieser Gruppen bildete sich am Moskauer »Theater der Satire« unter der Leitung des ehemaligen Instrukteurs für Biomechanik am Meyerhold-Theater – Nikolai Kustow. Aus dieser Gruppe ging der Dozent für Biomechanik Gennadi Bogdanow hervor, mit dem das Mime Centrum Berlin seit Beginn der

neunziger Jahre an einem Programm zur Analyse und Dokumentation des Systems der Biomechanik arbeitet.

Eine vergleichende Betrachtung dieser konkreten Form der praktischen Überlieferung mit neuen Materialien aus russischen Archiven führte zu der nun vorliegenden Publikation, die im Zusammenhang mit dem vom Mime Centrum veröffentlichten Filmmaterial eine umfassende Darstellung von Konzept, Prinzipien und praktischen Methoden der Biomechanik Meyerholds geben soll.

Um Mißverständnisse zu vermeiden, muß man stets den historischen Kontext der Entstehung der Biomechanik beachten. Die Biomechanik ist ein Ausbildungs- und Spiel- system für Schauspieler, dessen Konzeption einerseits als Resultat von Meyerholds langjährigem Experimentieren mit nichtnaturalistischen, traditionellen Darstellungsformen, u. a. mit Formen der Commedia dell'arte, des japanischen Theaters und anderer Traditionen entstanden ist, andererseits wurde mit der Biomechanik eine Programmatik entwickelt, die sich auf Ideen und Ideologien des modernen Technologie-Zeitalters stützt.

Diese Programmatik, im Punkt 44 der PRINZIPIEN komprimiert zu dem Satz: »Das erste Prinzip der Biomechanik ist folgendes: Der Körper ist eine Maschine, der Arbeitende ist der Maschinist«, hat sehr lange das Bild der Biomechanik in der Rezeption geprägt und damit wesentliche Bestandteile der realen historischen Praxis der Biomechanik verdeckt. Oft wurde übersehen, daß wesentliche Elemente des »Systems« von Meyerhold bereits vor der Revolution von 1917 entwickelt worden sind und die Praxis der Biomechanik sich nicht allein erklären läßt aus der programmatischen »Hülle«, die geprägt war von der neuen gesellschaftlichen Realität in der nachrevolutionären Phase der entstehenden Sowjetunion. Die Oktoberrevolution hat allerdings für Meyerhold eine neue

Dimension in das Verhältnis von Kunst und Realität gebracht: Während in seinen vorrevolutionären Versuchen, einen neuen Schauspielertypus (den Komödianten) zu formen, der anthropologische Ansatz, gleichzeitig damit über eine neue Körperlichkeit ein neues »Menschenbild« zu gestalten, letztlich auf einen engen Zirkel der russischen Intelligenz beschränkt blieb, wird mit der Revolution von 1917 der neue, biomechanisch gebildete Schauspieler als Prototyp des »Neuen Menschen« schlechthin proklamiert. Dieser Aspekt der Biomechanik kommt auch im 1922 in der Zeitschrift SRELISCHTSCHA veröffentlichten Interview mit Laboranten des Meyerhold-Studios zum Ausdruck (Material 1), das zusammen mit der bekanntesten Proklamation des Systems – DER SCHAUSPIELER DER ZUKUNFT UND DIE BIOMECHANIK – – geprägt ist von Meyerholds Sprach-Masken der frühen zwanziger Jahre.

Meyerholds Radikalismus und die Polemik gegen das Schauspielkonzept des MChAT (Moskauer Künstlertheater), sein kompliziertes Verhältnis zu Stanislawski und die Behauptung, ein wissenschaftlich fundiertes Konzept der Schauspielausbildung entwickelt zu haben, haben 1922 und in den folgenden Jahren eine heftige Debatte um die Biomechanik ausgelöst. Meyerhold selbst verstand die Biomechanik als System, das bei allem Stilwandel in seiner Inszenierungspraxis als Basis der Schauspielarbeit gültig blieb: Die Biomechanik ist für Meyerhold nicht an einen bestimmten Inszenierungsstil gebunden, auch wenn sie mit einer bestimmten Darstellungsform Anfang der zwanziger Jahre in Erscheinung trat und DER GROSSMÜTIGE HAHNREI als Demonstrationsstück für die neue Spielweise des neuen Schauspielers fungierte.

Gleichwohl wurden Meyerhold vor allem in den dreißiger Jahren Grenzen und Einseitigkeiten seines Konzepts bewußt; auf die kritische Frage Lee Strasbergs, warum er nicht wolle,

daß seine Schauspieler auf der Bühne fühlen und »erleben«, antwortete er, daß er es wolle. »Warum tun sie es dann nicht?« fragt Strasberg, und Meyerhold antwortet kurz angebunden: »Weil es schlechte Schauspieler sind.«¹ Die der Reflexologie entlehnte Theorie, wonach Emotionen als Reflex physischer Prozesse entstehen, diese gegen die Individualpsychologie gesetzte »Objektivierung« wird bei Meyerhold Eckstein des Gedankengebäudes der Biomechanik und führte bei schematischer Anwendung auch zu dem Phänomen, daß vor allem in den dreißiger Jahren viele Schauspieler eine von Meyerhold vorgezeichnete äußere Gestalt lediglich kopierten. Meyerhold korrigierte dieses Mißverhältnis nicht in seiner Programmatik, beim Inszenieren führte er in seiner Person und in seinen besten Darstellern »Erleben« und »Zeigen«, körperlich-kontrollierte Präzision und Impulsivität der Darstellung zusammen.

