



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Meyerhold und der Stalinismus. Theater und Macht in der
Sowjetunion“

verfasst von

Jana Schulz, BA

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin:

PD Dr. phil. Annette Storr

Anmerkungen

Teile I und II dieser Arbeit basieren auf meiner Bachelorarbeit im Fach Slawistik („Meyerhold zwischen Kunst und Macht“, 2012) und in Wien zugänglicher Literatur (Universitätsbibliothek Wien, Österreichische Nationalbibliothek). Den Teilen III bis VI liegen Recherchen in Moskauer Bibliotheken (Leninbibliothek, Turgenewbibliothek, Theaterbibliothek) und Gespräche mit Moskauer Forschern zugrunde.

Autorennamen und Titel der zitierten russischsprachigen Werke werden wissenschaftlich transliteriert angegeben, um eine korrekte Quellenangabe zu gewährleisten.

Russische Namen der „Protagonisten“ dieser Arbeit hingegen werden zugunsten einer leichteren Lesbarkeit nach der gängigen deutschsprachigen Schreibweise transkribiert. Im Personenregister ist zusätzlich ihre wissenschaftliche Transliteration angegeben.

Direkte Zitate aus russischen Werken wurden von mir übersetzt, die Originale zusätzlich in der Fußzeile angeführt.

Ich danke Dmitrij Kabakov, PD Dr. Annette Storr, Prof. Violetta Gudkova, Prof. Vladimir Koljazin, Prof. Vadim Ščerbakov, Prof. Vjačeslav Nečaev, Prof. Oleg Fel'dman, Prof. Andrej Smirnov, Helene Hochrieser, Barbara Walch und der Studienpräses Universität Wien.

Mein größter Dank gilt Sebastian Kainradl.

Jana Schulz, September 2013

Inhaltsverzeichnis

I. EINLEITUNG.....	2
I.1. Struktur.....	4
I.2. Vorgehensweise	4
I.3. Meyerhold und Politik.....	5
II. MEYERHOLDS THEATER.....	7
II.1. Der vorrevolutionäre Meyerhold.....	8
II.2. Neue Macht, neue Kunst.....	12
II.2.1. Februar 1917.....	12
II.2.2. Oktoberrevolution.....	13
II.2.3. Parteibeitritt und Mitarbeit im Apparat.....	15
II.2.4. Theateroktober.....	17
II.2.5. Entwicklung der Biomechanik.....	20
II.2.6. Meyerhold und Macht: Eine biomechanische Inszenierung?.....	23
II.3. Triumph und Terror.....	24
II.3.1. Jahre des Ruhms.....	24
II.3.2. Der Revisor. „Inszenierungsgebote“ damals und heute.....	25
II.3.3. Die Stimmung kippt.....	26
II.3.4. Sozialistischer Realismus.....	29
II.3.5. Repertoirennot im TIM.....	31
II.3.6. Formalismus.....	32
II.3.7. Schließung des Theaters.....	34
II.3.8. Letzter öffentlicher Auftritt.....	36
II.3.9. Verhaftung und Hinrichtung.....	37
II.4. Der „Fall Meyerhold“.....	39
II.4.1. Opfer des Systems?.....	39
II.4.2. Brüche und Widersprüche.....	41
III. ZEITGEIST IM MOSKAU DER ZWANZIGER JAHRE.....	46
III.1. Masse und Maschine.....	46
III.2. Dispute.....	49
III.3. Personenkult	50
III.4. Walter Benjamin als Zeitzeuge.....	51
IV. MECHANISMEN DER MACHT.....	54
IV.1. Kunst und Macht: Wechselbeziehungen.....	54
IV.2. Das verdächtige Individuum	57
IV.3. Stalinistischer Terror: Plan oder Chaos?.....	59
IV.4. Kunst in der Krise.....	60
IV.5. Repressionsstrukturen im Stalinismus.....	62
IV.5.1. Zensur.....	62
IV.5.2. Organe der sowjetischen Zensur.....	64
IV.5.3. Repressionen.....	68
IV.5.4. Auslöschung aus dem Gedächtnis.....	69
IV.5.5. Falsifizierung.....	71
IV.5.6. „Das prominenteste Opfer des Terrors“.....	73
IV.5.7. Niedergang der Avantgarde?.....	75

V. MEYERHOLD HEUTE.....	79
V.1. Rehabilitation.....	79
V.2. Öffnung der Archive.....	81
V.3. Noch einmal zum letzten Auftritt.....	82
V.4. Zuschreibungen.....	86
V.5. Rezeption heute.....	89
VI. VERSUCH EINER INNENANSICHT.....	92
VI.1. Mentalitätskonstitution.....	92
VI.2. Mindestens zwei Wahrheiten.....	96
VI.3. „Der besondere Weg“? Vergangenheitsbewältigung.....	98
VI.4. Schlusswort.....	101
QUELLENVERZEICHNIS.....	104
Literatur.....	104
Sonstige Quellen.....	109
ANHANG.....	113
Inszenierungen von Meyerhold (Auswahl).....	113
Personenregister.....	114
Abstract.....	117
Lebenslauf.....	118

I. EINLEITUNG

Eine Person reckte leiderfüllt ihre Arme und sprach: „Ich brauche Interesse am Leben und nicht etwa Geld. Ich suche Leidenschaft, nicht Wohlstand. Mein Mann soll nicht reich sein, sondern ein Talent, Regisseur, Meyerhold!“¹

Im Moskau der 20er Jahre war Wsewolod Emiljewitsch Meyerhold ein Star, eine Kultfigur, der Prototyp eines Regisseurs; diese Zeilen von Daniil Charms ironisieren seinen Kultstatus. Doch als ihr Autor, Meister des grotesken Humors, sie 1935 in sein Notizbuch schrieb, war die öffentliche Haltung zu Meyerhold bereits gekippt. Das Zensur- und Repressionssystem der Partei war ausgebaut, die kulturelle Kontrolle omnipräsent, die Ausübung freier Künste kaum mehr möglich. Der stalinistische Terror würde bald in Massenvernichtungen des eigenen Volkes gipfeln. Als politische Häftlinge kamen der Schriftsteller und Regisseur beide am 2. Februar unter grausamen Umständen ums Leben – Meyerhold 1940, Charms 1942.

Dabei hatte der Theatermacher als vorbildlicher Kommunist gegolten: Parteimitglied seit 1918, ein Pionier unter den Revolutionskünstlern, Anführer des „Theateroktobers“. Kontakte zu politischen Entscheidungsträgern pflegte er gut, er war angesehen und einflussreich, sein Theater gehörte zu den interessantesten seiner Zeit. Meyerhold war ein Künstler mit Macht. Was aber war passiert zwischen den frühen 20ern, als Armeeflugzeuge nach ihm benannt wurden, und dem Jahr 1940, in dem man ihn nach langer Folter als Volksfeind hinrichtete?

Meyerholds Biografie ist einzigartig, weil er ein Akteur zwischen Kunst und Macht war, der ein sehr spezifisches Werk geschaffen hat; gleichzeitig ist sie exemplarisch für die Schicksale zahlloser verfolgter und ermordeter Sowjetbürger. Im Leben und Wirken Meyerholds spiegelt sich die Geschichte der letzten Jahrzehnte des zaristischen Russlands, der Revolutionsjahre und des Stalinismus wieder, in seiner Rezeptions- und Rehabilitationsgeschichte sogar die der späten Sowjetunion und des modernen Russlands. In der vorliegenden Arbeit ist der Regisseur einerseits selbst Untersuchungsgegenstand, andererseits das Mittel, Zugang zur Zeitgeschichte zu finden.

¹ „Одна особа, ломая в горести руки, говорила: «Мне нужен интерес в жизни, а вовсе не деньги. Я ищу увлечения, а не благополучия. Мне нужен муж не богач, а талант, режиссер, Мейерхольд!» (Charms 2006, 456)“.

Der Fokus liegt hier auf der Entwicklung der sowjetischen Realität in den 20er und 30er Jahren. Um sie so facettenreich wie möglich nachzuvollziehen, werden nicht nur die äußeren Bedingungen, sondern auch die inneren Befindlichkeiten überprüft. Schließlich prägen die Besonderheiten von Psychologie, Ideologie und Mentalität wesentlich jene von Politik, Recht und Wirtschaft. Die zentrale Frage ist daher: Wie sah der sowjetische Kontext aus und wie reagierte und interagierte Meyerholds Person und Kunst damit?

I.1. Struktur

Zunächst ist Meyerholds Werdegang nachzuvollziehen: Sein persönlicher und künstlerischer Weg, aber auch seine wechselnden Beziehungen zur Macht. Die Entwicklungen, die er und das Theater durchmachen, vom Triumph zum Abschwung, von führender Revolutionskunst zum verfolgten „Formalismus“, werden in Kapitel II aufgerollt.

Wird in der ersten Hälfte der Arbeit Meyerholds Werdegang nachgezeichnet, so versucht die zweite, den gesellschaftlichen und machtpolitischen, aber auch psychologischen Kontext zu interpretieren. Kapitel III arbeitet einige Spezifika des frühsowjetischen Zeitgeists heraus und bezweckt eine Annäherung an das Lebensgefühl im Moskau der 20er Jahre. Kapitel IV widmet sich ausführlich den Mechanismen der Macht und Repressionsstrukturen im Stalinismus, innerhalb derer Meyerholds Theatertätigkeit stattfand. Die komplexe Rehabilitations- und Rezeptionsgeschichte von Meyerhold nach seinem Tod wird in Kapitel V. untersucht. Kapitel VI. versucht eine Inneneinsicht der Mentalitätskonstitution des Wahrheitsverständnisses von Meyerholds Zeitgenossen und Nachgeborenen. Den Abschluss bilden Beobachtungen zur Vergangenheitsbewältigung im heutigen Russland.

Das Fokus der vorliegenden Arbeit liegt also nicht auf dem künstlerischen Werk Meyerholds; es tritt hier hinter seinen Lebenslauf und den politischen und historischen Kontext zurück. Sie versucht vielmehr, die flüchtige Theaterkunst durch die Annäherung an den Zeitgeist fassbarer zu machen und damit den Boden für tiefergehende Inszenierungsanalysen zu ebnet. Ziel ist es, Theaterinteressierte mit wenig Bezug und Kenntnissen zu Sowjetrußland in die Thematik einzuführen und

Zusammenhänge begreifbar zu machen. Darüber hinaus versucht sie, ein grobes Bild vom Stand der Meyerholdforschung zu geben.

I.2. Vorgehensweise

Ausgewertet wurden zahlreiche Monographien zu Meyerhold: Biographien, Memoiren und wissenschaftliche Arbeiten, hauptsächlich russisch-, aber auch deutsch- und englischsprachige. Diese Werke unterscheiden sich in ihrem Inhalt erheblich, abhängig von Erscheinungsjahr, Sprache, Erscheinungsort (Ost- oder Westblock), Zensureingriff sowie des Verfassers politischer Einstellung und persönlicher Haltung zu Meyerhold. Auf diesen Prozess der Geschichtsschreibung, der Kanonisierung wird in dieser Arbeit ein besonderes Augenmerk gelegt.

Das in der Literatur nicht Ausgesprochene und nicht Ausgeschriebene – weil es entweder selbstverständlich oder verboten war – wurde bei Gesprächen mit Moskauer Meyerholdforschern in Erfahrung gebracht. Insbesondere die Interpretation der Mentalitätskonstitution und das Verständnis für die Entwicklungen in der Sowjetunion nach dem Stalinismus, aber auch viel historisches Detailwissen ist diesen Gesprächen geschuldet.

Zusätzlich wurden vereinzelt Werke zur Konzeption von Zensur und Macht herangezogen.

Das Hauptaugenmerk liegt auf Meyerholds Tätigkeit in den 20er und 30er Jahren, seiner Totalzensur ab 1940 und auf seiner Rehabilitation und Rezeption von 1955 bis heute. Der Stalinismus, strenggenommen die Zeit zwischen 1927 und 1953, prägt die äußeren Bedingungen (und auch „innere Welten“) weit über diese Periode hinaus und findet deswegen Erwähnung im Titel der Arbeit.

I.3. Meyerhold und Politik

In vier Jahrzehnten Theaterarbeit hat Meyerhold ein großes und vielseitiges Werk geschaffen, das Publikum durch seine Theaterexperimente begeistert, empört und

verstört, durch seine vielschichtige und widersprüchliche Persönlichkeit irritiert und sich dabei immer wieder neu erfunden. Beständige Weiterentwicklung und Suche nach neuen Ausdrucksformen war ein zentraler Aspekt seines Schaffens; jede seiner späten Inszenierungen hätte eine eigene Schule begründen können, stellte sein Zeitgenosse Wachtangow fest (vgl. Židkov 2003, 613). Ein besonderer Schwerpunkt wird in der vorliegenden Arbeit auf Meyerholds Tätigkeit in den ersten Jahren nach der Oktoberrevolution gelegt. Sie fällt in die Mitte seiner insgesamt fast vierzigjährigen Bühnenlaufbahn; er ist bereits ein erfahrener, vielfach erprobter und berühmter Regisseur, der zeitgleich an den beiden großen Petersburger Bühnen inszeniert, als er, wie es später heißen wird, den Kommunismus „annimmt“. Die widersprüchliche Gesellschaftsordnung, in der Meyerhold lebte, formte er selbst mit. Schließlich wurde er von ihren Handlangern vernichtet. Noch lange über seine Auslöschung hinaus blieb er wenn nicht Politikum, so zumindest Träger unterschiedlicher politischer Zuschreibungen.

War Meyerhold ein von politischen Motiven bewegter Künstler? Das scheint eine entscheidende Frage zu sein. Als solcher wurde er von der sowjetischen Macht vor seiner Tabuisierung und nach seiner Rehabilitation stets dargestellt und zu Propagandazwecken gebraucht. Nach der Revolution als Vorreiter des Theateroktobers und Vorzeigefigur des Kommunismus gefeiert, wurde er 1940 als Trotzkiist und Spion verurteilt und ermordet; nach dem Tode Stalins folgte die Rehabilitierung und Glorifizierung als Kommunist, der zu Unrecht „umgekommen“ sei (nicht die Tatsache der Repression und Hinrichtung wurde kritisiert, sondern ihre Gründe als die falschen). So heißt es in einer sowjetischen Monographie von 1967:

Im Jahre 1939 wurde V. M. Meyerhold nach einer falschen Denunziation verhaftet und ist am 2. Februar 1940 als Opfer ungerechtfertigter Repressionen umgekommen. Heute ist der gute Name des Kommunistenregisseurs wiederhergestellt, und sein künstlerisches Erbe ist in der Geschichtsschreibung unseres Theaters und unserer Zeit zurück.²

Tatsächlich war aber nur die politische Rehabilitation erfolgt; die künstlerische – und der Unterschied zwischen diesen beiden ist im vorliegenden Fall wesentlich – würde erst mit dem Ende der Sowjetunion einhergehen (vgl. Ščerbakov 23.02.2013).

2 „В 1939 году Вс. М. Мейерхольд был арестован по ложному доносу и погиб 2 февраля 1940 года, став жертвой несправедливых репрессий. Ныне доброе имя режиссера-коммуниста восстановлено, а его творческое наследие возвращено в истории нашего театра и современности (Vendrovskaja 1967, 13)“.

Wie der Titel von Zolotnickijs Monographie *Meyerhold. Eine Romanze mit der sowjetischen Macht* (*Мейерхольд. Роман с советской властью*) verheißt, stand Meyerhold der Sowjetmacht nahe. Er pflegte enge Kontakte zum Vorsitzenden des Volkskommissariats für Bildungswesen NARKOMPROS Lunatscharski, eine Zeitlang gingen wichtige Parteiangehörige in seiner Wohnung ein und aus, er scheute sich nicht, seine Ansichten und Forderungen geradezu aggressiv den Mächtigen kundzutun, er stilisierte sich als Kämpfer der Revolution. Dennoch vertreten einige Forscher die Annahme, dass für ihn stets nur das Theater von Relevanz war und die Politik ein – je nach aktueller Lage und nach seinen aktuellen Interessen – bestenfalls günstiger Nährboden dafür. „Diese oder jene politischen Tendenzen sind mir völlig egal [wörtl.: «Ich spucke darauf vom hohen Baum»]. Ich will das Theater retten, verjüngen, unabhängig von den Ereignissen“³, äußerte Meyerhold sich noch im Sommer 1917. Im Herbst 1920 skandierte er hingegen: „In Wirklichkeit ist das Unpolitische reinster Humbug; kein einziger Mensch (und auch kein Schauspieler) war jemals unpolitisch, sondern war immer ein Produkt der auf seine Natur einwirkenden Umgebung“.⁴ Unter Berücksichtigung der politischen Lage und den wechselnden Positionen Meyerholds, die nicht immer so eindeutig sind, wie sie auf den ersten Blick erscheinen, werden im Folgenden der Werdegang des Regisseurs und die entscheidenden Stationen in seiner Biographie und Karriere umrissen.

3 „На те или иные политические тенденции мне наплевать с высокого дерева. Я хочу спасти театр, омолодить его, несмотря на события (zit. in Lanina 2000, 504)“.

4 „На самом деле аполитичность – сущий вздор; ни один человек (ни актер) никогда не был аполитичен, асоциален, но всегда был продуктом действующих на его природу сил среды (zit. in Zolotnickij 1999, 34)“.

II. MEYERHOLDS THEATER

Meyerhold war eine Person von sehr vielseitigen Talenten und Tätigkeiten. In seinem 65-jährigen Leben hat er sich als Autor betätigt (gutgeheißen von seinem Idol Anton Tschechow, der ihm empfahl, Schriftsteller zu werden), mehrere Stücke aus dem Deutschen ins Russische übersetzt, als Schauspieler gearbeitet, zu allen erdenklichen Theaterbereichen doziert, zahlreiche theoretische Texte veröffentlicht, eine Zeitschrift herausgegeben, Positionen im Machtapparat bekleidet, eigene Schauspieler ausgebildet, mehrere Bühnen gegründet, Filme gedreht, unzählige Debatten angeführt und Projekte initiiert – all dies parallel zu seiner Regietätigkeit. Er war sehr musikalisch und hat auch als Musiktheaterregisseur Bedeutendes geleistet, hielt Kontakt zu der internationalen künstlerischen Avantgarde und war einer ihrer wichtigsten Repräsentanten in Moskau. Er war ungemein produktiv: In seiner Anfangszeit bei der Gesellschaft des Neuen Dramas, 1902 gegründet, hat er es in drei Jahren auf 170 Inszenierungen gebracht (vgl. Brauneck 1988, 150). Am Höhepunkt seines künstlerischen Schaffens im TIM konnte es aber auch vorkommen, dass er eine einzige Inszenierung im Jahr fertigstellte.⁵

Diese Arbeit konzentriert sich auf Meyerholds Schaffensphase nach 1917, doch das macht eine lückenlose Übersicht über seine Tätigkeitsfelder nicht einfacher. Allein schon die Bezeichnungen sind kompliziert, denn gerade im ersten Jahrzehnt der Sowjetunion wurden die Karten ständig neu gemischt, Zuständigkeiten umverteilt, Institutionen umgesiedelt und umbenannt. Meyerholds Theater – mit wechselnder Besetzung, aber immer mit ihm als Kopf und letzter Instanz – wurde in sechs Jahren fünf Mal umbenannt. 1920 als Theater RSFSR-1 eröffnet, hieß es später „Teatr aktera“ (Theater des Schauspielers), 1922 „Teatr GITIS Masterskaja Mejerchol'da“ (etwa: „Meyerholds Meisterklasse“), 1923 Teatr imeni Meyerholda TIM (Meyerholdtheater) und ab 1926 GosTIM (Staatliches Meyerholdtheater; vgl. Židkov 2003, 605). Meyerholds Werk ist so üppig und die Zeiten, in denen er lebt, so wechselhaft, dass ihre vollständige Abhandlung, sei sie noch so oberflächlich, den Umfang dieser Arbeit um ein Vielfaches sprengen würde. Daher sind die folgenden Ausführungen, insoweit die verwendeten Quellen verlässlich sind, historisch korrekt, aber nicht vollständig: Viele entscheidende Stationen in Meyerholds Laufbahn müssen ausgelassen oder können nur angeschnitten werden.