Die Biomechanik ist mehr ein empirisch gewachsenes als ein theoretisch bestimmtes Konzept. Wesentliche Elemente sind traditionellen, mit einer kodifizierten Sprache arbeitenden Theaterformen entnommen (vor allem der Commedia dell'arte und dem Kabuki). Meyerhold schafft aber keine neuen Kodes. Die kanonisierten Etüden sind als Trainingsmaterial »verdichtete Erfahrung«, sie gehen als fixierte, kodifizierte Elemente nur als Ausnahme in die Figurengestaltung der Inszenierungen ein. Letztlich sieht er die Tradition des biomechanischen Schauspielers in den großen Schauspielerpersönlichkeiten wie Chaplin, Eleonore Duse, Lenski, Moissi, dem Sänger Schaljapin, der japanischen Schauspielerin Hanako. »Viele Gesetze der Biomechanik sind mir zum ersten Mal bewußt geworden, als ich das Spiel des bemerkenswerten sizilianischen Tragikers Grasso sah.«²

Als (zu kombinierendes) Ausbildungskonzept hat die Biomechanik bei den und vielleicht auch durch die sehr amor-

phen Vorstellungen, die von ihr existieren, ihre Faszination bewahrt.

Dem Anspruch, ein Schauspiel-»System« zu sein, kann die Biomechanik nur als eine bestimmte Tendenz genügen, nämlich bei der darstellerischen Tätigkeit auszugehen von der »äußereren Gestalt«.

Dennnoch verbirgt sich in der Methodik Meyerholds ein sehr komplexer Ansatz, wie sich an der vielschichtigen Bedeutung des »Otkas«-Begriffes zeigen lässt. Das Veranschaulichen dieser Methodik und die detaillierte Darlegung der Prinzipien der Biomechanik sollen zusammen mit der Publikation der historischen Dokumente dazu beitragen, Meyerholds »System« verständlich und nutzbar zu machen. Wenn die vorliegende Publikation in diesem Sinn als Material »ausgeschlachtet« wird, hat sie ihre Funktion erfüllt.

Material 1

DER MODERNE SCHAUSPIELER

(Aus einem Gespräch mit Laboranten von W. Meyerhold)

Die Grundlagen der Biomechanik im Theater wurden das erste Mal 1915 im Studio von Meyerhold (Petersburger Periode, Borodinskaja uliza 6) gefunden. Die begonnenen Arbeiten über ein neues Bewegungssystem des Menschen waren das Resultat der Erforschung der Bewegungstechnik der italienischen Schauspieler aus der Zeit der Commedia dell'arte.

Diese Arbeit wurde von W. E. Meyerhold 1918 in Petersburg bei den »Kursen in der Meisterschaft der Inszenierung« unter dem Namen »Technik der szenischen Bewegungen«, 1920/21 in Moskau im Laboratorium »Schauspielerische Technik« am 1. THEATER DER RSFSR und im Lehrjahr 1921/22 im GWYTM fortgesetzt. Schon seit 1918 gab Meyerhold der Technik der szenischen Bewegungen den Namen »Biomechanik«.

Das Studium der Bewegungen mit dem Ziel, ein neues System der szenischen Bewegungen zu entwickeln, erschließt uns die Grundlagen der Bewegungsabläufe des menschlichen Organismus. Sie schafft Möglichkeiten für die Konstruktion einer neuen Mechanik des sich bewegenden Menschen, für seine neue Bewegungsorganisation. Die Gesetze der Biomechanik beruhen auf einem genauen Studium und der Erkenntnis der physiologischen Konstruktion des menschlichen Organismus.

Auf der Grundlage der Erforschung der Gegebenheiten des menschlichen Organismus versucht die Biomechanik, einen Menschen zu schaffen, der den Mechanismus seiner Konstruktion erforscht hat und der ihn im Idealfall vollkommen beherrschen und vervollkommen kann.

Der moderne Mensch, der unter den Bedingungen der Mechanisierung lebt, kann sich der Mechanisierung der Bewegungselemente seines Organismus nicht verschließen.

Durch die Biomechanik werden die Prinzipien der klaren analytischen Ausführung einer jeden Bewegung festgelegt. Sie hat die Differenzierung jeder Bewegung mit dem Ziel der größtmöglichen Exaktheit, der Mustergültigkeit, das heißt des visuell wahrnehmbaren Taylorismus der Bewegung, bestimmt. (Das Oktas-Zeichen – die Fixierung der Punkte des Beginns und des Abschlusses der Bewegung, eine Pause nach jeder durchgeföhrten Bewegung, die Geometrisierung der zielgerichteten Fortbewegung.) Der moderne Schauspieler muß von der Bühne wie ein vollkommener Auto-Motor gezeigt werden können.

In der Epoche der Biomechanik arbeitet der Körper des Schauspieler-Biomechanikers wie eine Maschine. Jede Bewegung einzelner Muskelgruppen muß vom Zuschauer wie ein motorischer Reflex der Arbeit des ganzen Körper-Apparats wahrgenommen werden.

Die Schaffung der Biomechanik 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, die Theaterhochschule der neuen Formation, wird in seinen Mauern den neuen Schauspieler-Menschen schaffen.

Die Theorien des »Erleben« und des »Innerlichen« führen aufgrund ihrer Unkenntnis der Konstruktion des menschlichen Körpers zu psychologischen Überanspannungen. Dagegen schafft das GITIS einerseits durch die Erziehung des Schauspielers mit Hilfe der Naturwissenschaften, die den Geist entwickeln und trainieren, und andererseits durch sportliches und biomechanisches Training ein Beispiel des organisierten Menschen. Dieser kann ehrenvoll dem dienen, was man Theater nennt, dem Ziel der Organisation der Massen: der sozialen Demonstration der ideal organisierten menschlichen Mechanismen.

DER SCHAUSPIELER DER ZUKUNFT UND DIE BIOMECHANIK (Vortrag vom 12. Juni 1922)

In der Vergangenheit nahm der Schauspieler bei seiner Arbeit stets Rücksicht auf die Gesellschaft, für die diese Arbeit bestimmt war. In Zukunft wird der Schauspieler sein Spiel noch stärker mit den Bedingungen der Produktion koordinieren müssen, wird er doch unter Verhältnissen arbeiten, unter denen die Arbeit nicht mehr als Fluch, sondern als freudvolle Lebensnotwendigkeit empfunden wird.

Unter den Bedingungen einer solchen idealen Arbeit muß die Kunst selbstverständlich ein neues Fundament haben.

Wir sind gewohnt, daß sich die Zeit eines jeden Menschen schroff *in Arbeit und Erholung* teilt. Jeder Arbeitende war bestrebt, möglichst wenige Stunden der Arbeit und möglichst viele der Erholung zu widmen. Konnte man diese Bestrebungen in einer kapitalistischen Gesellschaft für normal halten, so sind sie für die Entwicklung einer sozialistischen Gesellschaft völlig untauglich.

Eine Kardinalfrage ist *das Problem der Ermüdung*, und von seiner richtigen Lösung hängt die Kunst der Zukunft ab.

In Amerika sucht man jetzt verstärkt nach Möglichkeiten, die Erholung in den Arbeitsprozeß einzubeziehen, ohne sie zu einer selbständigen Größe werden zu lassen.

Das ganze Problem reduziert sich auf die Normierung der Erholungspausen. Unter idealen Bedingungen (in hygienischer und physiologischer Hinsicht und im Sinne von Komfort) kann sogar eine Zehn-Minuten-Erholung die Kräfte eines Menschen wieder voll auflieben lassen.

Die Arbeit muß leicht, angenehm und ohne Unterbrechung vonstatten gehen, und die Kunst muß von der neuen Klasse als *eine wesentliche Notwendigkeit* beansprucht werden, die beim Arbeitsprozeß hilft und mehr als reine Unterhaltung ist: *Verändert*

werden müssen nicht nur die Formen unserer künstlerischen Tätigkeit, sondern auch die Methode.

Der Schauspieler, der für die neue Klasse arbeitet, wird alle Regeln des alten Theaters zu überprüfen haben. Die Schauspieler-Zunft selbst wird in veränderte Bedingungen gestellt. In unserer werktätigen Gesellschaft wird die Arbeit des Schauspielers als eine Produktion betrachtet werden, die für die optimale Arbeitsorganisation aller Bürger notwendig ist.

Aber innerhalb der Arbeitsprozesse muß nicht nur die Erholungszeit ausgewogen verteilt werden; *notwendig ist auch, solche Bewegungen innerhalb der Arbeit zu finden*, die eine maximale Ausnutzung der Arbeitszeit fördern. Beobachten wir einen erfahrenen Arbeiter, bemerken wir an seinen Bewegungen: 1. das Fehlen überflüssiger, unproduktiver Bewegungen; 2. Rhythmik; 3. ein richtiges Gefühl für den Körperschwerpunkt; 4. Ausdauer. Bewegungen, aufgebaut auf diesen Grundsätzen, haben etwas »Tänzerisches«; die Arbeit eines erfahrenen Arbeiters erinnert stets an einen Tanz, hier grenzt die Arbeit an Kunst. Der Anblick eines fehlerfrei arbeitenden Menschen bereitet ein gewisses Vergnügen.

Das trifft voll und ganz auf die Arbeit des Schauspielers am Theater der Zukunft zu. In der Kunst haben wir es stets mit der Organisation des Materials zu tun. Der Konstruktivismus forderte vom Künstler, auch Ingenieur zu sein. Die Kunst muß sich auf wissenschaftliche Grundlagen stützen, das gesamte Schaffen des Künstlers muß bewußt sein. Die Kunst des Schauspielers besteht in der Organisation seines Materials, das heißt in dem Vermögen, die Ausdrucksmittel seines Körpers richtig einzusetzen.

Im Schauspieler vereinen sich Organisator und Organisierter (also Künstler und Material). Die Formel für den Schauspieler sieht so aus: $N = A1 + A2$, wobei N der Schauspieler ist, A1 der Konstrukteur, der die Idee konzipiert und befiehlt, sie zu realisieren. A2 – das ist der Körper des Schauspielers, der die Aufgaben des Konstrukteurs (A1) ausführt.

Der Schauspieler muß sein Material, den Körper, so trainieren, daß er augenblicklich alle von außen erhaltenen Aufgaben (vom Schauspieler, vom Regisseur) ausführen kann.

Da das Spiel des Schauspielers der Realisierung einer bestimmten Aufgabe dient, wird von ihm der ökonomische Einsatz der Ausdrucksmittel gefordert, der allein die *Genauigkeit* der Bewegungen garantiert und zur *schnellstmöglichen Realisierung der Aufgabe* führt. Das Taylorsystem ist in der Arbeit des Schauspielers ebenso anwendbar wie in jeder anderen Arbeit auch, wo nach maximaler Produktion gestrebt wird.

Zwei Grundsätze: 1. Die Erholung wird in den Arbeitsprozeß in Form von Pausen einbezogen. 2. Die Kunst hat eine bestimmte lebenswichtige Funktion und dient nicht nur ausschließlich der Unterhaltung – diese Grundsätze verpflichten den Schauspieler, *mit der Zeit sehr ökonomisch umzugehen*, weil der Kunst, die in den allgemeinen Zeitplan der Werktätigen eingeschlossen ist, eine bestimmte Zeit abgegeben wird, die maximal zu nutzen ist. Das heißt, es ist unzulässig, eine bis eineinhalb Stunden für das Schminken und Kostümieren zu vergeuden. Der Schauspieler der Zukunft wird ohne Maske und in prosaischer Kleidung arbeiten, das heißt in einer Kleidung, die dem Schauspieler sowohl im Alltag dienen kann als auch ideal geeignet ist für alle Bewegungen und Ideen, die der Schauspieler während seines Spiels auf der Bühne zu realisieren hat.

Die Taylorisierung des Theaters wird uns die Möglichkeit geben, in einer Stunde so viel zu spielen wie jetzt in vier Stunden.

Dazu braucht der Schauspieler folgendes: 1. die natürliche Begabung zur reflektorischen *Erregbarkeit*; wer diese Begabung besitzt, kann entsprechend seinen physischen Eigenschaften dieses oder jenes Rollenfach beanspruchen; 2. der Schauspieler muß »*physisch in Ordnung*« sein, das heißt, er soll ein sicheres Augenmaß, Standfestigkeit und Gleichgewichtsgefühl haben.