⁵ Nicht unbedingt aus freien Stücken, sondern auch wegen der Einschränkung durch Repertoirennot und Zensur.

II.1. Der vorrevolutionäre Meyerhold

Karl Kasimir Theodor Meiergold – später sollte er seinen Namen ändern und die russische Staatsbürgerschaft annehmen – wurde als achttes Kind eines deutschen Geschäftsmannes am 28. Januar 1874 in Pensa geboren. Seine Jugend war neben einem früh erwachten Interesse an Literatur, Musik und Theater von Rebellion gegen seinen autoritären Vater geprägt. Dieser besaß eine erfolgreiche Schnapsbrennerei und war stadtbekannter Gastgeber für Künstler- und Intellektuellentreffen in Pensa; gegen dessen Wunsch verkehrte Meyerhold mit Arbeitern, sozialistischen Denkern und Anhängern der revolutionären Narodniki-Bewegung (vgl. Gromov 1994, 14). Das erste Theater, in dem er tätig sein sollte, ein kleines Volkstheater in Pensa, setzte sich aus Amateuren zusammen, die die Vermittlung von Kultur an die Massen als ihr Ziel sahen (vgl. Leach 1989, 2).

Meyerhold heiratete seine Jugendliebe Olga Munt, mit der er später drei Töchter bekommen sollte. Sie blieb in Pensa, er zog nach Moskau.⁶ Sein 1895 angefangenes Jurastudium⁷ brach er im Folgejahr wieder ab, stattdessen ging er häufig ins Theater und bewarb sich vergeblich für ein Studium als Geiger. Angenommen wurde er dafür als Schauspielschüler an der Moskauer Philharmonischen Gesellschaft. Dieses Studium sollte er später mit Auszeichnung bestehen. Stanislawski und Nemirowitsch-Dantschenko waren seine Lehrer, der letztere formulierte in Meyerholds Abschlusszeugnis:

Meyerhold ist unter den Studenten der philharmonischen Lehranstalt eine Ausnahmerecheinung. Es ist genug damit gesagt, dass es der erste Schüler ist, der in Dramengeschichte, Literaturgeschichte und Kunstgeschichte die bestmögliche Note hat. Er zeigt eine für den männlichen Anteil der Studierenden ungewöhnliche Gewissenhaftigkeit und Ernsthaftigkeit. Obwohl er keinen Charme hat, der es einem Schauspieler ermöglicht, schnell die Sympathie des Zuschauers zu gewinnen, hat Meyerhold beste Chancen, in jeder Truppe eine sehr herausragende Position einzunehmen [...].⁸

6 Diesem Umstand ist zu verdanken, dass Meyerholds innere Entwicklung insbesondere im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts für die Nachwelt gut nachvollziehbar bleibt. In langen Briefen berichtete er Munt ausführlich von seinen Empfindungen, Überlegungen und Plänen (vgl. Koršunova/Sitkoveckaja 1976, Fevral'skij 1968).

7 Interessanterweise hat auch Tairow, Meyerholds Nachfolger im Theater der Kommissarschewskaja und späterer Gegenspieler in der Kunst, Rechtswissenschaften studiert, im Gegensatz zu Meyerhold jedoch abgeschlossen (vgl. Brauneck 1988, 234)

8 „Мейерхольд среди учеников филармонического училища – явление исключительное. Достаточно сказать, что это первый случай ученика, имеющего по истории драмы, литературы и искусств высший балл. Редкая в мужской части учащихся добросовестность и серьезное отношение к делу. При отсутствии того «charme», который дает возможность актеру быстро

Als seine beiden Lehrer 1898 das berühmte Moskauer Künstlertheater (MChAT) gründeten, wurde Meyerhold in das Ensemble aufgenommen. Hier gab er unter anderem in der ersten erfolgreichen Aufführung von Tschechows *Die Möwe* den Treplew, während Stanislawski selbst den Trigorin spielte (vgl. Rudnickij 1969, 13).

In der Theaterregie betätigte er sich ab 1902; Jahre später sollte er für seine kreativen und packenden Schauspieleinlagen berühmt werden, wenn er als Regisseur seinen Akteuren zeigte, wie sie zu spielen hatten. Die Regie, so sagte Meyerhold später, sei die breiteste Spezialisierung der Welt (vgl. Ščerbakov 2001, 17). Sie sollte sich als seine Berufung herausstellen, Meyerhold sogar als ihr Mitbegründer gelten: Er wurde einer der ersten Regisseure, der dieser Tätigkeit zur Emanzipation von der bloßen Umsetzung des Stücktextes hin zu einer eigenen hochprofessionalisierten Kunst verhalf.

Während des ersten Jahrzehnts des 20. Jahrhunderts war er als Regisseur in wechselnden Projekten und Theatern tätig, unter anderem in der Provinz. Sein Inszenierungsstil und seine Schauspielmethoden entsprachen dabei zunächst dem, was er von Stanislawski gelernt hatte. Das MChAT hatte Meyerhold wegen Differenzen 1902 verlassen, doch Stanislawski und Nemirowitsch-Dantschenko luden ihn 1905 ein, ihr neu eingerichtetes Theaterstudio zu leiten. Das Studio war eher als Labor denn als Theater für ein Publikum gedacht und bot Meyerhold Gelegenheit, mit geübten Schauspielern zu experimentieren und neue Formen des Theaters zu erproben. Keines der Experimente wurde jemals einem größeren Publikum vorgeführt; nicht nur, weil Stanislawski damit zum Teil unzufrieden war, sondern weil die Ereignisse der ersten russischen Revolution das gewohnte Leben und den Theateralltag durcheinanderbrachten (vgl. Leach 1989, 5). Meyerhold war in dieser Zeit – vom Jugendalter an im entsprechenden Einflussfeld und in Auseinandersetzung mit sozialpolitischen Fragen – auf Seite der Sozialisten:

Certainly Meyerhold was considered of the „left“ at this period of massive upheaval, though closest to which of the opposition groupings – liberal „westernizers“, peasant Social Revolutionaries or worker Social Democrats (Mensheviks or Bolsheviks) – is by no means clear. Perhaps none of these particularly (ebenda).

Seiner Ehefrau Olga Munt schrieb er 1905 in einem Brief: „Ich bin glücklich über die Revolution. Sie hat das Theater von unten nach oben gekehrt. Und nur jetzt ist es möglich, am Bau eines neuen Altars zu arbeiten (zit. in Fischer 2004, 27)“.

завоевать симпатии зрителя, Мейерхольд имеет все шансы занимать во всякой труппе очень заметное положение (Volkov 1929, 88f)“.

Nach mehreren Auslandsaufenthalten und einem Jahr am Theater der Kommissarschewskaja war Meyerhold von 1908 bis 1918 am Alexandrinski-Theater und Mariinski-Theater in St. Petersburg tätig. Parallel zu dieser soliden Nationaltheaterkunst arbeitete er unter dem Pseudonym Doktor Dapertutto an kleinen, experimentellen Inszenierungen, die in wechselnden Örtlichkeiten, unter anderem in Privatwohnungen und Cabarets, stattfanden. Lange Zeit stand Meyerhold den Symbolisten und Mystizisten nahe. Er nahm unter anderem an den berühmten Mittwochversammlungen in der Wohnung von Wjatscheslaw Iwanow, dem „Turm“, teil und inszenierte dort 1910 Calderóns *Andacht zum Kreuz* (vgl. Leach 1989, 5). Außerdem unterrichtete er ab 1909 theaterbezogene Fächer, ab 1913 in seinem eigenen Studio. Meyerholds Stil entwickelte sich in diesen Jahren vom anfänglichen Symbolismus und Mystizismus weg, er orientierte sich am Westen und wurde zunehmend avantgardistisch und antirealistisch (vgl. ebenda, 9ff).

Der Regisseur war eine Person von großer Dynamik und Radikalität. Er wollte experimentieren, Debatten auslösen, ein Erneuerer sein. Wenn jeder eine Produktion lobte, sei sie Müll, fand er; wenn jeder sie verreiße, hätte sie vielleicht etwas; wenn aber die einen sie lobten und die anderen verrissen, wenn das Publikum geteilter Meinung sei, dann sei es in jedem Falle eine gute Produktion (vgl. Pitches 2003, 1). Nach diesen Maßstäben sind seine Produktionen überaus gut gewesen: Üblicherweise lösten sie zeitgleich Begeisterungstürme und vehemente Ablehnung aus. Meyerhold und sein Theater polemisierten immer, kaum ein Zeitgenosse, der damit konfrontiert wurde, blieb dem Regisseur gegenüber gleichgültig. Indes widersprach Meyerhold sich häufig selbst und änderte seine Haltungen, wobei er die aktuelle stets leidenschaftlich vertrat und lautstark gegen seine momentanen Gegner wettete.

„Meyerhold feiert riesige Erfolge und hat auch viele Misserfolge, aber niemals kann man ihm einen Mangel an schöpferischen Ideen, das Fehlen künstlerischer Einfälle und größter artistischer Gewissenhaftigkeit vorwerfen“⁹ schrieb ein Kritiker zu Meyerholds Inszenierung *33 Ohnmachtsanfälle*. Dabei war der Regisseur, wie sowohl Zeitgenossen als auch spätere Generationen befanden, seiner Zeit stets voraus:

Meyerhold hörte, während er den heutigen Stimmen lauschte, die Rufe von Morgen heraus. Wachtangow fand sogar [...], dass Meyerhold nie ein Gefühl für das Heute hatte, dafür aber das Morgen spürte [...]. Er war tatsächlich ein Visionär in seiner Kunst, er ekelte sich vor zu leichtem Erfolg,

⁹ „Мейерхольд имеет огромные победы и немало неудач, но никогда его нельзя упрекнуть в недостатке творческих замыслов, в отсутствии художественной выдумки и величайшей артистической добросовестности (zit. in Lanina 2000, 453)“.

provozierte Dummköpfe durch seinen ungewöhnlichen Ideenreichtum und spaltete den Zuschauersaal in wütende Gegner und begeisterte Anhänger seiner Aufführung.¹⁰

Meyerhold hatte sich über fast zwei Jahrzehnte als solider Regisseur etabliert, ein enormes theoretisches Wissen über das Welttheater erworben und mit verschiedenen Darstellungsformen experimentiert. Die Blütezeit seiner Regie, eine eigene ausgefeilte Schauspielmethode und ein eigenes Theater, an dem er sich künstlerisch frei entfalten konnte, sollten aber erst auf die Oktoberrevolution folgen.

II.2. Neue Macht, neue Kunst

II.2.1. Februar 1917

Mit den Revolutionen 1917 erfolgte die Umkrempelung einer Gesellschaft, die ohnehin chronisch instabil war. Nach dem ersten Weltkrieg, der Revolution 1905, dem Japan- und Chinakrieg war Russland kaum zur Ruhe gekommen. Selbst die Abschaffung der Leibeigenschaft lag gerade mal ein halbes Jahrhundert zurück. Die Februarrevolution am 23. Februar (nach gregorianischer Zeitrechnung dem 8. März)¹¹ setzte der russischen Zarenherrschaft ein Ende. Notwendigerweise hatte das enormen Einfluss auf die Gesellschaft und mit ihr den Kunst- und Theaterbetrieb.

Am Vorabend fand am Alexandrinski-Theater die Premiere von Meyerholds Inszenierung der *Die Maskerade* von Lermontow statt. „It was the richest, most lavish show ever presented in Russia, and [...] as the brilliant crowd left the theatre, having paid fabulously inflated prices for their seats, [...] in the distance there was shooting and cries for bread (Leach 1989, 13)“.

10 „Мейерхольд, вслушиваясь в сегодняшние голоса, ловил завтрашние зовы. Вахтангов даже считал [...], что Мейерхольд никогда не чувствовал сегодня, зато чувствовал завтра. [О]н и впрямь был провидцем в своем искусстве, гнушался легким успехом, дразнил тупиц непривычным изобретательством, раскалывал зал на сердитых противников и восторженных поклонников спектакля (Zolotnickij 1999, 316)“.

11 Bis 1918 galt in Russland der julianische Kalender, dann wurde der (auch in Westeuropa gängige) gregorianische eingeführt, wodurch knapp zwei Wochen in der Zeitrechnung gestrichen beziehungsweise übersprungen wurden. Nach der neuen Zeitrechnung hatte Meyerhold also nicht mehr am 28. Januar, sondern am 9. Februar Geburtstag. Kritische Stimmen in Russland vergleichen Medwedews Abschaffung der Winterzeit 2011 mit der Kalenderumstellung durch die Bolschewiken 1918: Eine symbolische Handlung, um sich in Geschichtsbüchern zu verewigen und zu zeigen, dass neue Zeiten angebrochen seien (vgl. Kabakov, 27.02.13).

Unmittelbar nach der Februarrevolution war Meyerhold, noch am Alexandrinski-Theater und Mariinski-Theater als Regisseur tätig, zunächst in der Position des unabhängigen Künstlers. Im Gegensatz zu manchen Kollegen hatte er sich dabei schon zuvor als solcher – nämlich freier – Künstler verstanden (vgl. Lanina 2000, 503). In der Anfangszeit scheint ihn das politische Tagesgeschehen nicht weiter interessiert zu haben, zumindest keine öffentliche Stellungnahme dazu. Seine Schülerin Smirnowa erinnert sich an ein Treffen der Intelligenzija am 12. März 1917, das Meyerhold zu ihrer Enttäuschung lediglich nutzte, um eine offene Rechnung mit dem Künstler Benois zu begleichen und „schmutzige Wäsche zu waschen“ (vgl. Rudnickij 1981, 227). Bald bezog Meyerhold doch Partei, allerdings nicht für die Kommunisten. Entgegen der später propagierten Version vom „ewigen Kommunisten Meyerhold“ stand er, wie zum Teil erst kürzlich veröffentlichte Dokumente belegen, den selbsternannten neuen Machthabern anfangs skeptisch gegenüber, auch in der ersten Zeit nach der Oktoberrevolution. Zwischen den Revolutionen polemisierte er im Zeitungsartikel *Hoch lebe der Jongleur! (Да здравствует жонглер!)* gegen die Leninisten: Bei zeitgleich stattfindenden Auftritten von einem kommunistischen Redner und einem chinesischen Jongleur auf einem öffentlichen Platz in St. Petersburg gibt das Publikum in seinem Artikel dem Jongleur den Vorzug – und eindeutig auch der Verfasser (vgl. Zolotnickij 1999, 6f).

Auf die Februarrevolution folgte eine provisorische Regierung, die sich vorwiegend aus Akademikern, Industriellen und Juristen zusammensetzte. Die Bolschewiken erkannten diese bürgerliche Formation nicht an und agierten parallel in Sowjeträten. In den Monaten nach dem Februarumsturz kehrten vielfach Kommunisten aus dem Exil nach Russland zurück, zugleich gewann die Bolschewikenpartei immer mehr Anhänger.

II.2.2. Oktoberrevolution

Im Oktober schließlich kam es zum erneuten Umsturz und zur Machtübernahme durch die Bolschewiken. Dieses Ereignis sollte später zu einem großen, opferreichen, einhelligen Kampf glorifiziert werden, nicht zuletzt mit Hilfe der als dokumentarisch ausgegebenen Filme von Meyerholds Schüler Eisenstein. Der Konsens unter Historikern heute lautet: In Wirklichkeit ist der Sturm auf den Winterpalast ruhig und nahezu

gewaltlos von sich gegangen. Selbst der berühmte Kanonenschuss der Aurora gilt heute als Legende, die nicht auf Tatsachen beruht (vgl. Pitches 2003, 29).

Spätestens jetzt war für jeden Bürger – und umso mehr für die in der Öffentlichkeit stehende Intelligenzija – die Frage, ob er sich auf die Seite der Weißen oder der Roten stellen würde, unumgänglich. Der Bürgerkrieg stand unmittelbar bevor. Viele Arbeiter der staatlichen Theater waren auf der Seite der Weißen, und auch Meyerhold war nicht so schnell vom Kommunismus überzeugt, wie ihm später nachgesagt wurde. Er war ein Mensch der Extreme, der sich nicht scheute, radikale Meinung und ätzende Kritik zu äußern, und auch nach der Oktoberrevolution war er zunächst voller Skepsis gegenüber den neuen Machthabern. Für die Resolution des Alexandrinski-Theater im November 1917 – in diesem Jahr gab es infolge der politischen Umstürze auch viele Konflikte und Uneinigkeiten innerhalb des Theaters – rief er unter anderem zum „Widerstand gegen die [gewaltsame] Ergreifung der Leitung der Staatstheater durch die Bolschewiken“¹² auf, ein provokanter Ausdruck und Aufruf, der von der übrigen vorsichtigen Theaterbelegschaft gemildert und umformuliert wurde (vgl. Lanina 2000, 505). Eisern kämpfte er für die Autonomie der Theater, die Unabhängigkeit von staatlicher Kontrolle. Zugleich war Meyerholds Herangehensweise an die Machthaber pragmatisch, insofern, als sie Geldgeber für das Theater waren. Er vertrat die Meinung, dass finanzielle Mittel definitiv von den Machthabern, seien sie in dieser Position legitimiert oder nicht, anzunehmen seien, und dass dies keineswegs einer Anerkennung ihrer Rechtmäßigkeit gleichkomme:

Wer immer die Macht im Staate ergreift, sie müssen uns Geld geben, denn es handelt sich um das Geld des Volkes. Das Volk liebt uns, das beweisen die Versammlungen. Als es im Mariinski-Theater an Geld fehlte, um die Arbeiter zu bezahlen, gab Batjuschkow den Rat, sich an die Bolschewiken zu wenden und die fehlende Summe von ihnen zu nehmen, weil sie einen Teil der Geldmittel an sich gerissen hatten. Meiner Meinung nach hatte Batjuschkow Recht, das ist keine Hinwendung zu den Bolschewiken als Anerkennung ihrer Macht, sondern eine rechtmäßige Forderung vom Geld des Volkes für das Theater des Volkes.¹³

12 „[П]ротест против захвата большевиками руководства делами государственных театров (zit. in Lanina 2000, 505)“.

13 „Кто бы ни взял власть в государстве, они должны давать нам деньги, так как это народные деньги. Народ нас любит, это доказывают сборы. Когда в Мариинском театре не хватило денег заплатить рабочим, Батюшков посоветовал обратиться к большевикам, взять недостающую сумму, так как часть денег захвачена ими. Батюшков, по моему мнению, был прав, это не есть обращение к большевикам как признание их, а это есть законное требование народных денег на народный театр (zit. in Lanina 2000, 506)“.

Diese Einstellung ist beispielhaft für Meyerholds scheinbar widersprüchliche, wechselnde Haltungen gegenüber der Macht. Senelicks These, dass der Regisseur seine Ideale stets an die Anforderungen, die er gerade für sein Theaterschaffen erfüllt sehen wollte, angepasst hat, ist nicht unbegründet (vgl. Senelick 2003, 157ff). Generell hielt Meyerhold als Theaterarbeiter einen utilitaristischen, pragmatischen Kurs, auch innerhalb der künstlerischen Prozesse. Er arbeitete stark mit dem Publikum, was bis hin zu direkter Manipulation aus den eigenen Reihen reichen konnte. Gladkov zitiert Meyerholds Worte: „Es mag ein Schock sein für Theaterpuritaner, aber ich gebe zu, dass ich in *Der letzte Entscheidende* eine Schauspielerin in den Saal setzte, die an der nötigen Stelle anfang, zu schluchzen. Und sofort holten alle um sie herum wie auf einen Befehl hin ihre Taschentücher heraus. Darauf folgte der Text von Bogoljubow: «Wer weint da?» Alle Mittel sind recht, wenn sie zum notwendigen Resultat führen“.¹⁴

II.2.3. Parteibeitritt und Mitarbeit im Apparat

In Folge näherte sich Meyerhold der anfangs von ihm abgelehnten Partei immer mehr an. Seine schon ab 1906 gepflegten Kontakte zu Lunatscharski, dem Kritiker und Autor, der als erster Volkskommissar für Bildungswesen im Volkskommissariat NARKOMPROS an der Spitze der Bolschewiken tätig war, wurden intensiver. Lange Zeit sollte Lunatscharski sein ihn häufig stark kritisierender, ihm insgesamt aber wohlgesonnener Mittelsmann zur Macht bleiben (vgl. Lanina 2000, 505).