Da die Arbeit des Schauspielers im Schaffen von plastischen

Formen im Raum besteht, muß er die Mechanik seines Körpers studieren. Dies ist für ihn unbedingt nötig, weil jedes Auftreten von Kraft (auch beim lebenden Organismus) den einheitlichen Gesetzen der Mechanik unterworfen ist (und die Produktion plastischer Formen im Raum ist natürlich ein Auftreten von Kraft des menschlichen Organismus).

Der Grundmangel des heutigen Schauspielers ist seine absolute Unkenntnis der Gesetze der *Biomechanik*.

Es ist nur natürlich, daß in allen Systemen, die bislang das Spiel bestimmten – ob nun »Innerliches« oder »Erlebendes«, die im wesentlichen gleich sind und sich nur durch die Methode unterscheiden, durch die sie erreicht werden (hier Narkose, dort Hypnose) –, die Emotion den Schauspieler so überschwemmte, daß er durchaus nicht für seine Stimme und seine Bewegungen verantwortlich sein konnte (die Kontrolle fehlte) und also auch nicht für den Erfolg oder Mißerfolg seines Spiels. Nur einige besonders große Schauspieler erfaßten intuitiv die richtige Spielweise, das heißt, sie gingen an die Rolle nicht vom Inneren zum Äußeren heran, sondern umgekehrt vom Äußeren zum Inneren, was selbstverständlich die Entwicklung ihres hervorragenden technischen Könnens begünstigte. Zu diesen Schauspielern gehörten die Duse, Sarah Bernhardt, Grasso, Schaljapin, Coquelin u. a.

In einer Reihe von Fragen kann die Psychologie keine eindeutigen Lösungen anbieten. Das Theater auf den Lehrsätzen der Psychologie aufzubauen bedeutet, ein Haus auf Sand zu bauen: es wird unweigerlich zusammenbrechen. Jeder psychologische Zustand wird von bestimmten physiologischen Prozessen bestimmt. Indem der Schauspieler die richtige Lösung für seinen physischen Zustand findet, kommt er in eine solche Situation, wo sich bei ihm die »Erregbarkeit« einstellt, die den Zuschauer ansteckt und ihn in das Spiel des Schauspielers mit einbezieht (das, was früher »Eroberung« genannt wurde und das Wesen seines Spiels ausmacht). Aus einer Reihe physischer Situationen und Zustände ent-

stehen jene »*Erregbarkeitsmomente*«, die durch dieses oder jenes Gefühl eine bestimmte Färbung annehmen.

Bei einem solchen System der »*Entstehung von Gefühl*« hat der Schauspieler stets ein festes Fundament: die physische Voraussetzung. Sport, Akrobatik, Tanz, Rhythmik, Boxen, Fechten – das sind alles nützliche Fächer, aber Nutzen werden sie nur dann bringen, wenn sie als Hilfsdisziplinen in das Hauptfach »*Biomechanik*« eingehen, das für jeden Schauspieler notwendig ist.

(Die Übersetzung folgt der Ausgabe W. E. Meyerhold, *SCHRIFTEN*, Band 2, Berlin, 1979.)



Wsewolod Meyerhold, 1921

DIE GENESIS DER BIOMECHANIK

Die Entwicklung der Biomechanik ist im historischen Kontext nicht abzulösen vom paradigmatischen Neuansatz europäischer Kunstkonzepte seit der Jahrhundertwende. Meyerhold selbst hat immer wieder auf den Einfluß von Gordon Craig, Georg Fuchs, Max Reinhardt und anderer Theaterrevolutionäre auf seine Theorie und Praxis hingewiesen. Andererseits beeinflußte Meyerhold mit seinen Inszenierungen das westeuropäische Theater; auf Ähnlichkeit und Differenzen zum Theaterkonzept Brechts und Piscators beispielsweise ist bereits in den dreißiger Jahren hingewiesen worden. Ich werde im folgenden auf diesen Diskurs nur dann eingehen, wenn es für die Beschreibung konkreter Prozesse der Entwicklung der Biomechanik notwendig ist. So wie ich Meyerholds gesamte künstlerische und per-

sönliche Entwicklung nur im Zusammenhang mit der Genesis der Biomechanik verfolge, kann hier keine Gesamtdarstellung von Meyerholds vielfältiger praktisch-theoretischer Theaterproduktion gegeben werden. Elemente des gesellschaftlich-historischen Zusammenhangs wie auch weltanschaulich-philosophische Kontexte fließen nur dann ein, wenn sie in direktem Zusammenhang zur Biomechanik stehen.

Versuch einer neuen Schauspielästhetik – Das Studio von 1905

Nach einem Jahr Jurastudium beginnt Meyerhold 1896 seine Ausbildung an der von Nemirowitsch-Dantschenko geleiteten Theaterschule (Moskowskoje Filarmonitscheskoje Utschilischsche). Stanislawski und Nemirowitsch-Dantschenko entwickeln und praktizieren hier jenes Konzept, das in seiner Fortsetzung zum »System« Stanislawskis wird. Meyerhold ist zunächst ein begeisterter Schüler und Bewunderer Stanislawskis. Er ist einer der wenigen (neben O. L. Knipper, M. G. Sawizkaja und E. M. Munt), der ausgewählt wird und nach seinem Abschluß direkt als Schauspieler am gerade gegründeten MChAT beginnen kann. Bei aller späteren Kritik und Polemik gegen das »Stimmungstheater« und das naturalistische Theater und seine Schauspielkonzeption ist unbestritten, daß Meyerhold die Schauspieltechnik des »Erlebens«, der Erfühlung und Identifikation des Schauspielers in die künstlerische Gestalt (Rolle), die Als-ob-Situation und die »vierte Wand« zunächst erlernt und verinnerlicht. Er selbst ist eine kurze Zeit Paradebeispiel des neuen, »neurasthenischen« Schauspielers. Bevor Meyerhold also dazu kommt, die Dualität von Schauspieler und dargestellter Figur in den Mittelpunkt seines Schauspielkonzepts zu rücken, hat er gelernt, die

Techniken, die er später als deformierend und unwissenschaftlich bezeichnet, zu beherrschen.