Meyerhold begann, an eine zur gesellschaftlichen Revolution parallele Theaterrevolution zu glauben und am NARKOMPROS-Theaterrat mitzuarbeiten. In dem ersten unter seiner Mitarbeit herausgegebenen Dokument wurde deutlich, dass er sich faktisch einen direkten und starken Einfluss der Kunst auf die Macht erhoffte, der unumwunden ausformuliert wurde. „So war dort beispielsweise die Rede von einer Umwandlung des «Theaterrates in die Höchste Akademie des Theaters und der Spektakel, die einen gewaltigen Einfluss auf die Regierung haben soll»“.¹⁵

14 „Пусть это шокирует театральных пуритан, но признаюсь, что в «Последнем решительном» я сажал в зал актрису, которая в нужном мне месте начинала всхлипать. И сразу, как по команде, вокруг нее все доставали платки. А на это шла реплика Боголюбова: «Кто там плачет?» Все средства хороши, если они ведут к нужному результату (Gladkov 1990, 294)“.

15 „Так, например, в нем говорилось о превращении «Театрального совета в высшую академию театра и зрелищ, обладающую могучим влиянием на Правительство» (Lanina 2000, 506)“.

Der Theaterrat wurde bald von der Theaterabteilung der NARKOMPROS abgelöst, der TEO. In dieser Zeit knüpfte Meyerhold Kontakte zu zentralen politischen Persönlichkeiten, unter anderem Trotzki und Sinowjew. Im August 1918 trat der Regisseur der Partei bei. Ein keineswegs selbstverständlicher Schritt, blieben doch viele andere Künstler, auch regimetreue, zeitlebens parteilos.

Zum ersten Einjährigen der Oktoberrevolution inszenierte Meyerhold gemeinsam mit Majakowski dessen *Mysterium Buffo*, ein hochmodernes, die Revolution feierndes Stück, das eine heroische, epische und satirische Darstellung der aktuellen Epoche zum Zweck hatte. „*Mysterium Buffo* war das erste voll und ganz politische Stück in der Geschichte des russischen Theaters. Ein Stück ohne Liebe, ohne Intrigen, sogar ohne Sujet (nach der bisherigen Definition von Sujet)“.¹⁶

Anekdoten, die diese Inszenierung betreffen, gibt es viele: Schauspieler des Alexandrinski-Theaters bekreuzigten sich bei der Leseprobe und lehnten es ab, mitzuwirken; inszeniert wurde in einem von Lunatscharski zugeteilten Theater, zu dem den Mitwirkenden – wie dem hier für das Bühnenbild zuständige Malewitsch – von den festen Angestellten der Zugang verwehrt wurde; geprobt wurde innerhalb weniger Tage mit über eine Zeitungsannonce gefundenen Schauspielern, die zum Teil weder zu den Proben noch zur Premiere erschienen, sodass Majakowski am Abend der Erstaufführung selbst drei Rollen übernehmen musste (vgl. ebenda).

Es fanden nur drei Aufführungen statt, drei Jahre später aber wurde die Inszenierung, an die veränderten gesellschaftspolitischen Umstände angepasst, neu aufgenommen. Die Partei begrüßte *Mysterium Buffo* stürmisch. Lunatscharski empfand den Stil als angemessen für die Revolutionskunst, und Meyerhold hatte es seiner Meinung nach als einziger geschafft, den Futurismus an die erste Revolutionsperiode anzupassen, die Periode der Plakate und Demonstrationen: „Plakate und Meetings waren für die Revolution notwendig und somit zumindest in einem gewissen Maß verträglich mit dem futuristischen Ansatz. Der Futurismus konnte das Plakat liefern und auch das scharfsinnig inszenierte Meeting“.¹⁷ Meyerholds Theaterkunst und die Wünsche der erstarkenden Bolschewikenmacht gingen hier Hand in Hand.

16 „«Мистерия-буфф» - первая полностью и насквозь политическая пьеса в истории русского театра. Пьеса и без любви, и без интриги, даже без сюжета в прежнем его понимании (Rudnickij 1981, 235)“.

17 „Плакат и митинг были нужны для революции и вместе с тем, хоть в некоторой степени, мирились с футуристическим подходом. Футуризм мог дать плакат и мог дать остроумно инсценированный митинг (zit. in Rudnickij 1981, 237)“.

1919 geriet Meyerhold, unterwegs zu einem Kuraufenthalt nach Jalta zur Behandlung von seinem Tuberkuloseleiden, in den Tumult des Bürgerkriegs. Das Territorium wurde von den Weißen ergriffen, in Noworossiysk wurde Meyerhold verhaftet (vgl. Koršunova/Sitkoveckaja 1976, 400). Sein Name und Gesicht waren bekannt; in erster Linie wurde ihm die Teilnahme an den Feierlichkeiten anlässlich des Einjährigen der Oktoberrevolution und die Inszenierung des „gottlosen Stücks“ *Mysterium Buffo* vorgeworfen (vgl. Zolotnickij 1999, 31). Die Vorwürfe waren ernst. Meyerhold schwebte in Gefahr, zum Tode verurteilt zu werden; aber nach einiger Zeit im Gefängnis wurde er begnadigt und kam wieder frei.

Am 26. August 1919 wurden alle Theater dem Staat überschrieben (vgl. Alpers 1947, 6). Im September 1920 berief Lunatscharski Meyerhold nach Moskau – als Vorsitzenden der TEO. Dank dieser Beamten­tätigkeit fiel Meyerholds Wirken in Kunst und Macht vorübergehend zusammen. Er war Regisseur und zugleich wichtiger Teil des politischen Apparats. Mit Annahme dieser Stelle begann Meyerhold mit der Planung einer Reorganisation des Theaters – dem „Theateroktober“.

II.2.4. Theateroktober

Dass nicht die altgedienten Bühnentitanen, sondern ausgerechnet unkonventionelle, avantgardistische Künstler wie Meyerhold mit dem Revolutionstheater betraut wurden, wird manchmal als ein überraschender Aspekt der Oktoberrevolution gesehen:

Not Stanislavsky but Meyerhold and Evreinov were entrusted by Lenin and Lunacharsky, his cultural deputy, to guide the stage into the new day. In the decade from 1917 to 1927 Tairov and Meyerhold and the avant-garde poets, Mayakovsky and Esenin, were the headliners (Houghton 1973, 7).

Doch dies erklärt sich dadurch, dass Meyerhold – im Gegensatz zu vielen anderen Theaterleuten – von Anfang an bereit war, mit den Bolschewiken in Dialog zu treten. Kurz nach ihrer Machtübernahme riefen die neuen Machthaber Künstler aller Sparten zu einem Treffen zusammen. Die Neuorganisation der Kulturpolitik in der umgewälzten Nation sollte verhandelt werden. Meyerhold erschien als einziger Repräsentant der Theaterwelt und wurde mit Verantwortung betraut (vgl. Leach 1989, 14). Stanislavski und sein Theater standen zudem für das Gestrige: „[T]he artists of the Moscow Art Theatre and of the Maly (the great old citadel of Russian classicism) represented the bourgeois intelligentsia; they spoke with the quiet voice of the past; their realism was

the expression in art of capitalist materialism (Houghton 1973, 7)“, während Meyerhold, offensichtlich mehr am Heute und an dem Entwurf von Morgen interessiert als am Gestern, eine echte Theaterrevolution im Sinn hatte – formal wie inhaltlich.

Der Theateroktober nun hatte die Anpassung der Theaterwelt an die neue revolutionäre Gesellschaft zum Ziel, mit radikalen, für viele Künstler abschreckenden Forderungen:

Die Theater in Organe der kommunistischen Propaganda verwandeln, die Stücke des alten Repertoires überarbeiten, den Besitz der Theater verstaatlichen und ihn in der Provinz umverteilen, neue Theater eines revolutionären Einschlags eröffnen, sie einheitlich „RSFSR“ nennen und ihnen Nummern zuordnen.¹⁸

Meyerhold bediente sich in dieser Zeit gerne einer militärisch-kämpferischen Rhetorik und Wortwahl: „Ich mag es nicht, wenn man sagt: «Ich arbeite am Theater». Man arbeitet am Acker, aber am Theater dient man, so wie in der Armee und in der Flotte“.¹⁹ Dass er sich dabei selbst als Führer stilisierte, soll Stalin von Anfang an missfallen haben (vgl. Mackin 1990, 33).

Der Regisseur kleidete sich mittlerweile wie ein Kämpfer der Roten Armee und hielt es mit einer für seinen Charakter typischen, radikalen Linie. 1920 versuchte er, einen Befehl zur Unterstellung aller Theater unter die Militärkommandantur durchzusetzen. Ab zwei Stunden vor Vorstellungsbeginn sollte das Militär das Oberkommando über alle Künstler erhalten und die Ausgabe der Restkarten kontrollieren. 1921 unterschrieb er sogar ein Dekret, demzufolge die Theaterkarten durch Jetons zu ersetzen seien, die nach festgelegten Regeln verteilt werden und das Volk zum Besuch bestimmter Vorstellungen zu bestimmten Zeiten verpflichten²⁰ sollten (vgl. Zolotnickij 1999, 38f). Das fand Lunatscharski zu radikal, zunehmend war er mit Meyerhold uneins: „Bei all meiner Liebe zu Meyerhold musste ich Abschied von ihm nehmen... Ich musste erkennen, dass seine radikale Linie aus staatlich-administrativer Sicht nicht vertretbar ist“.²¹

18 „[П]рератить театры в органы коммунистической пропаганды, перерабатывать пьесы старого репертуара, национализировать имущество театров и перераспределить его с провинцией, создать новые театры революционной направленности под единым названием Театр РСФСР и присваивать им номера (Lanina 2000, 508)“.

19 „Не люблю, когда говорят: «Я работаю в театре». Работают на огороде, а в театре служат, как в армии и на флоте (zit. nach Gladkov 1990, 341)“.

20 Aus dieser Zeit kursieren Anekdoten von Soldaten und Arbeitern, die erzählen, dass ihnen *Mysterium Buffo* nicht gefalle, sie die Inszenierung aber trotzdem schon dreimal gesehen haben – weil man sie dazu verpflichtete.

21 „При всей моей любви к Мейерхольду мне пришлось расстаться с ним...Мне пришлось признать крайнюю линию Мейерхольда неприемлимой с точки зрения государственно-административной (zit. ebenda, 39)“.

Wenige Monate nach der Gründung des Zentralkomitees der politischen Aufklärung GLAVPOLITPROSVET wurde das TEO des NARKOMPROS liquidiert und stattdessen ein TEO des GLAVPOLITPROSVET eingerichtet. Hier hätte Meyerhold nur als stellvertretender Vorsitzender agieren können; er verzichtete (vgl. ebenda).

Im Versuch, Kunst und Macht zu verbinden – und die Kunst administrativ anzuführen – blieb der „Theateroktober“ erfolglos. Dahingehende Erfolge waren dafür in der realen Theateraktivität zu verzeichnen, am Theater RSFSR-1, dem Mittelpunkt der künstlerischen Aktivität des Theateroktobers (obwohl das RSFSR-1 sich auch nur bis 1921 halten sollte). Dieses Theater war von Meyerhold als Mustertheater der Revolution angedacht, dem viele weitere – jeweils mit einer Nummer am Ende des gemeinsamen Namens „Theater RSFSR“ versehen – folgen sollten. Als erstes Stück wurde Verhaerens *Morgenröte* ausgewählt und in einer nach Meyerholds Wunschvorstellungen mustergültigen „revolutionären Inszenierung“ aufgeführt (vgl. Zolotnickij 1999, 43f).

Meyerhold ist als ein Regisseur in die Geschichte eingegangen, der, wie es im heutigen Theater bereits üblich ist, Klassiker zeitgenössisch inszeniert hat. Dafür war er nicht nur bereit, mit längst gültigen, eingefahrenen Interpretationen zu brechen, sondern auch Veränderungen im Originaltext vorzunehmen, für die ihn viele konservative Kritiker rügten. Dieser Drang, zeitgenössisch, modern zu sein, künstlerisch zu verhandeln, was gerade aktuell ist, kurz: Am Puls der Zeit zu sein und aufregendes, neues Theater zu machen, passte ideal zur Aufbruchstimmung nach der Revolution, zum im Massenbewusstsein vorhandenen Wunsch, mit alten Traditionen zu brechen und etwas Neues, Besseres aufzubauen. Er empfand mittlerweile das Individuum als untrennbar an die politischen Ereignisse seiner Umgebung gebunden und die Revolution des Theaters von Innen als dringlich und unumgänglich – und zwar hauptsächlich im künstlerischen Sinne. Das Revolutionstheater und sein Schauspieler konnte durchaus auch klassische Stücke zeigen, aber nicht wie zuvor: „Aber dieser neue Schauspieler, der Hamlet spielt, wird, «bevor er den König erdolcht, mit einer kleinen Bewegung seines stählernen Degens die Krone von seinem Kopfe stoßen»“.²²

Zeitgleich zeigten sich die ersten totalitären Züge des neuen Systems: „Mit Gumilev wurde 1921 unter der fadenscheinigen Anklage der konterrevolutionären Verschwörung das erste Opfer einer anrollenden Repressionswelle erschossen (Beyme 1998, 282)“. Gumiljow war ein Dichter des Silbernen Zeitalters, der in Iwanows „Turm“ verkehrte

22 „Но этот новый актер в роле Гамлета, «перед тем как заколоть короля, коротким движением своей стальной папиры сбросит с головы его корону» (Zolotnickij 1999, 34)“.

und auch mit Meyerhold aus seinen Petersburger Zeiten bekannt war. Er sollte einer der Ersten werden, dem ein für diese Epoche so typisches Schicksal zuteil wurde. Nach seiner Ermordung wurde Gumiljow tabuisiert und seine Werke verboten, erst 1986, unter Gorbatschow, wurde er rehabilitiert (vgl. Enišerlov 2003).

In diese Zeit fiel die Entwicklung von Meyerholds eigener Schauspielmethode, der Biomechanik.

II.2.5. Entwicklung der Biomechanik

Das revolutionäre Gedankengut beeinflusste Meyerholds Theaterkonzepte, die Biomechanik und den Konstruktivismus: „According to constructivism the actor was to be provided with machines like any other worker, and according to biomechanics he was to learn a science of body movements like any other craftsman (Hoover 1965, 247)“. Und so wie ein neues Theater neue Schauspielmethoden verlange, verlangten neue Schauspielmethoden eine eigene Schauspielschule, fand Meyerhold. Als Theaterpädagoge war er bereits vor der Revolution tätig gewesen, etwa zwischen 1913 und 1918 am Meyerhold-Studio in Petersburg. Er hielt Vorlesungen und verfasste theoretische Texte zum Theater, die ab 1907 in Zeitschriften und 1913 in dem Sammelband *Über das Theater* erschienen; zwischen 1914 und 1916 hatte er selbst die Zeitschrift *Die Liebe der drei Orangen* (*Любовь трех апельсинов*) herausgegeben (vgl. Brauneck 1988, 151ff). Diese Vorerfahrungen kulminierten nun im Biomechanikunterricht. Seine berühmten Schauspieler – viele der großen sowjetischen Film- und Theaterakteure des 20. Jahrhunderts hatten bei ihm angefangen – bildete er selbst aus.

Meyerhold erkannte die Notwendigkeit einer neuen Herangehensweise ans Spielen nach einer eigenen erschütternden Erfahrung als Schauspieler, die er unter Anwendung der einführenden, psychologischen Methode machen musste. Bei einem Monolog in seinem ersten Studienjahr soll der junge Schauspieler sich der emotionalen Einfühlung in eine verrückte Figur so sehr hingeeben haben, dass er währenddessen und danach das Gefühl hatte, wirklich wahnsinnig zu werden (vgl. Leach 1989, 4). Von diesem Zeitpunkt an sah er die psychologische Schauspielmethode als gefährliches Rauschmittel an und widmete sich der Suche nach neuen Theaterformen und Methoden.

Er kritisierte außerdem den seiner Meinung nach zu schwach ausgeprägten Körperbezug, die laxe Körperkontrolle im realistischen Theater.

Meyerhold fand, dass im Schauspiel keine Schlawheit zu dulden ist, und half dem Schauspieler dabei, sich davon in Sprache und Bewegung zu befreien. Dieses unverzichtbare Gesetz des szenischen Lebens eines Schauspielers gilt auch dann, wenn er einen schlaffen Menschen spielt – sein Schauspielernerv muss voller Wille und Energie sein, sonst wird nichts außer Schlawheit und Gleichgültigkeit über die Rampe schwappen. Verlässt nicht in genau diesen Fällen der Zuschauer den Theatersaal und geht ins Stadion, wo sportliche Wettkämpfe voller Emotion, Energie und Sinnhaftigkeit gibt, die, ohne dass sie versuchen, dem Zuschauer irgendwas zu „erklären“, nach den jeweiligen Spielregeln funktionieren?²³

In der biomechanischen Ausbildung war also die bestmögliche Körperbeherrschung des Schauspielschülers das Ziel. Denn die Biomechanik ist eine Methode, die – stark vereinfacht gesprochen – nicht „von Innen nach Außen“ angewendet wird wie die Stanislawskis (wo auf die psychologische Einfühlung in die Rolle ihre realistische, glaubwürdige Darstellung folgt), sondern wo die physische und kinetische Form (daher die Bezeichnung „Biomechanik“) entscheidend ist, der Schauspieler also „von Außen nach Innen“ über bestimmte Haltung, Mimik und Übungen zum Ausdruck der Rolle findet. Ein Schauspieler der Biomechanik muss seinen Körper trainieren, kennen und beherrschen wie ein Tänzer oder Sportler. Der auf diesem Wege erreichte schauspielerische Ausdruck ist nicht mit dem über die psychologische Methode erreichten identisch, üblicherweise auch nicht naturalistisch, sondern leicht verfremdet bis absolut grotesk, bewusst künstlich also, bewusst bedingt.²⁴ Im Gegensatz zu Stanislawski hat Meyerhold kein Handbuch, kein Hauptwerk mit Anleitungen zur Anwendung seiner Methode hinterlassen. Diesbezügliche Abhandlungen stützen sich auf die Erinnerungen von Zeitgenossen und die Aufarbeitung unterschiedlicher erhaltener Materialien.

Koller nennt als Grundpfeiler von Meyerholds Ästhetik vier Elemente: Die Stilisierung, die Musik, Einflüsse des Welttheaters (von Kabuki bis Commedia dell'Arte) und den Konstruktivismus (vgl. Koller 2005, 21f). Elagin arbeitet hingegen sechs Hauptelemente

23 „Мейерхольд [...] считал, что игра актера не терпит вялости, и помогал ему освобождаться от нее и в слове и в движении. Этот непреложный закон жизни актера на сцене остается в силе и тогда, когда актер играет вялого человека, — его актерский нерв полон воли, энергии, иначе ничего, кроме вялости и равнодушия, не перехлестнется через рампу. Не в этих ли случаях зритель устремляется из театрального зала на стадион, где спортивные состязания эмоционально наполнены, энергичны, осмысленны и, ничего не пытаясь зрителю «объяснить», живут по законам данной игры? (Garin 1974, 41)“.