Wesentlicher Anstoß, die Schauspielkonzeption von Stanislawski kritisch distanziert zu betrachten, kam von A. P. Tschechow. Am 11. September 1898 notiert Meyerhold folgende Begegnung von MChAT-Schauspielern und Tschechow anlässlich einer Probe zur Möwe. »... einer der Schauspieler erzählte, daß in der Möwe hinter der Szene quakende Frösche und bellende Hunde zu hören sein werden. ›Wozu das?‹ fragt unzufrieden Tschechow. ›Das ist real‹, antwortet der Schauspieler. ›Real ...‹, wiederholt Tschechow lachend und fügt nach einer kleinen Pause hinzu: ›Die Bühne – das ist Kunst ... die Bühne verlangt eine bestimmte ‚Bedingtheit‘ („usłownost“). Sie haben keine vierte Wand.«³ In dieser Möwe -Inszenierung des MChAT spielt Meyerhold den jungen Konstantin Treplew, gibt der Rolle die Gestalt des »von Kindheit an zerstörten Neurasthenikers Konstantin. Die Szene mit der Mutter im dritten Akt gelang ihm und der Knipper so wahrhaftig, daß sie vom Szenenapplaus des Publikums begleitet war«⁴. Doppelbödig ist, daß Meyerhold mit seiner Gestaltung sich ins Wie-im-Leben-Konzept des MChAT einpaßt, aber gleichzeitig mit den prophetischen Ideen Treplews von einer neuen, alle alten Formen sprengenden Kunst quasi antizipierend dieses Konzept überschreitet.

Die Sehnsucht nach einem Theater, das die Grenzen eines mimetischen Konzepts überwindet und eine eigene Kunstrealität schafft, statt nur ein getreues Abbild der Realität zu geben, hat ihre Wurzeln auch in einem veränderten Welt-empfinden als Reflex auf das beginnende Industriezeitalter. Der russische Philosoph Berdjajew generalisiert dies: »Der Verlust des Empfindens von Realität, die Isolation, das Wegtreiben von einem Lebenszentrum – darin liegt das Wesen

unserer Epoche, darin liegt die Krise des modernen Bewußtseins.«⁵ Der Unzufriedenheit mit der Spielweise am MChAT kann Meyerhold zunächst noch kein eigenes Konzept entgegensetzen, der Bruch mit dem Künstlertheater ist in vielem durch das Mißverhältnis Meyerholds zu Nemirowitsch-Dantschenko begründet.

1902 verläßt Meyerhold Moskau und geht mit einer jungen Schauspielertruppe in die Provinz nach Cherson, später nach Tiflis. Mit seiner »Gesellschaft des neuen Dramas« produziert Meyerhold zunächst in großer Zahl Inszenierungen, die Reproduktionen der Moskauer Vorgaben sind oder zu sein versuchen, neue Stücke werden im Stil des MChAT inszeniert. Über die Auseinandersetzung mit neuen Formen der Dramatik in Westeuropa, vor allem über die Beschäftigung mit Maeterlinck, gelangt Meyerhold zu einem neuen Verständnis Tschechows und löst sich von den Interpretationsmustern des MChAT. An Tschechow schreibt er anlässlich seiner KIRSCHGARTEN-Inszenierung: »Ihr Stück ist abstrakt wie eine Tschaikowski-Symphonie. Der Regisseur muß es vor allem über das Gehör erfassen.«⁶ Einerseits wird hier ganz in Manier des symbolistischen Theaters das Lyrisch-Mystische, das Abstrakte als Wesen des Theaters der realistischen Figurendarstellung gegenübergestellt, andererseits ist Meyerhold beeinflußt durch das »dionysische« Konzept Nietzsches und Wagners.

Meyerholds Schwierigkeiten, seine Vorstellungen in der Provinz umzusetzen, und die Krise des MChAT in Moskau, die Stanislawski zu einem Neuansatz, zu einer Annäherung an das symbolistische Theater führt, lassen das gemeinsame Projekt eines Studio-Theaters beim MChAT entstehen. Im Laboratorium sollte Meyerhold mit einer Gruppe junger Schauspieler in einem Versuch an einer neuen Schauspielästhetik arbeiten.

Das Moskauer Studio auf der Powarskaja uliza existierte nur wenige Monate. Dennoch stellt vor allem die Arbeit an Maeterlincks DER TOD DES TENTAGILES den ersten systematischen Versuch Meyerholds dar, eine nichtnaturalistische Spielweise zu finden. Dies ist nicht nur von Bedeutung für die Ausarbeitung des Konzepts vom »uslowny teatr«⁷, hier wird auch eine grundlegende Neuorientierung im Hinblick auf den Schauspieler begründet. Statt der zufälligen, ungeformten, auf lebensechte Abbildung zielenden Körperlichkeit des naturalistischen Schauspielers sollte bewußt geformte, kunsthafe Plastizität eine Bewegungspartitur schaffen. Meyerhold forderte eine virtuose *äußere Technik* des Schauspielers. »Wir brauchen die Schaffung einer neuen, ästhetisch ausgearbeiteten Körperlichkeit des Schauspielers, eine besondere Konzentration auf die physische Komponente der Arbeit des Schauspielers. Wir brauchen eine präzis-malerische oder reliefartige Ausdrucksform des Arrangements.«⁸ Allerdings war das Hauptaugenmerk der Studioarbeit auf eine musikalische, kunsthafe Sprechweise sowie auf die Lautpartitur gerichtet, die Meyerhold genau ausarbeitete. Meyerhold trainierte die Schauspieler in rhythmischer Sprechweise, hielt sie zu einer kühlen Diktion an, er gruppierte sie zu freskenhaften Arrangements. Im Statuarischen sah er zunächst eine Möglichkeit, die »neurasthenischen Zuckungen« des Naturalismus zu überwinden. Waleri Brjussow, literarischer Vorreiter des symbolistischen Theaters und Augenzeuge der Generalprobe, mußte allerdings kritisch eingestehen: »Da, wo das vom Regisseur Eintrainierte endete, begann das gewöhnliche Spiel der Schauspieler, und sofort wurde sichtbar, daß schlechte Schauspieler spielen, ohne richtige Schule und ohne jegliches Temperament.«⁹ Meyerhold hatte zwar die Vision eines erneuerten Theaters, aber er hatte keinen neuen Schauspieler für sein Theater.



Meyerhold (Mitte) als Konstantin Treplew in Tschechows MÖWE am Moskauer Künstlertheater (MChAT), Moskau, 1898/99



Meyerhold als Landowski in ZIRKUSLEUTE von F. Schönthan, Cherson, 1903

Der Ausbruch der Revolution im Dezember 1905 führte zum endgültigen Entschluß Stanislawskis, das Studio aufzulösen. Eine systematische Studioarbeit begann für Meyerhold erst wieder 1913 in St. Petersburg.

Spielender Mensch und Marionette

Meyerhold verläßt erneut das MChAT. In Tiflis erneuert er zunächst die TENTAGILES-Inszenierung des Studios, verstärkt die malerische Komponente (nach Böcklin, Boticelli); später in Poltawa experimentiert er mit einem neuen Verhältnis von Bühne und Zuschauerraum, entfernt den trennenden Vorhang (in GESPENSTER von Ibsen und KAIN von O. Dymow), was ihn zwingt, mit einfacher, nicht wechselnder Dekoration auszukommen – ein Prinzip, das er mit den konstruktivistischen Bühnenbildern nach 1918 wieder aufgreift. Unzufrieden mit dem Spiel der Schauspieler, stellt er ihm zunächst in der Theorie mit dem Aufsatz ZUR GESCHICHTE UND TECHNIK DES THEATERS das Bild des neuen Schauspielers im uslowny teatr gegenüber. Sehr stark beeinflußt von Georg Fuchs' DIE SCHAUBÜHNE DER ZUKUNFT, imaginiert er sowohl eine neue Sinnlichkeit der Einheit von Bühne und Zuschauerraum wie auch des nichtillusionistischen Spiels des Schauspielers selbst: »Die Rampe aufhebend, senkt das bedingte Theater die Bühne auf die Höhe des Parterre, *Diktion und Bewegung auf Rhythmus aufbauend* (Hervorhebung J. B.), kommt es der Möglichkeit der Wiedergeburt des *Tanzes* näher, und das Wort wird in einem solchen Theater leicht übergehen in melodischen Aufschrei, melodisches Schweigen.«¹⁰ Durch Vereinfachung der Bühnentechnik soll der schöpferische, spielende Mensch Zentrum des neuen Theaters werden; Meyerhold träumt hier noch von einer Wiedergeburt der An-

tike. Auch ist rhythmisch gegliederte Bewegung hier noch an das statuarische Prinzip des symbolistischen Theaters gebunden. Dennoch wird hier eine Expressivität des körperlichen Ausdrucks gefordert, die das naturalistische Theater nicht liefern kann. Das statuarische, reliefhafte Körperprinzip ist ein Schritt hin zur rhythmisch geformten Bewegung der Biomechanik. Fuchs allerdings formuliert bereits Ideen, die Meyerhold erst später aufnimmt: »Um Darsteller zu erziehen, welche unseren unermeßlich gesteigerten Anforderungen an Ausdrucksfähigkeit genügen, wird es nötig sein, die bei allen jungen Menschen lebendige Neigung zum *Sport*, ganz besonders zum Theaterspielen zu organisieren. Wie überall, so wird auch hier der sportsmäßig ausgeübte Dilletantismus die Vorschule sein, aus welcher der *schöpferisch* Begabte aufsteigt zur Meisterschaft.«¹¹

Seine praktischen Experimente setzte Meyerhold 1906 am Theater der Komissarschewskaja fort. Mit der Inszenierung von Ibsens HEDDA GABLER beginnt Meyerhold eine Serie von experimentellen Theaterarbeiten, mit denen er weltanschaulich der Programmatik der russischen Symbolisten nahesteht, Kunst als ästhetischen Protest gegen die gegebene Realität zu setzen. In der Praxis führen diese Experimente das symbolistische Theater in Rußland (über das die Idee des uslowny teatr bereits hinausgeht) bis an jene Grenzen, wo es seine literarischen Verfechter wie Andrej Bely für tot erklären: »Die Stilisierung verwandelt die Persönlichkeit in eine Gliederpuppe. Diese Verwandlung ist der erste und entscheidende Schritt zur Zerstörung des Theaters. Was bleibt ... die Schauspieler von der Bühne des ›Balagantschik‹ zu verbannen und sie durch Marionetten zu ersetzen. Das ist der wahre Weg des Theaters der Komissarschewskaja, aber ihr selbst bleibt in diesem Theater nichts zu tun, es wäre schade, ihr Talent zugrunde zu richten.«¹² Bereits bei HEDDA GABLER