24 Dieses Konzept hat u. a. mit Brechts Verfremdungseffekt weltweite Bekanntheit erlangt; Brecht gilt als Meyerholds Schüler im Geiste.

von Meyerholds Theaterkunst heraus: Körperlichkeit/Sport, Bedingtheit der Theateraufführung, Einbeziehung des Publikums, Grotteske, konstruktivistisches Bühnenbild und Musik (vgl. Elagin 1955, 172f). Von besonderer Bedeutung ist hier, dass Meyerhold Gesamtkunstwerke schafft; die Elemente oder Grundpfeiler sind immer interdisziplinär, werden miteinander verquickt und bei jeder Inszenierung unterschiedlich eingesetzt. Darauf geht das anfangs zitierte Bonmot zurück, demzufolge jede seiner späten Inszenierungen eine neue Theaterrichtung hätte begründen können. Zu Meyerholds Zeiten war die Herangehensweise an die Regie als Gesamtkunstwerk noch nicht selbstverständlich, er half der „breitesten Spezialisierung der Welt“ erst, sich zu emanzipieren. Im Grunde war er der erste russisch-sowjetische Regisseur, der das machte, was einige Jahrzehnte später in Mitteleuropa unter dem Schlagwort „Regietheater“ bekannt und kritisiert wurde. Seiner synthetisierenden künstlerischen Tätigkeit, seiner *anderen* Herangehensweise an dramatische Texte lag eine große Bildung und Begabung in unterschiedlichsten Bereichen zugrunde, Meyerholds sprichwörtliches Genie. Meyerhold führte in das Theater Erfahrungen aus der Architektur, Malerei, Skulptur, Tanz und Musik ein; am wichtigsten war aber die Literatur, nicht nur Dramen-, sondern auch Prosa- und Poesietexte (vgl. Gromov 1994, 13f).

Meyerhold kommt zum Theater nicht nur über das Theater, sondern über die Kultur im weiteren Sinne: Seine Bestrebungen, Ziele und sein anfängliches ideell-geistiges „Gepäck“ sind bei ihm ein wenig anders als bei seinen älteren Zeitgenossen. [...] Die herausragende Rolle, die Meyerhold bei der Etablierung und Entwicklung des Theaters eines neuen Typs spielen sollte – in einer neuen Etappe der künstlerischen Entwicklung der Menschheit – hängt zusammen mit der Einbeziehung von spezifischen Erfahrungen aus anderen Künsten, sogar aus der Kultur im weitesten Sinne, in die gesamte, „synthetische“ Ästhetik des neuen Theaters. Von besonderer Bedeutung waren hier die Erfahrungen mit der Literatur.²⁵

So war Meyerhold auch der erste Pädagoge, der Wert auf eine umfassende künstlerische Bildung des Schauspielers legte (vgl. Ščerbakov 23.02.2013). Dabei sagten ihm die einen jegliches pädagogische Feingefühl ab, während er für die anderen ein unerreicht genialer Lehrer war: Als „der Meister“ (Мастер) ist Meyerhold bis heute bekannt, in

25 „Мейерхольд идет в театр не только через театр, но и через культуру в более широком охвате; и стремления, цели, и первоначальный идейно-духовный «багаж» у него несколько иные, чем у его старших современников. [...] Выдающаяся роль, которую суждено было сыграть Мейерхольду в становлении и развитии театра нового типа, нового этапа в художественном развитии человечества, определенным образом связана с включением в общую, «синтетическую» эстетику нового театра специфического опыта других искусств и даже культуры в более широком смысле слова. Особенно большое значение здесь имел опыт литературы (Gromov 1994, 13f)“.

den meisten russischsprachigen Publikationen wird diese Bezeichnung synonym zu seinem Namen verwendet.

Interessant ist, was der Schauspieler Garin – eine Zeitlang einer von Meyerholds Favoriten, später mit ihm zerstritten, letztlich einer der letzten Freunde, der in seinen schwierigen Jahren blieb und einer der letzten, der ihn vor der Verhaftung gesehen hat – zu Meyerholds Unterrichtsmethoden und Arbeitsweise zu sagen hat:

Seine Art, mit Menschen zu arbeiten, war immer frei von diesem weihevollen und geheimnistuerischen Überzug, an dem so viele in unserer Theaterwelt krankten. Seine technologischen Handgriffe waren sehr einfach, aber ihre kunstvolle Kombination erschuf einen komplexen Effekt.²⁶

Eisenstein hingegen soll es anders gesehen haben: Er war wütend auf Meyerhold, weil er glaubte, dass ein geheimes System hinter seiner Arbeit stehe, das er bewusst seinen Schülern vorenthalte (vgl. Esenina 2003).

II.2.6. Meyerhold und Macht: Eine biomechanische Inszenierung?

Vielleicht ist es einen Versuch wert, Meyerholds Prinzip der Biomechanik von der Theaterbühne auf die des Lebens und der Politik zu übertragen. Meyerhold hat sich immer zu inszenieren gewusst, auch als Akteur zwischen Kunst und Macht. Der Stil, in dem er sich kleidete, die Worte, die er verwendete, sein Auftreten als Ganzes waren sorgfältig gewählt und entsprachen stets seiner aktuellen Lebens- und Schaffensphase. Der Blick, mit dem er auf vielen Fotografien die Kamera fixiert, ist herausfordernd, scharf und stolz, seine Haltung meist eine imposante Pose. Er agierte insbesondere Anfang der Zwanziger an der Schnittstelle von Theater und Parteipolitik und bezog deutlich Stellung. Seine inneren Motive dafür sind jedoch ebensowenig eindeutig wie seine ideologischen, politischen Visionen jenseits der Kunst. Würde die Suche nach Meyerholds echter Motivation, seinen Gedanken und Gefühlen, seiner „Innerlichkeit“ nun gewissermaßen dem psychologischen Modell Stanislawskis entsprechen (der Schauspieler empfindet etwas und drückt es aus), wäre das in der Biomechanik sinnlos, denn darin geht es nicht um die Echtheit des Gezeigten, sondern um den Effekt. Sieht man, um Zolotnickijs Metapher zu verwenden, die „Romanze“ Meyerholds mit der

²⁶ „Его манера работы с людьми всегда была лишена того налета жречества и таинственности, чем очень многие больны в этом театральном мире. Технологические приемы его были очень просты, но их искусная комбинация создавала сложный эффект (zit. in Makerova 2009, 93)“.

Macht nach der Oktoberrevolution als biomechanische Inszenierung, spielt es also keine Rolle, wie viele echte Gefühle von beiden Seiten dahinter standen, wie ehrlich sie waren und wie treu, sondern wie diese Romanze nach Außen hin aussah, was sie an Außenprozessen bewirkte und wie sie rezipiert wurde und wird.

II.3. Triumph und Terror

II.3.1. Jahre des Ruhms

Meyerhold war ein Star im Moskau der 20er Jahre. Das Eingangszitat von Charms drückt den Kultstatus aus, den er nicht nur als begnadeter Regisseur, sondern auch als sich geschickt inszenierende Person des öffentlichen Lebens erreicht hatte. In jener Periode im sowjetischen Theater, in der Aufführungen für Zuschauer frei zugänglich und kostenlos waren, inszenierte der Regisseur Massenspektakel und war zeitgleich Ikone wie Zielscheibe von Spott in den Medien.

So it was that while the realistic tradition held on at Stanislavsky's house and a few other established stages, the bright spotlight was on Meyerhold and his team of theatricalists. It was they who staged surging mass spectacles - 8,000 in the cast - in the square before the Winter Palace, who introduced the AgitProp brigades with their direct theatrical propaganda-message skits done in a circus-poster-like idiom, who developed wild Constructivist, Cubist, Futurist experiments that astonished the outside world (Houghton 1973, 7).

„Regisseur von Massenspektakeln“ war als Ausbildungsberuf en vogue, auch Sinaida Reich hatte vor, ihn zu ergreifen. Als Biomechanikschülerin von Meyerhold sollte sie bald seine Wegbegleiterin und zweite Ehefrau werden, vor allem aber die wichtigste weibliche Schauspielerin in seinen Inszenierungen. Meyerholds Leben und Schaffen nach dem Theateroktober war maßgeblich von Reich geprägt. Die Beiden wurden zu einem glamourösen, sendungsbewussten Paar der Moskauer „Society“.

Das Meyerholdtheater TIM, 1922 formiert, 1923 so benannt, 1926 als staatliches Theater anerkannt (GosTIM), zählte zu den interessantesten seiner Zeit. Der endgültige Durchbruch gelang Meyerhold spätestens 1922 mit *Der großmütige Hahnrei*. Meyerhold arbeitete meist mit zeitgenössischen bildenden Künstlern zusammen, in diesem Fall gestaltete Popowa das konstruktivistische Bühnenbild:

[E]in maschinenartiges Gerüst, das aus mehreren Ebenen und aus beweglichen Teilen besteht. So waren verschieden große Räder Bestandteil der Bühnendekoration, die mit ihrer Drehgeschwindigkeit den Rhythmus und das Tempo der Handlung vorgaben. Den Takt gab der Regisseur vor – in den ersten Aufführungen bediente Meyerhold persönlich die Maschinerie (Spieler/Gülicher 2012, 227).

Die Kostüme, einheitliche, einfache Arbeitsbekleidung, waren

nicht nur für die Bühne, sondern auch für den Alltag der Schauspieler gedacht und [...] insofern ein programmatischer Versuch, die Trennung von Kunst und Leben aufzuheben. [...] Mensch und Maschine, Künstler und Ingenieur, Bühne und Alltagsleben, Organik und Mechanik verschmolzen hier zu einer neuen Wirklichkeit, wie sie die bolschewistischen Revolutionäre als Utopie ersehnten (ebenda, 227f).

Die Biomechanik als Schauspielmethode kam hier erstmals zur vollen Blüte. Bis heute gilt *Der großmütige Hahnrei* als der Prototyp einer biomechanischen Inszenierung.

II.3.2. *Der Revisor*. „Inszenierungsgebote“ damals und heute

1926 brachte Meyerhold Gogols *Der Revisor* auf die Bühne. Es wurde eine seiner berühmtesten und glänzendsten Inszenierungen.²⁷ Die Produktion bescherte dem TIM jahrelang ein volles Haus und löste heftige Debatten aus. Meyerhold, stets großzügig im Umgang mit dem Originaltext, verwendete unter anderem Textmaterial, das Gogol selbst verworfen hatte (nicht freiwillig, sondern wegen der Zensur, wie Meyerhold erklärte) sowie Teile aus anderen Werken des Autors. Kritiker entdeckten in dieser Herangehensweise und innerhalb der Inszenierung das volle Spektrum vom „Ultra-Gogol“ bis zur untragbaren Entstellung und Beleidigung des Klassikers (vgl. Schahadat 1997). Was sich über die Jahre an eingefahrenen Klassikerinterpretationen angesammelt hatte, wurde von der konservativen Kritik als Inszenierungsgebot verstanden, das Meyerhold verletzt hatte. Der Regisseur hatte sich hier nicht nur seiner über die Jahre zuvor perfektionierten modernen Mittel bedient, sondern Gogols Klassiker auf ganz andere Weise gezeigt, als die Tradition es gebot.

Interessanterweise scheint sich die Frage nach dem „Inszenierungsgebot“ in der heutigen österreichischen Theaterlandschaft, wo das postmoderne Theater längst

²⁷ Zwölf Jahre später, am 8. Januar 1938, dem Vorabend der Zwangsschließung des Meyerholdtheaters, wurde *Der Revisor* zur letzten Aufführung, die jemals im TIM gezeigt wurde.

niemanden mehr schockiert, noch genauso zu stellen wie vor 90 Jahren in der Sowjetunion. Als etwa der gefeierte lettische Regisseur Alvis Hermanis 2011 Schnitzlers *Das weite Land* am Wiener Burgtheater inszenierte, und zwar, entgegen der Schnitzlertradition, als hochästhetisiertes Film-Noir-Melodram, quittierte das Abonnementpublikum und die Massenmedien mit Empörung: „Ausgangsententionen des Stücks gehen im Lauf des Abends verloren. [...] Und wenn am Ende für Wiener Verhältnisse mehr als deutlich gebuht wurde, dann vielleicht auch deshalb, weil hier jemand derart brachial in den Vorstellungsraum der Zuschauer eingebrochen ist (Heidegger 2011)“. Diese Annahme einer „Ausgangsentention“ im Werk, der unbedingt zu folgen sei, des heiligen „Vorstellungsraums“ der Zuschauer, von dem nur minimal abgewichen werden darf, der Konflikt um die „Werktreue“ und der anfängliche Widerstand, Neuinterpretationen zu akzeptieren, scheint eine überzeitliche Kernproblematik in der Theaterrezeption zu bleiben. So lesen sich viele negative Standardkritiken an Meyerhold ähnlich wie die angeführte an Hermanis, sie ähneln ihr sogar im Duktus, obwohl es sich um eine andere Zeit und Sprache handelt. Ein signifikanter Unterschied kam bei den sowjetischen Kritiken jedoch im Laufe der 20er Jahre hinzu: Die Forderung nach bolschewistisch korrektem und wünschenswertem Inhalt nahm einen immer höheren Stellenwert in diesen Texten ein und dominierte sie in den 30ern – wie auch die gesamte sowjetische Kunstwelt – komplett.

II.3.3. Die Stimmung kippt

Seit dem Tode Lenins 1924 hatten sich die Meinungsverschiedenheiten und unterschiedlichen Fronten innerhalb der Partei intensiviert. 1925 stritten die drei wesentlichen parteiinternen Gruppierungen um die Macht – der rechte Flügel (Sinowjew, Bucharin, Rykow, Kamenew; später, im Großen Terror, wurden alle in Schauprozessen hingerichtet), der linke Flügel mit Trotzki an der Spitze und das Zentrum Stalins (vgl. Elagin, 278f). In Folge vermochte Stalin durch eine geschickte Taktik diverse relevante Posten mit seinen Favoriten zu besetzen, was ihm den Weg zu weiterer Macht ebnete. Meyerhold hatte zu dieser Zeit gute Beziehungen zur Partei, das TIM bekam besonders großzügige Subventionen, obwohl es bis zum Herbst 1926 gar

kein staatliches Theater gewesen war, und die Angestellten verdienten überdurchschnittlich gut.

Mit dem zunehmenden Einfluss Stalins zwischen 1924 und 1928 wurde eine schärfere Beobachtung und Beeinflussung des Kultur- und Theaterlebens von staatlicher Seite spürbar. Auf einer Reihe von Versammlungen wurden unzufriedene Stimmen aus der Partei laut, Vorwürfe, die im Laufe der kommenden Jahre immer stärker werden sollten (vgl. Lanina 2000, 573). Theater wurde als Instrument zur Volkserziehung verstanden, eine zentralisierte, staatliche Kontrolle über die Theaterwelt war bereits Realität. Das Hauptverwaltungsorgan für Literatur und Kunst GLAVISSKUSTVO sollte in Folge zum zentralen Zensor werden – als Instanz, die ohnehin längst über die Repertoirepolitik der Theater entschied.

In diesem den freien Künsten immer feindlicher gesinnten Klima sorgte Meyerhold im Februar 1927 bei einer Versammlung der NARKOMPROS durch scharfe Polemik und harsche Kritik an der parteilichen Vorgehensweise für Aufsehen (vgl. Lanina 2000, 573). Er trat in Union mit Stanislawski auf, beide Regisseure hielten Reden. Während Meyerholds früherer Lehrer – der als der Konservativere und Unpolitischere von den beiden galt – andächtig die höchsten, eigenen Gesetze der Kunst verteidigte, die sich ohnehin immer durchsetzen würden, provozierte Meyerhold und polemisierte stark gegen jene, die sich in den Kulturprozess einmischen wollten. Er nannte sie namentlich und stellte ihre Forderungen als lächerlich dar: „[Sie wollen, dass] jede Aufführung mit dem Wedeln der roten Fahne endet, dass es ein nacktes Schema gibt, wo die Leute in «die Roten» und «die Weißen» aufgeteilt sind, wo «immer der Weiße fällt» und «der Rote niemals fällt»“.²⁸

Meyerhold verteidigte in dieser Rede außerdem offen seinen Theaterkollegen Michail Tschechow, der vehement angegriffen wurde. Symbolismus und Akmeismus, die Hauptströmungen des Silbernen Zeitalters im vorrevolutionären Russland, waren in Verruf geraten, Tschechow, der als ihr Vertreter galt, sah sich Mystizismusvorwürfen ausgesetzt. Tschechow selbst, der sich im folgenden Jahr noch kurz vor seiner Verhaftung ins Exil retten konnte, bezeichnete diese Handlung Meyerholds als einen verzweifelten, hoffnungslosen Schrei und vertrat die Ansicht, dass Meyerholds Schicksal an diesem Punkt bereits besiegelt war (vgl. Lanina 2000, 573f). Der Regisseur selbst scheint jedoch ebenso wie viele Zeitgenossen noch keine Gefahr für sich gewährt

28 „[Они хотят ч]тобы всякая пьеса оканчивалась помахиванием красного флага, чтобы это была оголенная схема, где люди делятся на «красных» и «белых», где «всегда падает белый», а «красный никогда не падает» (zit. in Lanina 2000, 573)“.

zu haben. „Er braucht sich vor nichts zu fürchten, denn einen ehrwürdigen Rotarmisten ins Gefängnis zu bringen schickt sich nicht, und ihn ins Ausland zu verweisen – nun, Meyerhold würde sich auch glänzend im Ausland einrichten, verlieren würde nur Moskau“²⁹ soll der bei der Versammlung anwesende Komponist Assafjew kommentiert haben.

1929 verließ Lunatscharski die NARKOMPROS. Mit ihm verlor die Intelligenzija eine ihrer wichtigsten Brücken zur Macht und Meyerhold seine Protektion. Nun hatten hauptsächlich junge, militante Kommunisten die entscheidenden Positionen in Räten und Institutionen inne. Personen des öffentlichen Lebens, die nicht der Partei beigetreten waren, hatten es zunehmend schwerer: Autoren konnten kaum publizieren, Professoren mussten sich einer Tauglichkeitsprüfung durch ihre Studenten unterziehen lassen (vgl. Fitzpatrick 1976, 215).

Die Zahl der Meyerholdgegner nahm zu, die Stimmung kippte immer mehr: Meyerhold wurde das Loslassen von einer optimistischen Mentalität vorgeworfen, der unrechtmäßige Bruch mit Theatertraditionen und lebensferne Charaktere (vgl. Chambers 2000, 25). Diese Ansätze widersprachen den Prinzipien der bolschewistischen Kultur. Nicht nur durch sein Theater handelte sich der Künstler Schwierigkeiten ein: Obwohl Trotzki den Machtkampf mit Stalin verloren hatte und in große Ungnade gefallen war, hatte Meyerhold sich 1926 noch öffentlich zu ihm bekannt. Dass der Regisseur ihm im Jahre 1923 seine Inszenierung *Erde im Aufruhr* gewidmet hatte, würde ihm 1939 in seiner Haft zum Verhängnis werden (vgl. Židkov 2003, 611).

Doch Anfang der Dreißiger fühlte sich Meyerhold noch sicher genug, um die 1930 von Hauptkomitee für Repertoire GLAVREPETKOM mit einem Aufführungsverbot belegte satirische Komödie *Der Selbstmörder* von Nikolai Erdman zu proben (ebenso wie Stanislawski, der dazu allerdings eine persönliche Erlaubnis von Stalin bekommen hatte). Beide Versionen kamen nie zur Aufführung – 1932 wurde nach der Generalprobe im TIM die Aufführung von der Zensur kategorisch verboten. Auch Stanislawski gab in Folge auf (vgl. Gotzes 1994, 136).