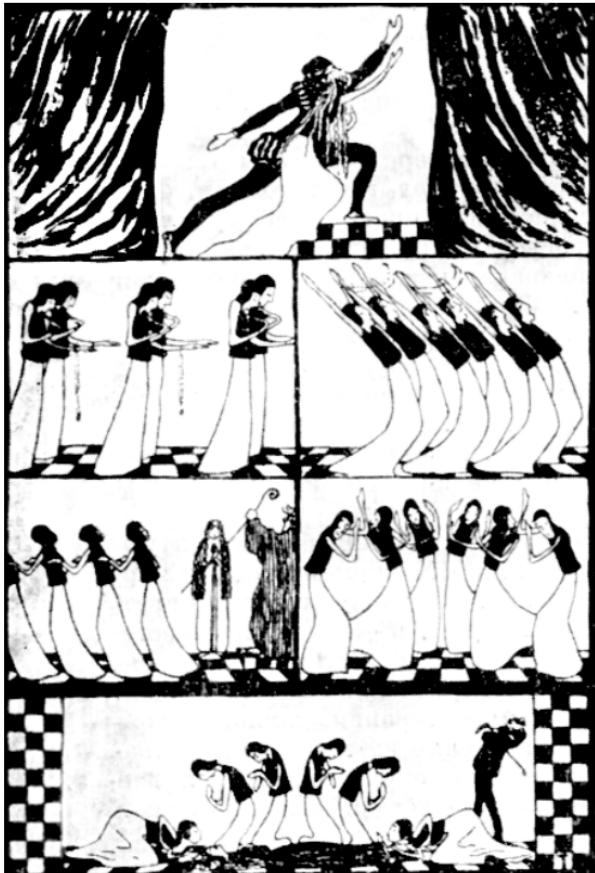
hatte Blok die hölzerne Plastizität der Schauspieler auf enger Bühne kritisiert. Meyerhold war über die deutschen Romantiker (E. T. A. Hoffmann) und Maeterlinck auf das modellhafte Darstellungsprinzip der Marionette aufmerksam geworden, auch wenn er Kleist nicht erwähnt, steht er doch in seiner Bewunderung des Kunstcharakters der Marionette auch in dessen Tradition. Craig fordert bereits die Verbanung des Schauspielers von der Bühne und seine Ersetzung durch die Über-Marionette, als Meyerhold mit seiner künstlich-verfremdenden Körperlichkeit die Petersburger Theaterwelt provoziert. Er versuchte neben dem musikalischen Prinzip zunächst vor allem das Malerisch-Dekorative in seinen Inszenierungen umzusetzen. Im Streben nach nichtnaturalistischer, bewußt kunsthafter Gestaltung verkürzte er die Tiefe des Bühnenraums, zog das Spiel dicht an die Rampe, versuchte, den Darsteller in seiner Flächenhaftigkeit ins »Bild« zu setzen. Die Schauspieler bewegten sich in ausgearbeiteten geometrischen Figuren und Linien, ihre Gestik wurde stilisiert, oft ließ Meyerhold seine Darsteller in Posen »einfrieren«, ganz dem Prinzip des »unbeweglichen Theaters« entsprechend. Diese massive äußere Formung durch den Regisseur Meyerhold rief heftige Angriffe der Kritiker hervor, bevor dann die Komissarschewskaja, die zunächst von Meyerholds Ideen begeistert war, selbst diese Kritik aufnahm. Hauptanklagepunkt der Kritiker war, daß Meyerhold die lebendige, realistische Charakterdarstellung durch eine malerisch-pantomimische Leitmotivdarstellung zu ersetzen suche und dadurch den Schauspieler zur Marionette degradiere. Der Kritiker Land analysiert Meyerholds Theater so: »Das Wesen besteht im dekorativen Moment des Schauspielers. Daher jene Kristallisierungen, das Einfrieren seines Spiels, daher die *idée maîtresse* der ganzen Inszenierung – die mimetischen Leitmotive. Der Schauspieler »spielt« nicht den

ganzen Reichtum und die ganze Vielfalt der Figur, er vermittelt stilisiert-dekorativ irgendein mimetisches Leitmotiv, eine fixierte Pose, eine herauskristallisierte Geste. Wie ein Scherenschnitt das Portrait vereinfacht, so vereinfacht dieser Stil das Spiel, die Psychologie der Figur, verarmt sie ...«¹³ Der Widerspruch von äußerer Gestaltgebung einer Rolle und einem psychologischen, einfühlenden Herangehen, der später die Diskussion um die Biomechanik bestimmt, wird hier bereits angerissen. Allerdings hat der puppenhafte Eindruck, den die Darsteller hinterließen, wesentlich damit zu tun, daß Meyerhold zwar Vorstellungen von einer neuen Spielweise hatte, aber kein Konzept, das die Schauspieler an eine solche Spielweise heranführen konnte.

So bemerkt ein wohlmeinender Kritiker: »Die Prinzipien der geführten Geste, die Skulpturhaftigkeit haben nicht nur eine künstlerische, sondern vielleicht auch eine realistische, lebendige Basis, aber sie dürfen nicht vom Regisseur aufgedrückt werden, sie müssen vielmehr im Blut des Schauspielers sein.«¹⁴

Meyerhold nimmt die Kritik teilweise an. Er versucht in der Inszenierung von Sologub's DER SIEG DES TODES, das als zu eng erkannte Prinzip der Reduzierung des Schauspielers auf seine flächenhafte Kontur zu ersetzen durch die dreidimensionale, skulpturhafte Darstellungsweise; aber das Theater der Komissarschewskaja, allen voran sie selbst, waren der formalen Experimente leid: Im November 1907 wird Meyerhold entlassen. Er selbst hatte mit seiner BALAGANTSCHIK-Inszenierung, die bei ihrer Premiere am 30. Dezember 1906 einen Theaterskandal auslöste, allerdings nicht nur das naturalistische und das symbolistische Theater ironisiert, sondern mit den der Commedia dell'arte entlehnten Figuren des traditionellen Maskentheaters eine neue Perspektive des uslowny teatr eröffnet: das BALAGAN-Konzept.

*Skizze zu
Meyerholds
Inszenierung von
Maeterlincks
SCHWESTER BEA-
TRICE am Theater
der Kommissar-
sheskaja*



Viele Elemente, die Meyerhold in seinen Inszenierungen herausarbeitete und auch partiell wieder verwarf, erscheinen in veränderter Gestalt in der Praxis der Biomechanik wieder, so etwa die Betonung einer flächenhaften Kontur in bestimmten Formen des »Rakurs«, der die »Pose« ersetzt (siehe Abschnitt zum Rakurs), das Moment des Fixierens, generell die bewußte Herausarbeitung der körperlichen Partitur, der kontrollierten Geste.