Im selben Jahr wurde der Schriftstellerverband der UdSSR vom Zentralkomitee der Partei ins Leben gerufen; er verschmolz und ersetzte viele verschiedene vorherige Schriftstellervereinigungen. In der Anfangszeit war er verhältnismäßig liberal, die

29 „Бояться ему нечего, так как посадить почетного красноармейца в тюрьму неудобно, а выслать за границу - так Мейерхольд отлично и за границей устроится, а потеряет лишь Москва (zit. in Lanina 2000, 574)“.

Mitgliedschaft war nicht nur kommunistischen Schriftstellern vorbehalten. Unter Schdanows Leitung aber wurde die Mitgliedschaft für einen offiziellen Autor obligatorisch und der Verband zu einem zentralen Organ der kulturpolitischen Kontrolle (vgl. Fitzpatrick 1976, 218).

II.3.4. Sozialistischer Realismus

Konkret zum sozialistischen Realismus äußerte sich der Parteibeauftragte für Kunst, enger Mitarbeiter Stalins sowie Namensgeber der rigide kontrollierten Zeitperiode „Schdanowtschina“ (Ждановщина) Schdanow erstmals 1934: Er verlange vom Künstler eine wahrhaftige und historisch korrekte Repräsentation von Realität in ihrer revolutionären Entwicklung. So solle Kunst der ideologischen Transformation und Erziehung der Arbeiter im Sinne des Sozialismus dienen (vgl. Houghton 1973, 9). Auf dem ersten Allunionskongress der Sowjetschriftsteller ließ Schdanow verlauten:

Genosse Stalin hat unsere Schriftsteller die Ingenieure der menschlichen Seele genannt. Was heißt das? Welche Verpflichtung legt ihnen dieser Name auf?

Das heißt erstens, das Leben kennen, um es in den künstlerischen Werken wahrheitsgetreu darstellen zu können, nicht scholastisch, nicht tot, nicht einfach als „objektive Wirklichkeit“, sondern als die Wirklichkeit in ihrer revolutionären Entwicklung. [...] Unsere Sowjetliteratur fürchtet sich nicht vor dem Vorwurf, tendenziös zu sein. Jawohl, die Sowjetliteratur ist tendenziös, weil es in der Epoche des Klassenkampfes keine über den Klassen stehende tendenzlose, angeblich unpolitische Literatur gibt und auch nicht geben kann (Schmitt/Schramm 1974, 48f).

In einer sowjetischen theaterwissenschaftlichen Arbeit von 1947 wird diese Zeitperiode rückblickend wie folgt umschrieben:

In diesen Jahren bestimmt Genosse Stalin den Stil der sowjetischen Kunst als den Stil des sozialistischen Realismus. In seiner Aussage: „Schriftsteller sind Ingenieure der menschlichen Seele“ stellt Genosse Stalin die Künstler der Sowjetunion vor eine Aufgabe von immenser Bedeutung. Der Dramaturg und das Theater werden vor die Forderung gestellt, sich aktiv in das Leben einzumischen, das sozialistische Bewusstsein in den breiten Volksmassen zu erziehen und die Überreste der Vergangenheit ebenso zu bekämpfen wie die Leberflecken des Kapitalismus in der menschlichen Psyche.³⁰

³⁰ „В эти годы товарищ Сталин определяет стиль советского искусства как стиль социалистического реализма. В своём высказывании: — «Писатели – инженеры человеческих

Wurde vorher Zensur und Druck auf die Künstler noch mehr oder minder im Verborgenen ausgeübt, spitzte sich die Lage nun ganz offen zu. 1936 erschien im Parteiorgan *Pravda* ein Artikel, der erstmals offen die freien Künste angriff – eine vernichtende Kritik von Schostakowitschs Oper *Lady Macbeth von Mzensk* unter dem Titel *Chaos statt Musik* (*Сумбур вместо музыки*). Es wurde deutlich, dass bald keine Kunst, die nicht dem sozialistischen Realismus entsprach, geduldet werde (vgl. Senelick 2003, 158f).

Schostakowitsch war ein Komponist, der Meyerhold künstlerisch und persönlich nahe stand; er hatte monatelang in Meyerholds Wohnung gewohnt, während er seine erste Oper *Die Nase* komponierte. Als die Wohnung in Flammen aufging, soll Meyerhold Schostakowitschs Manuskripte noch vor seinem eigenen Besitz gerettet haben (vgl. Leach 1989, 25). Meyerhold wurde 1936 vom Regime bedrängt, ebenfalls einen seine Oper diffamierenden Artikel zu verfassen, von Freunden hingegen, eine Audienz bei Stalin zu erbitten und den Komponisten zu verteidigen (vgl. ebenda). Er unterließ beides. Ihm wird bewusst gewesen sein, dass er nicht mehr auf seinen früheren Einfluss auf die Macht hoffen konnte, sondern dass seine eigene Lage längst prekär war. Weder wollte er die Fronten wechseln und zu den Angreifern der freien Kunst übergehen, noch dem sozialistischen Realismus offen den Kampf ansagen.

An diesem Punkt war die vollständige Unterordnung des Repertoires und jeglichen Ausdrucks im Theater unter das Staatswohl klar ausformuliert. „Das Repressionssystem gegen die moderne Kunst (Beyme 1998, 290f)“ war bereits ausgebildet, und es „berief sich nicht selten auf das Unverständnis des Volkes für diese Kunst, etwa wenn eine verschreckte Frau ein kubistisches Bild für eine «Ikone des Teufels» hielt (ebenda)“. Betroffen waren Literatur und Theater ebenso wie bildende Künste und Musik, besonders stark natürlich die „Popkultur“ jener Zeit:

Wie bei vielen ähnlichen Eingriffen, [sic] blieb das Ziel der Attacken höchst unscharf. Letztlich fiel alles darunter, was der offiziellen Gestaltungsform widersprach. Jazz wurde verpönt, so wie einst der „dekadente“ Foxtrott. Statt des Fremdländischen und Intellektualistischen, das man nun in erster Linie an ihm ablehnte, feierte die heimatliche Folklore obrigkeitlich geförderte Urstände [sic]. Musikfilme, die neue volksliedartige Melodien zu populären Schlagern machten (*Wolga, Wolga*), halfen dabei kräftig mit.

душ» – товарищ Сталин ставит перед художниками Советской страны задачу огромного значения. Перед драматургом и перед театром выдвигается требование активного вмешательства в жизнь, воспитания социалистического сознания в широких народных массах, борьбы с пережитками прошлого, с родимыми пятнами капитализма в человеческой психике (Alpers 1947, 22)“.

Auch in dieser Hinsicht zeigten die beiden beherrschenden Diktaturen jener Jahre bemerkenswert verwandte Tendenzen: Das „Volksempfinden“ avancierte – neben propagandistischen Zielen – zum obersten Maßstab vor allem, aber nicht nur der Musik (Hildermeier 1998, 568f).

II.3.5. Repertoirenot im TIM

As such, Socialist Realism sought a response from its audience in direct contrast to that which Meyerhold had been trying to achieve. Meyerhold's ideal was a divided, debating audience. Zhdanov wanted *everybody* to celebrate the successes of the Revolution. The two were bound to come into conflict, all the more so if you consider the absence of any contemporary plays in the repertoire of the Meyerhold Theatre during this period (Pitches 2003, 41).

Die Lage des TIM wurde ab Ende der Zwanziger schwieriger, weil es an zeitgenössischen Stücken mangelte. Sowjetische Dramen schienen selten zur Linie des Theaters zu passen, die Autoren verweigerten sich häufig der Aufführung ihrer Werke am TIM, im Wissen darum, wie sehr Meyerhold durch seine Eingriffe in den Text und seine Inszenierung ihr Werk verändern und umdeuten konnte, und die Zensur erschwerte zunehmend die Arbeit. „Besonders zermürend war, wie gesagt, das ausgehungerte Repertoire. Zeitgenössische Stücke, die der Ästhetik des TIM nahestanden, gab es kaum, und das Wenige, das es gab (*Ich will ein Kind* von Sergei Tretjakow), ließ die Zensur nicht durch“.³¹ Außerdem hatte Meyerhold schon oft bewiesen, dass er auch von der Partei begrüßte Dramatik auf seine eigene Art inszenierte – wie etwa bei seiner Inszenierung von Alexander Ostrowskis *Der Wald* im Jahre 1924. Bereits damals war eine noch verhältnismäßig milde formulierte Forderung nach Realismus auf der Bühne von Parteiseite laut geworden. Dem war Meyerhold beigegeben, indem er Ostrowski inszenierte. Galt dieser auch als Vorzeigerealist, bedingten das konstruktivistische, maschinenartige Bühnenbild und die grotesk stilisierten Charaktere nicht den vom Staate gewünschten Realismus, sondern die von Meyerhold intendierte Entfremdung (vgl. Chambers 2000, 25).

Meyerholds eigenwilliger, freier Stil und Doppelbödigkeit kamen immer durch, ob mit Absicht oder nicht, er ließ sich in seiner künstlerischen Tätigkeit nicht brechen. Diesem

³¹ „[O]sobенно душил, как сказано, репертуарный голод. Современных пьес, близких эстетике ТИМа, почти не было, а то небольшое, что имелось («Хочу ребенка» Сергея Третьякова), не пропускала цензура (Zolotnickij 1999, 207)“.

wesentlichen Anklagepunkt an sein Theater – dass es die zeitgenössische sowjetische Dramatik vernachlässige – hätte er vorbeugen können, indem er wie andere Theatermacher Autoren wie Afinogenow oder Kirschon inszeniert hätte. Doch weil er sie für künstlerisch unzureichend hielt, versuchte er stattdessen händeringend ihm bekannte Autoren dazu zu bringen, etwas zu schreiben. So war zum Beispiel das Stück *Die Liste der Wohltaten* von Juri Olescha eine solche Auftragsarbeit (vgl. Gudkova 22.01.2013). Es blieb jedoch ein Tropfen auf dem heißen Stein, deutlich mehr zeitgenössische Texte waren gefordert. Majakowski, Günstling der Sowjetmacht, Meyerholds enger Vertrauter und Verfasser von drei Stücken, die er mit Meyerhold gemeinsam inszeniert hatte, hatte 1930 den Freitod gewählt; Erdman, der den Text für die äußerst erfolgreiche Farce *Mandat* geschrieben hatte, fiel zunehmend in Ungnade, seine Stücke kamen nicht mehr durch die Zensur; Autoren wie Bulgakow³², an den sich Meyerhold ebenfalls wendete, wollten wegen persönlicher Spannungen nicht mit ihm zusammenarbeiten (vgl. Gudkova 22.01.2013). Ende der Zwanziger hatte Meyerhold sich bereits mit Faiko, Ehrenburg und Selwinskij zerstritten, bald sollten auch Zerwürfnisse mit Wischnewski und Soschtschenko folgen (vgl. Gudkova 2002, 133). Meyerhold hatte kaum etwas Zeitgenössisches vorzuweisen.

In den Dreißigern war das TIM das einzige von allen größeren Theatern des Landes, das nie Stücke von Mitgliedern der russischen Vereinigung proletarischer Schriftsteller RAPP inszeniert hatte: Stücke mit Stalin- und Leninfiguren, oder Stücke von Gorki, dem Vorzeigerealist dieser Zeitperiode.

II.3.6. Formalismus

Die kulturelle Revolution war nicht zuletzt ein Angriff junger militanter Kommunisten auf die bürgerliche Intelligenzija. Die proletarische Linke warf zahlreichen Akademikern, Intellektuellen und Künstlern Biologismus vor: Entgegen der kommunistischen Ideologie würden sie den einzelnen Menschen über die Gesamtheit der sozialen Kräfte und Wirkungen stellen. Zunehmend mussten sie sich auch dem

32 „In den Augen Bulgakovs war Mejerhold ein Heuchler, der zu den ersten gehörte, die die zweireihige Uniformjacke des Kommissars anprobieren. In Mejerholds Verwandlungen empfand [Bulgakov] weder ein besonderes Element der Kompliziertheit noch irgendein menschliches Lebensdrama (Smeljanskij 1992, 140)“.

Vorwurf des Formalismus gegenübersehen – „[...]«formalist», originally a term without prejudice [but] which became the ultimate condemnation for work which (supposedly) loved itself at the expense of any social message (Pitches 2003, 41)“.

Was nicht in den engen und enger werdenden Rahmen des sozialistischen Realismus passte, wurde als Formalismus diffamiert. Diese Kategorie vereinheitlichte, vereinfachte alle ansatzweise experimentellen Kunstströmungen, denen laut Partei sogar eine einheitliche Theorie zugrunde lag:

Die Formalismuskritik im Frühjahr 1936, die in allen Theatern und weiten Kreisen der sowjetischen Öffentlichkeit entbrannte, offenbarte endgültig die bourgeoise Wesenheit der formalistischen Theorie und Praxis in allen ihren Formen. Das Theater befreit sich von der ideell fremden, aufgetragenen Schlacke. Die Theatertraditionen des Dienstes im Sinne der Gemeinschaft und der Wahrheit des Lebens tragen den Sieg davon.³³

Meyerhold hatte mit Vorwürfen, die gegenwärtige sowjetische Dramatik zu vernachlässigen, zu kämpfen. Er unternahm Versuche, sowjetische Werke zu inszenieren, allerdings ohne Erfolg. Der Roman *Wie der Stahl gehärtet wurde* von Nikolai Ostrowski – es sollte einer von Meyerholds letzten Inszenierungsversuchen vor der Zwangsschließung seines Theaters werden – hatte zwar das richtige Thema, entsprach aber in seiner Dramatisierung und Inszenierung nicht der Parteilinie und dem sowjetischen Realismus. Wesentliche Aspekte der Zeit des Bürgerkriegs wie proletarischer Optimismus, Ideologiefestigkeit und Heroismus der revolutionären Jugend würden darin vernachlässigt und die Inszenierung in düsteren, pessimistischen Tönen gezeichnet werden, wie Kerschenezew 1937 im *Pravda*-Artikel anlässlich der Schließung des TIM anklagen würde (vgl. Gorjaeva 1997, 80).

Zunehmend musste sich Meyerhold bei Versammlungen verteidigen, er wurde öffentlich diffamiert und von ihm das Eingeständnis von und die Entschuldigung für die ihm unterstellten Verfehlungen gefordert.

Jenes volle und grenzenlose Eingestehen aller denkbaren Fehler, das man von ihm forderte, wäre einer Absage an ihn selbst gleichgekommen, an seine künstlerische Biographie und Individualität. Das war unvereinbar mit der elementarsten Selbstachtung. Wäre er ein Zyniker oder Pragmatiker gewesen, hätte er gleich alles gesagt, was von ihm verlangt wurde. Aber er bemühte sich, nur in Kleinigkeiten nachzugeben [...]. In einer Rede verkündete W. E. aus irgendeinem Grund die «Krise des Konstruktivismus»

33 „Дискуссия о формализме весной 1936 года, захватившая все театры и широкие круги советской общественности, окончательно выявила буржуазную сущность формалистской теории и практики во всех её видах. Театр освобождается от идейно чуждых, наносных напластований. В нём побеждают традиции театра общественного служения и жизненной правды (Alpers 1947, 22)“.

und ihre Unvereinbarkeit mit den Aufgaben des Realismus; in einer anderen, nachdem er schwerfällig die aktuelle Lage im Theater umgangen hatte, nahm er selbst die Rolle des Angreifers an und machte das Repertoire der Estradetheater nieder, während er beschwor, dass das Gefährlichste gerade das Banale und Seichte sei.³⁴

Dennoch blieb Meyerhold verhältnismäßig lange von den sich häufenden Verhaftungen verschont. Das einfache Modell der erbarmungslosen Inquisition gegen das wehrlose Opfer lässt sich bei den stalinistischen Prozessen nicht anwenden – wer heute noch der Ankläger war, konnte morgen, ohne selbst recht zu wissen, warum, bereits in Ungnade gefallen sein und sich selbst hinter Gittern befinden. Gladkov berichtet, wie drei Mitglieder des Präsidiums, vor dem Meyerhold sich 1937 verteidigen musste, wenige Wochen später zu Staatsfeinden erklärt wurden und verschwanden. Der Regisseur selbst überlebte sie um zwei Jahre (vgl. Gladkov 1990, 217).

II.3.7. Schließung des Theaters

Insgesamt gab es drei Versuche, das TIM zu schließen, den ersten schon 1929 (vgl. Ščerbakov 23.02.2013). Meyerholds Abwesenheit – er war damals auf Gastspielreise in Europa – wurde genutzt, um Ressentiments gegen ihn zu schüren und Gerüchte zu verbreiten, dass er nicht mehr in die Sowjetunion zurückkehren werde (vgl. Maksimenkov 1997, 279). Die Bedrohung für sein Theater war nicht unvorhersehbar und die Lebensumstände von Meyerhold und dem TIM deutlich schwieriger, als bei seiner verhältnismäßigen Produktivität anzunehmen wäre. Dies macht beispielsweise der Brief deutlich, den Sinaida Reich schon 1928 an Gorki – zu dem das Paar damals offenbar noch ein gutes Verhältnis hatte – schickte. Sie erzählte von existentieller Not, Druck von allen Seiten, sprach davon, dass das TIM das viel zu wenig Platz und keine Prohebühne³⁵ hatte, und bat Gorki um Protektion. Die vormals guten Beziehungen

34 „То полное и безоговорочное признание всех мыслимых ошибок, которого от него желали, равнялось отказу от себя, от своей творческой биографии и индивидуальности. Это невозможно было совместить с самым элементарным самоуважением. Будь он циником или прагматиком, он сказал бы сразу все, что от него требовалось. Но он старался уступать по мелочам [...]. В одной речи В. Э. почему-то объявил о «кризисе конструктивизма» и его несовместности с задачами реализма; в другой, с тяжеловесной хитростью обходя положение в театре, сам переходил в наступление и обрушивался на эстрадный репертуар, утверждая, что пошлость и есть главная опасность (Gladkov 1990, 216f)“.

35 Das TIM teilte sich sein Gebäude mit einem Kasino, dem deutlich mehr Platz zukam als dem Theater. Das Foyer war ein und dasselbe, Schauspieler auf dem Weg zu morgendlichen Proben trafen dort auf

Meyerholds zu politischen Machthabern scheinen zu diesem Zeitpunkt bereits der Vergangenheit angehört zu haben (vgl. Gudkova 2004, 209ff).

Im Dezember 1937 wurde der endgültige Befehl erlassen, das TIM zu schließen. „Das Theater Meyerholds konnte sich im Laufe seiner gesamten Existenz nicht von der sowjetischen Kunst fremden formalistischen Positionen befreien und hatte keine klare politische Linie“³⁶ stand in der Anordnung. Unmittelbar zuvor war in der *Pravda* ein Artikel von Kerschenezew erschienen, worin Meyerhold nicht nur antisowjetische Tendenzen vorgeworfen und sein Theater als „politischer Bankrott“ bezeichnet wurde, sondern auch seine Vergangenheit, unter anderem der Theateroktober, umgedeutet wurde. Der anklagende und zugleich ironisierende Stil ist exemplarisch für Artikel dieser Zeit und dieser Zielsetzung; die in Ungnade gefallene Person wird darin gleichzeitig als gefährlich und lächerlich dargestellt. Die folgende deutsche Übersetzung einer kurzen Passage reicht dabei kaum an den diffamierenden, vernichtenden und verächtlichen Tonfall des Originals, das mit dem für die späten Dreißiger charakteristischen stalinistisch-bürokratischem Vokabular gespickt ist:

Mit der grellen Losung vom „Theateroktober“ [...] beginnen sie, dem sowjetischen Zuschauer politisch unhygienische Stückchen zu servieren und dasselbe formalistische Theater zu erzeugen, wo der ideelle Inhalt ad absurdum geführt und verzerrt ist. W. Meyerhold und sein Theater geben eine politisch unwahre oder feindliche Inszenierung nach der nächsten. Er versucht, um sich herum einen formalistischen literarischen, künstlerischen und Theatralik Flügel zu organisieren (aus Konstruktivisten, Futuristen usw.).³⁷

Am 7.1.1938 wurde Meyerholds Theater geschlossen. Stanislawski lud daraufhin Meyerhold als Regisseur in sein Operntheater ein, starb aber im August desselben Jahres und mit ihm eine der letzten Personen, die Meyerhold noch Protektion geben konnte.

Spieler, die nach einer langen Nacht das Kasino verließen.

36 „Театр им. Вс. Мейерхольда в течение всего своего существования не мог освободиться от чуждых советскому искусству формалистических позиций и не имел четкой политической линии (zit. in Gorjaeva 1997, 76).“

37 „[П]од крикливым лозунгом «театрального октября» [...] начинают преподносить советскому зрителю политически нечистоплотные пьески и создавать все тот же формалистский театр, где идейное содержание сведено на нет и искажено. В. Мейерхольд и его театр дают одну за другой политически-неверные или враждебные постановки. Он пытается организовать вокруг себя формалистское крыло литературы, живописи и театра (конструктивистов, футуристов и проч.; zit. ebenda, 78).“

II.3.8. Letzter öffentlicher Auftritt

Die Überlieferung über die letzten Monate Meyerholds entzweit sich. Sie spiegelt damit den nach Belieben Geschichte umschreibenden Staatsterror, aber auch die Verselbstständigung von Mythen und Legenden. Jahrzehntlang kursierte eine heldenhafte Verteidigungsrede seiner Kunst, die Meyerhold bei seinem letzten öffentlichen Auftritt bei einer Konferenz aller sowjetischen Regisseure 1939 gehalten haben soll. Elagin veröffentlichte wiederholt diese Rede, angeblich auf Grundlage seiner eigenen Mitschrift.

Dieser Version des Auftritts zufolge hätte Meyerhold zunächst gewisse Fehler eingestanden, insbesondere sich selbst eines gelegentlich zu weit getriebenen Experimentierdrangs bezichtigt, dann aber einige sehr deutliche Worte gewagt, nämlich die als „Sozialistischer Realismus“ daher kommende Theaterarbeit kümmerlich und talentlos genannt sowie als Ergebnis des Kampfes gegen den „Formalismus“ eine Vernichtung der Kunst verzeichnet (Gotzes 1994, 140f).

Unter Berufung auf in der Glasnost aufgedeckte Dokumente stellt Senelick diese Rede als im Nachhinein erfunden dar; in Wirklichkeit hätte Meyerhold unter dem politischen Druck, dem er ausgesetzt war, sich für schuldig bekannt, seine eigenen Meisterwerke verdammt, seine Theorien zurückgenommen, kurz – vor der Bedrohung kapituliert. Dieses erzwungene Geständnis war seinen Anklägern nicht genug:

Chairman Khrapchenko, in his response, dismissed Meyerhold's self-incrimination as merely pro forma; if his past mistakes were to serve as bad examples to the young, Meyerhold's breast-beating needed to be more circumstantial. „He said nothing about the nature of his errors“, complained Khrapchenko, „whereas he should have uncovered the errors that led his theatre to become a theatre inimical to the Soviet people, a theatre that was closed by order of the Party (Senelick 2003, 166)“.

Gotzes berichtet objektiv von der widersprüchlichen Quellenlage, aus der sich folgern lässt, dass Meyerhold das übliche Minimum an Reue und Parteitreue in seine Rede auf der Konferenz einbaute, größtenteils aber „unterschiedliche Detailfragen des aktuellen sowjetischen Theaterlebens diskutiert[e] (Gotzes 1994, 141)“ – was Chraptschenkos Unzufriedenheit erklärt und auch seinem früheren Verhalten auf der Anklagebank entspricht. Die Annahme, dass Meyerhold resigniert eine Zwischenposition eingenommen hat – also weder in seiner berühmten aufbrausenden Art gegen die Vereinnahmung der Kunst durch die Macht eingetreten ist wie noch einige Jahre zuvor,

noch aber sich ganz ergeben und aufgegeben hätte, liegt nahe und erklärt den Versuch der Ablenkung vom Wesentlichen auf unbedeutende Details des Theaterlebens in seiner Rede, wie sie in Konferenzprotokollen dargestellt wird.

Elagin hingegen präsentiert ab 1951 jenseits der sowjetischen Grenzen Meyerhold als Held, als Märtyrer, und Senelick stellt 2003 den Regisseur als Opportunist, als Feigling dar. Senelick sieht in der von Elagin erfundenen, Meyerhold zugeschriebenen Rede politische Motive – das Schüren größerer Ressentiments gegen die unmenschliche Sowjetunion (womit er annimmt, dass ein gegen die Macht aufbegehrender und vernichteter Künstler seinen Staat brutaler erscheinen lässt als ein von der Macht gebrochener und vernichteter Künstler):

Therefore, Elagin's account of the arts in Russia of the 1930s was intended as a weapon in the Cold War armoury, first-hand testimony to the enemy's brutishness. The very sincerity of its tendentiousness made it forceful propaganda against the Iron Curtain (Senelick 2003, 166).

Die Polarisierung und Vereinnahmung von Meyerhold hört auch lange nach seinem Tode nicht auf, und die extremen Meinungen und Gefühle, die ihm von seinen Zeitgenossen entgegengebracht wurden, scheint er zum Teil noch heute in Wissenschaftlern und Historikern zu wecken. Dieser letzte öffentliche Auftritt von Meyerhold bildet dabei einen Dreh- und Angelpunkt in dem Mythos, der um ihn herum entstanden ist. Wenige Tage später wurde der Regisseur verhaftet. Wegen seiner unzweifelhaften Bedeutung wird sein letzter Konferenzauftritt in Kapitel V.3. einer genaueren Betrachtung unterzogen werden.

II.3.9. Verhaftung und Hinrichtung

Am frühen Morgen 20. Juni 1939 wurde Meyerhold in St. Petersburg verhaftet. Er soll den Abend zuvor bei Garin und seiner Frau verbracht haben, und sich erst am frühen Morgen – es war gerade die Zeit der weißen Nächte – auf den Weg zu seiner Petersburger Zweitwohnung gemacht haben. Es gibt noch andere Bekannte von Meyerhold, die für sich beanspruchen, ihn zuletzt gesehen zu haben, und insgesamt mindestens drei verschiedene Versionen über seinen letzten Abend (vgl. Tolstoj 2010).

Zeitgleich wurde Reich in Moskau verhaftet, im Gegensatz zu Meyerhold aber wieder freigelassen. Am 17. Juli wurde sie in ihrer gemeinsamen Moskauer Wohnung erstochen aufgefunden. Zwei Unbekannte, mutmaßlich Mitarbeiter des Geheimdienstes NKWD, waren spätabends in die Wohnung eingedrungen und hatten sie ermordet (vgl. Leach 1989, 29). Die in der Wohnung ebenfalls anwesende Hausgehilfin wurde später gefangengenommen und im Lubjankagefängnis in derselben Zelle wie Marina Zwetajewas Tochter festgehalten; sie sprach zeitlebens nicht davon, was sie in dieser Nacht gesehen hatte (vgl. Mackin 1990, 25). Als Reich beerdigt wurde, traute sich kaum einer der vormals vielen Freunde der Familie, sich beim Begräbnis sehen zu lassen. Bezeichnenderweise ist der Mord an Reich bis heute nicht geklärt.

Ob Meyerhold, der sich währenddessen in Haft befand, von der Ermordung seiner Frau erfahren hat, ist unbekannt. Während der Haft wurden ihm unter Einsatz von Foltermethoden absurde Geständnisse angeblicher politischer Konspiration und Spionage abverlangt (vgl. Zolotnickij 1999, 315). Ihm wurde unter anderem vorgeworfen, Konterrevolutionär, japanischer Spion, Trotzkiist (sogar Gründer und Anführer einer großen Trotzkiistengruppe) zu sein; unter der Folter bejahte er alles, erfand Geschichten, nannte Namen. Im Winter 1939/1940 schrieb er aus dem Gefängnis Briefe an Molotow und Beria (derartiges Vorgehen war möglich und nicht unüblich, die Verhafteten erhielten regelmäßig ein Stück Papier), und widerrief die absurden Geständnisse, die ihm abgerungen worden waren. Die Briefe haben traurige Berühmtheit erlangt, Meyerhold berichtete darin ausführlich, wie er geschlagen und gefoltert wurde.

Im Brief an Molotow äußerte er sogar den Zweifel – vielleicht geschah das ja alles zurecht! [...] Dies [...] war ein Eingeständnis an die Ideologie, der er lange Jahre treu gedient hat. [...] Stalin wollte unbedingt, dass in Meyerholds Kopf ein paar Gramm Blei gejagt werden. Das Opfer suchte nach Rechtfertigungen für den Henker. Was für eine hoffnungsloser Auflösung. Wiederum eine antike Tragödie.³⁸

Am 1. Februar 1940 wurde er verurteilt, am Tag darauf – so die offizielle Überlieferung – erschossen. Obwohl mittlerweile die betreffenden Dokumente veröffentlicht sind, wird das Todesdatum in anderen Quellen mit 1939 oder gar 1942 angegeben; auch bezüglich der tatsächlichen Todesart beziehungsweise Hinrichtungsmethode gibt es

38 „В письме к Молотову он даже выразил сомнение – а может быть, так и надо! [...] Это [...] – уступка той идеологии, которой он честно служил долгие годы. [...] Сталину необходимо, чтобы в затылок Мейерхольда всадили несколько граммов свинца. Жертва искала оправданий для палача. Какая отчаянная развязка. Опять античная трагедия (Mackin 1990, 49)“.

verschiedene Versionen. Im Laufe ihrer Recherchen zu ihrem Großvater wurden Meyerholds Enkelin Maria Walentej drei unterschiedliche Todesurkunden mit unterschiedlichen Todesdaten und -ursachen ausgegeben (vgl. Šerel' 1992). Das war gängige Praxis. „[D]ie systematische langjährige *offizielle Lüge* über das Schicksal der Erschossenen: zuerst über die legendären «Lager ohne Korrespondenzerlaubnis», dann über den Tod, angeblich in Folge einer Krankheit, unter Angabe gefälschter Todesdaten und -orte (vgl. Weber/Mählert 2007, 283)“.

Poljakov erzählt, dass er in einer Privatbibliothek auf die unveröffentlichten Erinnerungen eines hohen NKWD-Mitarbeiters gestoßen sei. Dieser berichte darin beiläufig von den Hinrichtungen, die er veranlasst oder ausgeführt habe; neben vielen anderen taucht auch Meyerholds Name auf. Dieser Quelle zufolge wurde Meyerhold nicht erschossen, sondern mit einer Giftspritze getötet (Poljakov 17.05.2012).

Meyerhold hatte gerade das heutige Pensionsalter erreicht, als er ermordet wurde. Von seiner schöpferischen Kraft schien er trotz seinem Alter und der schwierigen Lage nichts eingebüßt zu haben; mit seinem Arbeitsdrang und seiner Suche nach neuen Formen hätte er in milderem politischen Umständen noch jahrelang inszeniert und Furore gemacht. Doch ist die Frage, wie sein Werk und Leben in diesem Fall ausgesehen hätte, müßig, allein schon, weil Meyerhold – ob nun aus Berufung oder Zufall – sich als Künstler gerade wegen und nach der Revolution voll realisiert hat, und, wie dargelegt, zwischen Kunst und Macht stand. Als Aktivist, als Vermittler, als Kritiker und schließlich doch als Opfer.

II.4. Der „Fall Meyerhold“

II.4.1. Opfer des Systems?

„Opfer des Systems“ ist als Kategorisierung schnell zur Hand und trifft in vielerlei Hinsicht auch zu. Die Rollen sind klar verteilt, die Mechanismen dahinter scheinen einleuchtend. Man könnte an diesem Punkt und mit diesem Urteil stehen bleiben. Vielleicht lohnt es sich aber auch, die Entwicklungen der ersten sowjetischen Jahrzehnte umfassender zu betrachten und dabei die gängige Täter-Opfer-Kategorisierung auszuklammern. Einen Anstoß zu diesen Überlegungen bietet Foucaults Machtbegriff.

[D]ie Macht ist nicht als ein massives und homogenes Phänomen der Herrschaft eines Individuums über andere, einer Gruppe über andere, einer Klasse über die andere aufzufassen, sondern man muß erkennen, daß die Macht – wenn man sie nicht aus zu großer Entfernung betrachtet – nicht etwas ist, das sich unter denjenigen aufteilt, die über sie verfügen und sie ausschließlich besitzen, und denjenigen, die sie nicht haben und ihr ausgeliefert sind. Die Macht muß als etwas analysiert werden, das zirkuliert oder vielmehr als etwas, das nur in Art einer Kette funktioniert. Sie ist niemals hier oder dort lokalisiert, niemals in den Händen einiger weniger, sie wird niemals wie ein Gut oder Reichtum angeeignet. Die Macht funktioniert und wird ausgeübt über eine netzförmige Organisation. Und die Individuen zirkulieren nicht nur in ihren Maschen, sondern sind auch stets in einer Position, in der sie diese Macht zugleich erfahren und ausüben; sie sind niemals die unbewegliche und bewußte Zielscheibe dieser Macht, sie sind stets ihre Verbindungselemente. Mit anderen Worten: die Macht wird nicht auf die Individuen angewandt, sie geht durch sie hindurch (Foucault 1978, 82).

Wenn die Frage der Schuld, der Unterdrückung und des vermeidbaren Unrechts vorläufig nicht betont wird, geht es dabei keinesfalls um die Relativierung stalinistischer Verbrechen; die Akzentverschiebung vom grassierenden Unrecht auf die Gesetzmäßigkeiten des Alltags soll aber eine Annäherung an das Geschehen ermöglichen, die über die „einfachste Version der Geschichte“ hinausgeht. Es geht darum, den „Fall Meyerhold“ und mit ihm den „Fall Stalinismus“ etwas besser zu verstehen. „Solange man nur ad infinitum das immergleiche Anti-Repressionslied singt, bleiben die Dinge unverrückt, und es ist ganz gleich, wer den Gesang anstimmt, es hört ihm doch keiner zu“, heißt es bei Foucault (Foucault 1978, Buchrücken). Hier soll der Versuch unternommen werden, über das Anti-Repressionslied hinauszugehen, und unter Einnahme einer möglichst neutralen Haltung und genauer Analyse der Quellen größere Kausalzusammenhänge hinter den historischen Ereignissen aufzudecken.

Die Machtverhältnisse einer Zeit, die das Individuum konstituieren und durch es hindurchgehen: Im Grunde spricht Mackin von nichts anderem, wenn er den in Meyerholds Arbeiten hineininterpretierten politischen Widerstand als Wunschdenken entlarvt:

In der westlichen Theaterliteratur ist mir mehrmals die These begegnet, seine Inszenierungen seien antistalinistisch gewesen. Was für ein Humbug! Er war ein realer Mensch seiner Zeit, las die letzten Aufsätze von Lenin über Demokratie und Bürokratie und hat selbstverständlich gesehen, wie die stalinistische Oligarchie erschaffen und die Grundpfeiler jener Gesellschaft erschüttert wurden, die im Oktober 1917 angelegt worden war. Aber ob es uns gefällt oder nicht – es gab keinerlei Fronde in seiner Kunst. Er verstand ganz gut, was für eine Lage sich ergeben hatte, und dass man, wenn man

sich nicht mit ihr arrangierte, nicht überlebte, und man dann nichts, was man sich überlegte, auch in der entstelltesten Fassung realisieren konnte. [...] Das, was Kerschenezew über ihn in dem berühmten Artikel 1937 geschrieben hat, hatte den Charakter einer Denunziation. In Wirklichkeit war [Meyerhold] aber in den Flusslauf der Zeit gestiegen und hatte sich irgendwie eingelebt.³⁹

Was nun genau dieser „Flusslauf der Zeit“ war und wie die Macht durch Individuen hindurchging – dieser Frage soll im weiteren Verlauf dieser Arbeit nachgegangen werden.

II.4.2. Brüche und Widersprüche

Auf den ersten Blick scheint Meyerholds Geschichte erschreckend, aber eindeutig. Ein großer Theatermacher, der sich in den Bann der Oktoberrevolution ziehen lässt, mit politisch aufgeladenen Inszenierungen Erfolge feiert, auf gutem Fuß mit den Mächten steht. Mit der Verschärfung der Lage fällt er in Ungnade, passt sich nicht ausreichend an, wird aus dem Weg geräumt, seine Wirkung geleugnet, sein Name tabuisiert. Erst in der Tauwetterperiode gewinnt er wieder an Bedeutung zurück. Die politische Rehabilitierung findet 1955 statt, die künstlerische beginnt erst mit der Perestrojka, als die negative Kategorisierung „Formalismus“ ganz aus dem russischen Kunstdiskurs verschwindet.

Bei näherer Betrachtung fallen Ungereimtheiten ins Auge: Wieso wird Meyerhold, einer der großen Künstler der Revolution, politisch nicht etwa Dissident oder Opponent, sondern, was keinesfalls selbstverständlich war, Parteimitglied seit 1918, schon von Ende der 20er Jahre an in die Ecke getrieben? Er stand öffentlich sowohl für den Kommunismus als auch für Stalins Linie ein und war durchaus bemüht, „Bestellungen“ der Regierung zu erfüllen. Doch war er nun wirklich davon überzeugt, handelte er aus Opportunismus oder war er womöglich doch unpolitisch und hatte sich im Sinne des

39 „В западной театральной литературе я не раз встречал мысли об антисталинизме в его постановках. Какой вздор! Он реальный человек своего времени, читал последние статьи Ленина о демократии и бюрократизме, и, разумеется, видел, как создается сталинская олигархия, как расшатываются устои того общества, которое было заложено в октябре 1917 года. Но нравится нам или не нравится – никакой фронды в его искусстве не было. Он хорошо понимал сложившуюся обстановку и то, что если не считаться с ней – не выживешь, и ничего задуманного даже в самом урезанном виде сделать невозможно [...]. То, что писал о нем в известной статье Керженцев в 1937 году, носило характер доноса. На самом деле он вошел в русло времени и как-то прижился (Mackin 1990, 27)“.

Zeitgeistes lediglich diesen – zunächst dankbaren – Nährboden ausgesucht? Weshalb hat Elagin, der erste Biograph Meyerholds nach dessen Tod, die heldenhafte Märtyrerrede frei erfunden und Meyerhold in den Mund gelegt? Wieso kursiert sie noch immer unkommentiert, und wie zuverlässig ist die generelle Quellenlage? Warum finden sich so viele unterschiedliche Zuschreibungen zu Meyerhold, politischer, künstlerischer, sogar sexueller Natur? Weshalb ist die Ermordung Reichs bis heute unaufgeklärt geblieben?