Harlekinaden und japanisches Theater

Meyerhold wird 1908 überraschend als Regisseur ans »Hoftheater«, dem Alexandrinsker Schauspieltheater und der Mariinsky Oper, berufen. Während er am Staatstheater in seinen Schauspiel- und Operninszenierungen »vorsichtig« sein Konzept des usłowny teatr weiterführt, lässt er in vielen kleineren Produktionen, die jenseits der Renommiertheater liegen, neue Ansätze erkennen. 1907 hatte er bei einem kurzen Aufenthalt in Berlin Craig getroffen und Reinhardt-Inszenierungen gesehen. Vielleicht beeinflusst von Georg Fuchs, beschäftigt sich Meyerhold nun verstärkt mit dem japanischen Theater. Das artifizielle Spiel im traditionellen asiatischen Theater allgemein und im japanischen Theater im besonderen, der Tanzcharakter, die kunsthabte, graphische Körperlichkeit der Schauspieler, der kodierte, symbolhafte Charakter dieses Theaters kamen Meyerholds Intentionen nahe. Bereits im »Marionetten-Streit« bezog er sich auf das japanische Theater: »Im japanischen Theater gelten bis heute die Bewegungen und Posen der Marionetten als Ideal, dem die Schauspieler folgen sollen. Ich bin überzeugt, daß man das liebevolle Verhältnis zur Marionette im weisen Weltempfinden der Japaner suchen muß.«¹⁵ Das Paradox, mit der Verleugnung der Individualität durch den Schauspieler gerade die Möglichkeiten des Schauspielers zu erweitern, ihn zu einer überindividuellen Darstellung zu führen, entlehnt Meyerhold nicht nur dem asiatischen Theater, sondern auch den europäischen Formen des traditionellen Theaters. Er gewann das theoretische Wissen vom japanischen Theater wahrscheinlich durch deutsche Beiträge wie A. Fischers JAPANS BÜHNNENKUNST UND IHRE ENTWICKLUNG (1901) und andere Quellen. Seine praktische Kenntnis beruht auf der Beobachtung der japanischen Schauspielerinnen Sada Yakko und

Hanako Oota, die sich seit 1902 mehrmals zu Gastspielen in Rußland aufhielten. Hatte er bereits seit 1906 dem japanischen Theater ähnliche Elemente wie etwa das Einfrieren in ausdrucksstarken Gesten (das »Mie« des Kabuki) verwandt oder bereits bei der Poltawaer Inszenierung von Schnitzlers *DER SCHREI DES LEBENS* »jede Bewegung als Tanz (Japanische Methode) ... betrachtet, selbst wenn sie nicht durch eine innere Erregung hervorgerufen war«¹⁶, so beginnt er ab 1908, Elemente des japanischen Theaters unmittelbar in seine Inszenierungen einfließen zu lassen. Er rückt nun tatsächlich den »spielenden Menschen« in den Mittelpunkt des Theaters, verlagert die Handlung nach vorn ins Proszenium. Bei seiner *DON JUAN*-Inszenierung von 1910 versucht Meyerhold, die Gemeinsamkeit des Molière-Theaters mit dem alten japanischen Theater aufzuzeigen, und führt den Proszeniumshelfer wieder ein, der in vielen nachfolgenden Produktionen eine große Rolle spielt. »Über die Inszenierung von Molières *DON JUAN* sprechend, habe ich nicht zufällig an die Spielformen des altjapanischen Theaters erinnert. Aus Beschreibungen von Aufführungen des japanischen Theaters jener Zeit, als in Frankreich das Molière-Theater dominierte, kennen wir die besonderen Bühnenhelfer – die sogenannten Kuroombo (»Kurogo«; Anm. J. B.) –, in ihren schwarzen Kostümen, ähnlich den Priesterkutten, soufflierten sie völlig offen den Schauspielern ...«¹⁷ Das Ausstellen der Theatralität, des Spielcharakters, das Meyerhold hier auf der Bühne des Staatstheaters betrieb, fand seine radikale Weiterentwicklung in den Experimentalinszenierungen, vor allem in seinen Pantomimen im *DOM INTERMEDI*. Theater wurde hier als Fest verstanden, die Zuschauer konnten während der Vorstellungen essen und trinken. Erneut bezieht sich Meyerhold mit *DER SCHLEIER DER KOLUMBINE* nach Schnitzler auf die *Commedia dell'arte*. Unter dem Pseudonym Dr. Dapertutto (nach ei-

ner E.-T.-A.-Hoffmann-Figur) inszeniert er die Pantomime, in der Schnitzler den Betrug Kolumbines mit Harlekin an Pierrot tragisch enden lässt; Meyerhold selbst tritt in einem Studio-Ballett Fokins als Pierrot auf, wie er es bereits 1906 im BALAGANTSCHIK getan hatte. Er setzt nun das »spielerische Theater« dem »Literatur-Theater« gegenüber, was ihn zur Pantomime führt. Hatte er mit der Schnitzler-Pantomime noch eine modernisierte Variante des Maskentheaters erprobt, so ging er mit seiner Harlekinade HOCHZEITSBITTER HARLEKIN dazu über, eine direkte Quellenforschung zu betreiben und möglichst unverfälscht traditionelle Spielformen aufzugreifen. Von verlangsamten bis statuarischen Bewegungen ging er nun zu expressiver Rhythmisierung über. In seinem »Balagan«-Konzept faßt er theoretisch die gesammelte Erfahrung und Ansätze zusammen, versucht, aus der Tradition des Welttheaters sein neues Theater und den neuen Schauspielertypus zu formen. »Die antike Bühne brauchte keine Dekoration wie die unsrige mit ihrem Streben nach Illusion. Der Schauspieler mit seiner Geste, seiner Mimik, seiner Bewegung, seiner Stimme war der einzige, der alle Ideen des Stückeschreibers ausdrücken mußte und konnte.«¹⁸ Diesen Schauspielertypus sah er im Prinzip der Cabotinage. »Cabotin« ist ein wandernder Komödiant. Der »cabotin« ist ein Verwandter der Mimen, der Histrionen und »jongleurs«. Der »cabotin« ist im Besitz einer wundertätigen Schauspieltechnik. Der »cabotin« ist Träger der Tradition echter Schauspielkunst.«¹⁹ Das Ausstellen des Spielcharakters als Grundhaltung des Schauspielers setzt er dem »Erlebens«-Konzept gegenüber. »Die Technik des »jongleur« wird vom zeitgenössischen Schauspieler überhaupt nicht gebraucht, weil er niemals »spielt«, sondern auf der Bühne »lebt«. Ihm ist das magische Wort »Spiel« unverständlich, weil der Imitator niemals imstande ist, sich zu einer Improvisation aufzuschwingen ...«²⁰ Mit der Magie des