Auf der Suche nach Antworten auf diese Fragen setzt nach und nach ein Gefühl für den geschichtlichen Kontext ein, für die Mentalität und Logik der frühen Sowjetunion und ihrer Bürger. Ihr wesentliches Merkmal ist die nahezu unglaubliche und dennoch reale Widersprüchlichkeit, die in vielen Lebensbereichen schlummert; eine Eigenheit, deren Wurzeln weit tiefer in die Vergangenheit zurückreichen als in die Gründung der UdSSR und die Russland auch nach deren Ende zugeschrieben wird. Auf ihre Ausdrucksformen soll später genauer eingegangen werden, hier soll nur bemerkt werden, dass die Suche nach der Wahrheit sich im Falle der Sowjetunion vielleicht noch schwieriger gestaltet als für dieses Unterfangen ohnehin üblich. Die gesamte Lebensrealität war zu widersprüchlich und mehrdeutig. Vor allem aber war die Mentalität der Betroffenen selbst zwangsläufig geformt durch diese Lebensumstände, in sich gespalten und paradox, ganz anders konstituiert als beispielsweise die eines Mitteleuropäers im 21. Jahrhundert, der sich ihrer Erforschung widmet. Dieser Umstand liegt auf der Hand und wird doch nicht ohne Weiteres in all seiner Tragweite fassbar: Das politische Klima, das auf wahnwitziger Realitätskonstruktion und Leugnung des Offensichtlichen gründete, konstituierte eine Mentalität, die damit harmonisierte, also den Glauben an und die Behauptung von Widersprüchen und Unklarheiten zur Grundlage hatte. Das darf bei der Untersuchung dieser historischen Periode nicht außer Acht gelassen werden, denn sie ist der Schlüssel zum Verständnis vom Verhalten vieler Beteiligten, gleich, ob feinführender Intellektueller oder breiter Massen, gefeierter Helden oder herausragender Verbrecher. Ohne diese Problematik im Hinterkopf ist es schwer zu begreifen, warum etwa die charakterstarke Tatjana Jessenina, Tochter von Reich und Ziehtochter von Meyerhold, die die unglaublichen Verbrechen an ihren Eltern mitbekommt und furchtlos anklagt, sich dennoch weiterhin als Patriotin und Kommunistin sieht und sich ohne Zögern zum kommunistischen Freiwilligendienst im zweiten Weltkrieg meldet (vgl. Esenina 2003): Der in der durchpolitisierten Gesellschaft

selbstverständliche Patriotismus konnte vom System und den Machenschaften des Staates entkoppelt in den Köpfen existieren.

Bei der Annäherung an den „Fall Meyerhold“ offenbart sich also, dass alles in Wirklichkeit noch komplizierter ist, als es anfangs scheint. Zwei Beispiele für die Uneindeutigkeit der Verhältnisse: Es gibt eine Zeit, in der Meyerhold tabu ist, eine Totalzensur mit seinem Namen, seinem Werk und Bildnissen von ihm vollzogen wird. Allein die Berufung darauf, dass sein Foto bei ihr hängt, reicht als Vorwand, um eine seiner Töchter aus erster Ehe für Jahre ins Lager zu schicken (vgl. Makerova 2009). Doch das System ist trotz allem Anschein nicht allmächtig, sein Name scheint dort „als Druckfehler“ auf, wo die Streichung vermeintlich vergessen wurde. So wird beispielsweise eine Diplomarbeit über ihn mitten in den Vierzigern vollendet und verteidigt (vgl. Nečev 31.01.2013). Ganz zu schweigen davon, dass er im Gedächtnis und in heimlichen Gesprächen der Kulturelite weiterlebt, bis Zeiten anbrechen, in denen er wieder offen thematisiert werden darf. Der Zensur gelingt es trotz allem nicht, total zu sein.

Ein weiteres prägnantes Beispiel ist der Militarismus Meyerholds nach der Oktoberrevolution, mit dem der Regisseur sich in Bolschewikentracht, mit sozialistischerbarmungslosem Habitus und Inszenierungen von demonstrativ revolutionärer Ästhetik seinen Ruf als Anführer des Theateroktobers erkämpft. Meyerholds Versuch, die Theater nach Armeevorbild zu organisieren und zu leiten, was sich unter anderem in der Benennung aller Theater in RSFSR-1, RSFSR-2 usw., der Unterstellung der abendlichen Theaterleitung unter einen Offizier und den Austausch von Tickets in Jetons, die verteilt wurden und zum Theaterbesuch verpflichteten, äußerte, wird als Beleg für seinen Militarismus angeführt. Ščerbakov aber schlägt eine alternative Interpretation für diesen Kurs von Meyerhold vor: Vielleicht hat der schlaue Theaterleiter vorrangig eine Möglichkeit gesucht, seine Schauspieler vor dem Einzug in die Armee zu beschützen, und sie gerade in der Deklaration des Theaters selbst als Armee gefunden (vgl. Ščerbakov 23.02.2013). Das widerspricht nicht unbedingt der Echtheit seiner Begeisterung für die Revolution, bezeugt aber eine bemerkenswerte Anpassungsfähigkeit und Einfallsreichtum; diese Theorie wirft ein neues Licht auf seine Tätigkeit in der frühen Phase der Sowjetunion.

Weder das klassische Opfer-Täter-Modell, noch die Annahme einer Kontinuität in den Begebenheiten um Meyerhold und einer klaren Linie in seiner politischen Haltung, noch andere simple Thesen liefern zufriedenstellende Ergebnisse. Die Komplexität der

politischen und psychologischen Zusammenhänge, fehlende und verwischte Spuren, immer weiter verbreitete und ausgeschmückte Theorien und Gerüchte machen eine eindeutige Rekonstruktion und Interpretation von Meyerholds Lebenslauf nicht einfach. Der Anspruch auf Eindeutigkeit ist zu hoch gesetzt. Und das gilt gleichermaßen für Meyerhold wie für das System, in dem er lebte und wirkte.

Um ihrem Gegenstand gerecht zu werden, muss eine Analyse der russischen beziehungsweise sowjetischen Kultur diese Widersprüchlichkeit mitberücksichtigen. Eine Passage aus Šklovskijs autobiographischen Notizen von 1926 bringt es auf den Punkt:

Die einen sagen: In Russland sterben Menschen auf der Straße, in Russland essen die Leute Menschenfleisch oder könnten es essen...
Die anderen sagen: In Russland arbeiten die Universitäten, in Russland sind die Theater voller Besucher.
Ihr sucht euch aus, was ihr glauben wollt...
Sucht es euch nicht aus. Alles ist wahr.
In Russland gibt es sowohl das eine als auch das andere.
In Russland ist alles so widersprüchlich, dass wir alle gegen unseren Wunsch und Willen spitzfindig geworden sind.⁴⁰

Šklovskijs Aussage beweist, dass der Kunsthistoriker Jakimovič nicht lediglich geistreich zu sein versucht, wenn er mehr als achtzig Jahre später die Widersprüche des sowjetischen Alltags auflistet:

Unter dem Blickpunkt des gesunden Menschenverstands war das sowjetische Leben, ich wiederhole es noch einmal, undenkbar und sogar, wenn man es so sagen kann, unmöglich. Dass Menschen die besten Panzer und Flugzeuge der Welt bauen können, herausragende Raketen und große Elektrostationen, in den Kosmos fliegen und Wissenschaft von Weltrang machen, und es gleichzeitig in den Läden nichts zu kaufen gab, man sich geschickt anstellen musste, um über Beziehungen Mantel, Schuhe und Wurst zu „beschaffen“? Städte mit breiten Allees, mit üppig geschmückten U-Bahnstationen, mit gut ausgebildetem Kommunikationsnetz – und dabei solche Defizite und solch eine totale Kontrolle über das Leben jedes Einzelnen? Das ist doch ein unglaubliches Bild. [...] Sowjetische Menschen waren reiche Arme, oder arme Reiche; die glücklichen Bewohner eines großen Landes, das sich auf dem einzig richtigen Weg Richtung freudiger Zukunft, also der endgültigen Sackgasse, befand. Die Menschen

40 „Одни говорят: в России люди умирают на улице, в России люди едят или могут есть человеческое мясо...

Другие говорят: в России работают университеты, в России полны театры.

Вы выбираете, во что верить...

Не выбирайте. – Всё правда.

В России есть и то, и другое.

В России всё так противоречиво, что мы все стали остроумны не по своей воле и желанию (Šklovskij 1990,

74f)“.

des Landes der Sowjeträte waren die freisten und unfreisten Menschen der Welt. Die eigentümliche Demokratie des Stalinismus bestand in der Gleichheit vor den omnipotenten Mächten, und somit – vor Repressionen. [...] Die Atmosphäre eines Traums oder einer schizophrenen Entzweiung der Psyche hat zuweilen merkwürdige Regungen unter Künstlern hervorgerufen.⁴¹

Jakimovič spricht hier bereits von der späteren Sowjetunion, aber aufsehenerregende Regungen unter Künstlern hatte bereits die Revolution hervorgerufen. Mit der neuen Macht kamen starke Umorientierungen in der Kunst. Herrschte im Silbernen Zeitalter und seinen beiden großen Strömungen Akmeismus und Symbolismus noch das Ideal des Individualismus vor, stand nunmehr der kollektive Gedanke im Zentrum (vgl. Židkov 184ff).

41 „С точки зрения здравого смысла, советская жизнь была, повторю еще раз, невообразимой и даже, если можно так сказать, невозможной. Чтобы люди умели делать лучшие в мире танки и самолеты, превосходные ракеты и мощные электростанции, летали в космос и создавали большую науку мирового значения, и при этом в магазинах нечего было купить и приходилось исхитряться и «доставать» себе по благу пальто, ботинки и колбасу? Города с широкими проспектами, с богато изукрашенными станциями метро, с развитой сетью современных коммуникаций - и притом такие дефициты и такие проявления тотального контроля над жизнью каждого? Ведь это картина неправдоподобная. [...] Советские люди были богатые бедняки, или бедные богачи; счастливые обитатели великой страны, которая шла по единственно верному пути в направлении светлого будущего, то есть окончательного тупика. Люди Страны Советов были самыми свободными и самыми несвободными людьми в мире. Своеобразный демократизм сталинской системы состоял в равенстве перед лицом всемогущих властей, а следовательно – перед лицом репрессий. [...] Атмосфера сновидения или шизофренической расколотости психики временами порождала предельно странные переживания среди людей искусства (Jakomovič 2009, 246ff).“

III. ZEITGEIST IM MOSKAU DER ZWANZIGER JAHRE

III.1. Masse und Maschine

Auf die Oktoberrevolution war dauerhafter Ausnahmezustand gefolgt. Trotz großer Unsicherheit, Bürgerkrieg und Hungersnot herrschte in weiten Teilen der Bevölkerung Euphorie: Das historische Joch war überwunden, bessere Zeiten schienen angebrochen zu sein. Es stand eine neue Zukunft und mit ihr ein neuer Mensch bevor, und jeder sollte an deren Gestaltung teilhaben. Lange Zeit sollte innerhalb wie außerhalb der Sowjetunion der Glaube an eine Weltrevolution fortbestehen.

Ein wichtiger Aspekt der frühen Sowjetunion war gerade dieses Teilhaben aller am Bau der neuen Ordnung. Erfindergeist und Enthusiasmus ergriffen Besitz von allen Schichten (die gerade erst ihre Neudefinition erfahren hatten), und Arbeitsgemeinschaften und Organisationen sprießten massenhaft. Wer zuvor nur Untertan des Zaren war, war nunmehr also ein eigenverantwortliches Wesen, dem System zwar völlig untergeordnet, aber explizit aufgefordert, es mitzuentwerfen. Es war ein Befreiungsschlag für die kreativen Energien der Massen.

Er lässt sich beispielsweise durch das Studium erhaltener Projektpläne jener Zeit nachvollziehen. Eine Reihe waghalsiger Projekte und Ideen wurden Parteibeauftragten vorgestellt. Teils wurden sie realisiert, teils gerieten sie in Vergessenheit, aber allesamt zeugen sie von dem Fortschrittsglauben und der kreativen Energie jener Zeitperiode.

Entscheidendes Element, ganz im Sinne des Zeitgeists der proletarischen Revolution, sind dabei oft die Massen, ihre Ästhetik, ihre Funktionalisierung. Meyerhold war – neben anderen wie Nikolai Ewreinow – einer der ersten Theatermacher, die sich für Massenspektakel in der Sowjetunion verantwortlich zeichneten. Insbesondere anlässlich von Jahrestagen der Revolution gab es in diesen Jahren atemberaubende Massenveranstaltungen. Mit Tausenden von Statisten wurde beispielsweise der Sturm auf den Winterpalast nachgestellt (wobei, wie in Kapitel II.2.2. erwähnt, die historische Quellenlage weniger für einen wilden Sturm als für eine stille Übergabe spricht; es handelte sich hier also weniger um eine Reinszenierung oder Reenactment als um eine ideologisch aufpolierte Massenschau, die die „historischen Tatsachen“ erst generierte).

Das Veränderungstempo in den Theatern war verschieden – einige verhielten sich längere Zeit skeptisch und zögernd. Doktor Dappertutto aus Petersburg, der unermüdliche Experimentator, nahm als einer der ersten unter den Theaterleuten entschiedene Stellung für die Sowjets. Er suchte

Kontakt mit den Arbeitern in Fabriken, mit den Rotarmisten, mit dem Komsomol – und organisierte überall Theaterzirkel. Er trug Rotarmistenuniform. Seine petrograder Inszenierung der *Eroberung des Winterpalais* gab das Vorbild für Masseninszenierungen unter freiem Himmel, wo Tausende mitwirkten und Zehntausende zuschauten (Lacis 1971, 20).

Max Reinhardt experimentierte zeitgleich in Berlin mit den Massen, Siegfried Kracauer sollte 1927 seinen Essay *Ornament der Massen* verfassen. Im Einklang mit der Avantgarde, den (italienischen ebenso wie russischen) Futuristen und Konstruktivisten herrschte Begeisterung für Masse und Maschine. Der Tonkünstler Smirnov erzählt von der FabrikSymphonie, einem fast in Vergessenheit geratenen Projekt, das Awraamow unter anderem in Moskau realisierte. Er komponierte eine Symphonie mit Fabrikgongs als Instrumenten; die ganze Stadt hatte Teil an diesem Mammutprojekt, indem jede Fabrik gemäß der Partitur ihren Teil spielte (Kanonenschüsse, Sirenen und Autos wurden ebenso als Instrumente verwendet), unter dem merkwürdigen Umstand, dass niemand die Symphonie in ihrer Ganzheit wahrnehmen konnte. Anlässlich von Jahresfeiern der Revolution wurde die Symphonie in Moskau und in Baku aufgeführt (vgl. Smirnov 21.02.2013). Sie ist ein gutes Exempel für den damaligen Zeitgeist. Ein anderes typisches Projekt war eine dreiundzwanzigsaitige elektronische Gitarre, die ein Arbeiter vom Lande bauen wollte. Smirnov zeigt zahlreiche Briefe und Projektpläne, mit denen sich der Hobbyinstrumentenbauer im Laufe der 20er Jahre an die jeweilige regionale Parteiinstanz wandte, um Geld für sein Projekt zu bekommen. Das Design der vom Antragsteller mühevoll gezeichneten, rot ausgemalten Briefköpfe, die Wortwahl, die Beilagen zu diesen Briefen – alles ist politisiert, vom revolutionären Aufbruchgeist und großem Enthusiasmus durchtränkt. Mit der Zeit wurde die Schrift, die Briefe insgesamt immer nachlässiger, unansehnlicher. Der Gitarrenenthusiast bekam das Geld nicht, baute das Instrument aber trotzdem. Noch während die langsamen Mühlen des Bürokratieapparats mahlten und sein Gesuch prüften, machte er sich an sein nächstes Projekt, eine achtunddreißigsaitige E-Gitarre (vgl. ebenda).

Interessanterweise sind manche dieser Visionen heute Teil unseres Alltags, aber erst seit jüngster Zeit, obwohl die Grundlagen vielfach in den 10er und 20er Jahren gelegt wurden: Elektronische Musik beispielsweise, mit der sowjetische Tonkünstler in den 20ern schon experimentierten, noch lange, bevor von Computern die Rede sein konnte. Was man für ein Mittel des digitalen Zeitalters halten könnte – Projektionen, Einblendungen von Zwischentiteln in Theaterstücken – wurde längst im Theater

eingesetzt. Heutige Shows und Massenspektakel könnte man auch als Fortführungen und Realisierungen jener Träume und Visionen lesen. Was Meyerhold und die Bühnenbildnerin Popowa etwa bei der Inszenierung *Erde im Aufruhr* 1923 aufgefahren haben, war eine große Schau:

Popowa setzte dafür alles ein, was die Dynamik steigern konnte. Im Hintergrund der Bühne drehten sich Räder und ragte ein Kran empor. Auf Großfotos waren Zar Nikolaus II. und seine Generäle mit den Köpfen nach unten zu sehen. Projektoren warfen Parolen wie „Soldaten! In die Schützengräben. Arbeiter, in die Fabriken“ auf die Wände. Autos, Lastkraftwagen und Maschinengewehre kamen zum Einsatz. Durch den Zuschauerraum donnerten Motorräder auf die Bühne. Das Publikum war in Benzinschwaden gehüllt. Über dem Saal kreiste ein Modellflugzeug, das bei Freilichtaufführungen durch ein echtes ersetzt werden sollte. Über das Agitprop-Spektakel, das Hollywood kaum besser hätte inszenieren können, schrieb ein Kritiker begeistert, dass „das Theater zum ersten Mal Sieger über das Kino“ geworden sei. Die Projektion von Texten und Filmen, der Einsatz von Großfotos und bewegliche Aufbauten gehören längst zum Standard des Theaters (Mack 2006).

Meyerhold war einer der großen, tonangebenden Revolutionsenthusiasten. Nach langen Jahren an konventionellen Theaterbühnen in Petersburg brachte die Revolution für ihn vorrangig große künstlerische Freiheiten: Die Ästhetik des jungen Proletarierstaates musste erst noch gefunden werden, und der Regisseur kam in die Position, die Richtung, die sie einschlagen würde, entscheidend mitbestimmen zu können. Er war in den Jahren des Theateroktobers unverkennbar am Puls der Zeit. Gladkov zitiert Meyerholds Devise:

Die Theatervorstellung kennt weder „gestern“ noch „morgen“. Das Theater ist eine Kunst des Heute, dieser Stunde, dieser Minute, Sekunde. Das „Gestern“ des Theaters – das sind Überlieferungen, Legenden, Stücke, das „Morgen“ – die Träume des Künstlers. Doch das Wesen des Theaters – das ist nur das „Heute“. Ein Poet oder ein Musiker können für den Leser oder Hörer der Zukunft schaffen. Theater aber ist die ideale zeitgenössische Kunst. Wenn das Theater mit dem Zeitgeist in Einklang steht, kann es ein großes Theater seiner Epoche werden, auch wenn es Shakespeare oder Puschkin spielt. Ein Theater, das nicht mit dem Zeitgeist im Einklang steht, ist ein Anachronismus, auch wenn es Inszenierungen zeigt, die auf der heutigen Zeitung basieren.⁴²

42 „Театральное представление не знает ни «вчера», ни «завтра». Театр есть искусство сегодняшнего дня, вот этого часа, вот этой минуты, секунды... «Вчерашний день» театра — это предания, легенды, тексты пьес, «завтрашний день» — мечты художника. Но явь театра — это только «сегодня». Поэт и музыкант могут работать на будущего читателя и слушателя. [...]еатр — это идеальное искусство современности. Когда театр дышит современностью, то он может стать великим театром своей эпохи, если даже он играет Шекспира и Пушкина. Театр, не дышащий современностью, — анахронизм, даже если он играет пьесы, инсценированные по сегодняшней газете (Gladkov 1990, 307f)“.

III.2. Dispute

Vor allem in den Städten herrschte eine fruchtbare, lebendige Atmosphäre, eine große Experimentierfreude und eine scharfe Kultur der Diskussionen. Die Tairow-Schauspielerin Koonen erinnert sich:

Das Leben in Moskau kochte [...]. Manche jener Anfänge hielten der Prüfung durch die Zeit nicht stand und starben von alleine ab. Das aber, was sich als organisch für die neue, sich entwickelnde Kunst erwies, lebte weiter. Die Neuerungen im Theater nahmen zuweilen ganz unerwartete Formen an. Auf der Bühne des kleinen Foregger-Theaters zum Beispiel stellten die Schauspieler Teile einer Maschine dar, die über die Bühne in einem komplizierten psychologischen Tanz jagte. Und in der Inszenierung des tollen Regisseurs Kanzel, ich kann mich nicht erinnern, wie sie hieß, bewegten sich alle Protagonisten aus irgendeinem Grund auf Rollschuhen fort. Das war unverständlich, aber lustig.⁴³

Bei heißblütigen Disputen zwischen Meyerhold und Tairow, einem seiner Antagonisten in der Regie, kam es zu Schlägereien unter ihren jeweiligen Anhängern. Meyerhold suchte gezielt den Konflikt durch Aussagen wie: „Nie war mir klarer als heute, nach dem Erscheinen von *Notizen eines Regisseurs*, dass das Kammertheater [Tairows] ein Amateurtheater ist“.⁴⁴ Die Anhänger der jeweiligen Lager bekriegten sich auf Leben und Tod; Kultur und Theater waren etwas, was die Leute anging, interessierte, aufführte. Asja Lacis erzählt von dem Eindruck, den diese Kultur der Dispute auf Walter Benjamin machte, als er sie in Moskau erstmals miterlebte:

Den stärksten Eindruck machte auf ihn Meyerhold. Ihn frappierte die Bedeutung, die das Theater im Leben der Moskauer hatte. Tausende versammelten sich in einem großen Saal, um über Meyerholds *Revisor*-Inszenierung zu diskutieren. Sie folgten mit jeder Faser dem Disput, machten Zwischenrufe, applaudierten, schrien, piffen. Die russischen Redner begeisterten Benjamin [wobei er kein Russisch verstand; Anm. J. S.], er meinte, die Russen seien geborene Volkstribunen. Es sprachen unter anderen Majakowski, Meyerhold, Bely. So etwas könnte man in Berlin nicht sehen (Lacis 1971, 54f).

43 „Жизнь в Москве кипела [...]. Некоторые из начинаний той поры не выдерживали проверки временем и отмирали сами собой. То, что оказывалось органичным для молодого развивающегося искусства, оставалось жить. Театральное новаторство принимало подчас самые неожиданные формы. На сцене маленького театрлика Фореггера, например, актеры изображали части машины, которая носилась по сцене в каком-то сложном психологическом танце. В спектакле прекрасного режиссера Канцеля, не помню, как он назывался, все действующие лица почему-то двигались на роликах. Это было непонятно, но весело (Кoonen 2003, 388)“.

44 „Мне никогда не было ясно, как теперь, после выхода в свет „записок режиссера“, то Камерный театр театр любительский (Fevral'skij 1968, 39)“.

Benjamin, der den Winter 1926 in Moskau verbrachte, wurde aber auch Zeuge davon, wie die Stimmung langsam kippte und der Terror Einzug in den Alltag hielt. „Intoxication was in the Russian air, no doubt about it, in [the] decade between 1918 and 1928. And then, almost imperceptibly, the pendulum began to swing in the opposite direction (Houghton 1973, 7)“.

III.3. Personenkult

Bald würden Stalins Antlitz und Ideal omnipräsent werden: Der Personenkult, wie er unter Chruschtschow benannt und kritisiert werden und unter Breschnew wieder eine leichte Renaissance erleben sollte. Dabei war Stalin keineswegs der Erste aus der Politik, der zur Ikone gehoben wurde: Lenin und Trotzki waren ihm vorausgegangen. Trotzkis Spuren wurden noch vor seiner Ermordung verwischt, Lenin sollte hingegen die ganze sowjetische Epoche hindurch die meisten freien Oberflächen sowjetischer Gebrauchsgegenstände und Gebäude zieren. Die sowjetische Namensgebung war dementsprechend, von Stalin- und Leningrad über Leninbibliothek bis zur Stalinprämie. Merkwürdige Blüten trieb die Namensgebung bei Kindern, in Mode waren Vornamen wie Mels, ein Akronym für „Marx-Engels-Lenin-Stalin“.⁴⁵

Die Ideologie deckte nicht nur den machtpolitischen und administrativen Apparat ab, der Personen- und Führerkult beschränkte sich nicht auf die Riege der Politiker. Es war ein Charakteristikum der Zeit, und Meyerhold kam in den Genuss eines vergleichbaren Phänomens. Im Handel waren Fanartikel erhältlich, etwa Kämmе, in die Meyerholds Name eingraviert war. Ein Flugzeug wurde nach ihm benannt (vgl. Danilova 1995, 43). Seine Inszenierung vom Jahre 1924, *Her mit Europa! (Даешь Европу!)*, schnittig *D.E.!* (*Д.Е.!*) abgekürzt, war namensgebend für die Zigarettenmarke „Д.Е.“. Die

45 Dies trägt der sowjetischen Abkürzungsmanie Rechnung. Insbesondere Substantive aus dem administrativen und ideologischen Vokabular sind stets charakteristisch abgekürzt: NARKOMPROS, AGITPROP, PROLETKULT. Mal schnittig, mal klobig, sind sie weit mehr als funktionale Abbrеviationen: Sie sind selbst ideologische Mittel, mit geheimbündlerisch-revolutionärer Aura einerseits (nach dem Prinzip „neue Ordnung, neue Sprache“), und gleichzeitig unerbittlich bürokratisch-militärischem Beigeschmack. Weit über die Grenzen der Politik erstreckte sich dieser Stil in die aktuellen Kunstäußerungen hinein. Theaterplakate des TIM kündigten den Kampf von „Иль-Ба-Сай“ (Иль-Ба-Зай) gegen „Бе-Блжу-Са“ (Бе-Блю-За) an: Die erste Worschöpfung steht für Пјinskij, Babanowa und Saitschikow als Vorzeigeschauspieler der Biomechanik, die andere für die Namen der bekanntesten Meyerholdkritiker: Beskin, Bljum und Sagorski (vgl. Zolotnickij 1999, 233f).

Gesetzmäßigkeiten der Namensgebung und des Personenkults weiteten sich auf die Kunstwelt aus. Zugleich waren die (offizielle) Kunst und Kultur selbstverständlich in den Alltag eingebunden; eine Trennung zwischen Hoch- und Populärkultur, wie sie heute selbstverständlich scheint, gab es nicht.

III.4. Walter Benjamin als Zeitzeuge

Benjamins *Moskauer Tagebücher* geben Aufschluss über die Entwicklungen und Stimmungen dieser Zeitperiode. Benjamin verkehrt im Winter 1926 in Moskau mit kommunistischen Intellektuellen und zieht selbst den Parteibeitritt in Erwägung, entschließt sich jedoch dagegen. Interessant sind nicht nur seine wohlüberlegten Stellungnahmen zum Status quo der Sowjetunion, wie zu den ideologischen Begründungen des Fünfjahresplans – „[D]ie Umstellung der revolutionären Arbeit in die technische. Jetzt werden [sic] jedem Kommunisten begreiflich gemacht, die revolutionäre Arbeit dieser Stunde sei nicht der Kampf, der Bürgerkrieg, sondern Elektrifizierung, Kanalbau, Fabrikeinrichtung (Benjamin 1980, 120)“ – sondern auch beiläufige Notizen und Erwähnungen, die Aufschluss über das Lebensgefühl im Moskau jener Zeit geben. So wird in Benjamins Erinnerungen unter anderem das Chaos im Moskauer Alltag deutlich. Er berichtet von unorganisierten und undurchschaubaren Vorgängen in seiner Pension und bei der Ticketbuchung, von der Schwierigkeit, verhältnismäßig einfache Aufgaben oder Besorgungen zu tätigen. Benjamin bemerkt eine ungewöhnliche Vorsicht bei der Meinungsäußerung: „Fragt man eine Person, mit der man erst wenig bekannt ist, nach ihrem Eindruck von einem sehr gleichgültigen Theaterstück oder Film so erfährt man nur: «Hier wird gesagt, das sei so oder so» oder «man hat sich meistens in dem und dem Sinne ausgesprochen» (Benjamin 1980, 49)“. Verwundert notiert er, wie ihn sein Freund für ein Treffen mit jemandem schilt: „Neue Belehrung, wie groß die Vorsicht ist, die man hier anwenden muß (Benjamin 1980, 106)“ und konstatiert: „[S]ie ist eines der sinnfälligsten Symptome für die durchdringende Politisierung des Lebens (ebenda)“.

Trotz seiner Kontakte gelingt es Benjamin erst nach mehreren Anläufen, Karten für *Der Revisor* zu bekommen – ein Beleg für die Popularität des TIM in jener Zeit. Benjamin

sieht sich mehrere Meyerholdinszenierungen an, eine klare Stellungnahme dazu bleibt in den *Moskauer Tagebüchern* aus. Nicht zuletzt stellt ihn die Sprachbarriere vor die Unmöglichkeit, inhaltlich den Inszenierungen und den Diskussionen zu folgen. Über Meyerholds Gegenspieler Tairow äußert er sich dafür sehr abfällig.

Bemerkenswert ist Benjamins Bericht von einem kleinen Schauprozess, einer Gerichtsverhandlung in einem proletarischen Klub (Versammlungszentren dieser Art wurden nach der Revolution vielfach eröffnet):

Der Saal war überfüllt und niemand wurde mehr hereingelassen [...]. Er war dicht gefüllt, viele standen. In einer Nische eine Lenin-Büste. Die Verhandlung fand auf der Estrade der Bühne statt, die rechts und links von gemalten Proletarierfiguren, einem Bauern und einem Industriearbeiter, eingerahmt wurde. Am oberen Bühnenrahmen die Sowjetembleme [...]. Der Tisch des Richterkollegiums stand frontal zum Publikum, vor ihm saß in schwarzer Kleidung auf einem Stuhle, einen dicken Stock in Händen, die Angeklagte, eine Bäuerin. Alle Mitwirkenden waren gut gekleidet. Die Anklage lautete auf Kurpfuscherei mit tödlichem Erfolge. Die Bäuerin hatte bei einer Entbindung (oder Abtreibung) Beistand geleistet und durch einen Fehler den unglücklichen Ausgang herbeigeführt. Die Argumentation bewegte sich in äußerst primitiven Bahnen um diesen Vorfall herum. Der Sachverständige gab sein Gutachten ab: die Schuld am Tode der Frau sei allein auf den Eingriff zurückzuführen. Der Verteidiger plädierte: kein böser Wille, auf dem Lande fehle es an sanitärer Hilfe und Aufklärung. Der Staatsanwalt beantragt die Todesstrafe. Die Bäuerin in ihrem Schlußwort: immer sterben Menschen. Danach wendet der Vorsitzende sich ans Publikum: sind Fragen vorhanden? Auf der Estrade erscheint ein Komsomolz und plädiert für äußerst strenge Bestrafung. Danach zieht das Gericht sich zur Beratung zurück – eine Pause entsteht. Die Urteilsverkündung wird von allen stehend angehört. Zwei Jahre Gefängnis unter Zubilligung mildernder Umstände. Von Einzelhaft wird daher abgesehen. Der Vorsitzende weist seinerseits auf die Notwendigkeit hygienischer Versorgungs- und Bildungszentralen auf dem Lande hin. Man ging auseinander. Ich hatte bisher niemals ein derartig einfaches Publikum in Moskau beisammen gesehen. Es waren wahrscheinlich viele Bauern darunter, denn dieser Klub dient ganz besonders den Bauern (Benjamin 1980, 73f).

Ähnlich Gerichtsverhandlungsshow im modernen Privatfernsehen diente der – im Gegensatz zu den Realityshows wahrscheinlich nicht fingierte, sondern reale – Schauprozess, den Benjamin erlebte, nicht zuletzt der Unterhaltung der Klubgäste.

Genau zehn Jahre später begannen in Moskau Gerichtsverhandlungen, die einem ähnlichen Muster folgten, aber weit verheerendere Auswirkungen hatten: Die Moskauer Prozesse, in denen Stalin hohe Parteifunktionäre anklagen und erschießen ließ. Sie

zementierten seine Alleinherrschaft und leiteten die Periode, die später als Großer Terror bekannt werden würde, ein.

Die zwischenzeitlich von staatlicher Seite etablierten Repressionsstrukturen, und, allgemeiner, die Mechanismen der Macht sowie ihre Wechselbeziehungen zur Kunst sind Gegenstand der folgenden Kapitel.

IV. MECHANISMEN DER MACHT

IV.1. Kunst und Macht: Wechselbeziehungen

Grundlage und Leitfaden der folgenden Betrachtungen bildet die These, dass Kunst und Macht keineswegs als voneinander unabhängig verstanden werden können, sich vielmehr immerzu bedingen und beeinflussen. Auch Kunst hat Macht: Sie kann erschaffen und vernichten, die Staatsmacht unterstützen und unterwandern, den Anstoß zum Widerstand geben, zur Revolution, zum Denken und Handeln. Vor allen Dingen ist sie aber Ausdruck einer unzählbaren geistigen und gestalterischen Freiheit und Vielfalt. So sind die freien Künste naturgemäß einer der größten Feinde der Diktatur, die den Machthabern wohlgesonnenen und gefügig gemachten Künste hingegen eine ihrer wichtigsten Waffen. Jedem Diktator ist dieser Sachverhalt klar; abrupt oder nach und nach werden die Künste von den Mechanismen der Macht einverleibt, zensiert, reglementiert, als Volkserziehungsinstrument verstanden, verwendet und propagiert. Kunstformen und -werke, die als Propagandainstrument für untauglich befunden werden, werden diffamiert, verboten, ihre – und der entsprechenden Künstler – Existenz vor der Öffentlichkeit geleugnet oder als abschreckendes Beispiel vorgeführt. „Entartete Kunst“ war das entsprechende Schlagwort im Dritten Reich, im Stalinismus „Formalismus“.

Die Macht braucht die Kunst: Die, die sie sich einverleiben kann, zu Propagandazwecken, die, die sie zum Feindbild erhebt, ebenso zu Propagandazwecken (die ideale, demokratische Macht würde sich im stetigen produktiven Diskurs mit der Kunst befinden). Zugleich braucht die Kunst die Macht: Nicht nur als mögliches Sujet und bestimmende Rahmenbedingung, sondern – ein delikater Sachverhalt auch in demokratischen Gesellschaften – als Geldgeber. Nur wenige Kunstformen und Künstler kommen mittellos aus oder können sich privat finanzieren, und gerade das Theater mit einer in der Regel hohen Anzahl auf Bezahlung angewiesener beteiligter Künstler steht immer in einem sensiblen Abhängigkeitsverhältnis zu Machthabern (Subventionen) und Publikum (Eintrittspreise).⁴⁶ Denn:

⁴⁶ In dieser Hinsicht ist jene Phase im revolutionären sowjetischen Theater besonders interessant, in der der Theatereintritt kostenlos war. Meyerhold selbst hatte, wie in Kapitel II.2.2. ausgeführt, prinzipiell keine Vorbehalte demgegenüber, Geld von der Staatsmacht (sei diese als rechtmäßig anerkannt oder nicht) anzunehmen.

Ist auch die künstlerische Arbeit des ein oder anderen alten Schriftstellers sogar innerhalb der Sowjetunion völlig unabhängig vom Staat und wird nur der folgenden Kontrolle durch die sowjetische Zensur, des Verlags und der öffentlichen Meinung unterzogen, so ist im Theater der gesamte künstlerische Prozess in höchstem Maße von der Instanz abhängig, in deren Händen sich das Theatergebäude befindet.⁴⁷

Meyerhold hat lange an die Beeinflussbarkeit der Macht durch die Kunst geglaubt. Doch gerade in dieser Zeit intensivierte sich der Prozess der Instrumentalisierung und Kontrolle der Kunst durch die Macht. In der ersten Phase des Kommunismus lässt sich dennoch nicht eindeutig sagen – und das ist ein entscheidender Punkt – ob die Kunst „für“ die Revolution gemacht wird, auf sie zugeschnitten, ob sich die neuen Machthaber einfach dessen bedienen, was gerade „neu ist und zur Sache passt“, oder ob sogar bestimmte Ideen und Inhalte den zu diesem Zeitpunkt nicht fest etablierten Machthabern erst durch die Kunst kommen, die Kunst also Macht auf die Macht ausübt. Fest steht, dass die Partei von Anfang an die Kunst nicht als Selbstzweck sah, sondern als revolutionäre Waffe beziehungsweise als Organ – den „Mund der Revolution“:

Lunačarskijs kunstpolitisches Programm sah vor, die Kunst zum „Mund der Revolution“ werden zu lassen. Mythenbildende Kräfte könnte man in dem Umstand wittern, daß Lunačarskij die Agitation, welche die Kunst leisten sollte, klar von der kühlen (*wissenschaftlichen*) *Propaganda* schied. *Künstlerische Agitation* sollte sich bewußt an die Gefühle der Menschen wenden. Aber er versicherte in „Die Revolution und die Kunst“ (1922), daß der Staat nicht die Absicht habe, den Künstlern revolutionäre Ideen und Geschmacksrichtungen aufzunötigen. Er hat sich an diese Selbstbegrenzung freilich nicht gehalten (Beyme 1998, 278).

Diese Kunstkampagne von Lenin und Lunatscharski hatte wenig Ertrag, wie sie selbst nach einigen Jahren konstatieren sollten.

In den wechselhaften Anfangszeiten nach der Revolution, der Findungsphase, mag es durchaus gewesen sein, dass die Künstler zumindest anfangs realen, starken Einfluss auf die neue Gesellschaft hatten, zumal der Umgang mit den Künsten anfangs verhältnismäßig liberal war. „Die Künstler“ waren indes natürlich nicht homogen; allein unter den die Revolution bejahenden unterscheidet Beyme vier Gruppen (hier beschränkt auf Literatur): „[D]ie Mitläufer[,] sangesfreudige [...] Agitprop [...]«Hofdichter», *Proletkult*[...]–Intellektuelle [und] Futuristen (Beyme 1998, 279ff)“.

47 „Если творчество того или другого старого писателя, даже в пределах советского государства, совершенно независимо от государства и подвергается только последующему контролю советской цензуры, издательства и общественного мнения, то в театре весь творческий процесс находится в теснейшей зависимости от того, в чьих руках находится театральное помещение (Gudkova 2002, 146)“.

Der erstarkenden Zensur konnten sie sich allerdings ebenso wenig entziehen wie Gegner und Kritiker des Kommunismus. Bezeichnenderweise wurden Futuristen (unter dem merkwürdigen Umstand, dass der laut Stalin beste sowjetische Dichter Majakowski Futurist gewesen war) im sozialistischen Realismus abgelehnt, der Proletkult wurde 1923 gewaltsam aufgelöst (vgl. Schmitt/Schramm 1974, 11).

Wir haben den Charakter des Stücks und seine Auslegung durch jene Generation von Regisseuren und Schauspielern untersucht, die glaubten, dass Kunst unabhängig von Politik existiert. Wir lehnen diese Auslegung ab, denn wir wissen, dass jede Kunst Klassenkampf bedeutet. Man darf nicht, wenn man Rollenentwürfe von Ausbeutern ausarbeitet, ein gutmütiges Verhältnis zu ihnen haben.⁴⁸

So äußerte Meyerhold sich 1924 anlässlich einer Diskussion über *Der Wald*. Eine für ihn typische, polemische Ansage, wie er ihr jederzeit wieder widersprechen könnte. Aber sie trifft den Nagel auf den Kopf: Theater im Stalinismus konnte nicht unabhängig von Politik existieren, das Theater Meyerholds schon gar nicht. Es sollte die Zuschauer beeinflussen und tat es auch. Meyerhold wird sich – auch wenn ihm immer wieder politische Naivität nachgesagt wird – der Macht seiner Kunst bewusst gewesen sein.

Und doch ist der Sachverhalt mit der Kunst und der Macht deutlich komplexer. Mögen die getätigten Aussagen auch im Allgemeinen zutreffen, handelt es sich doch um Gemeinplätze; vor allem werden sie aber dem Gesamtzusammenhang nicht gerecht, sie scheinen der „bösen“ Macht die „gute“ Kunst gegenüberzusetzen – womit es auch eine „böse“ Kunst gäbe, nämlich jene, die mit der Macht kollaboriert – kurz, sie provozieren ein Schwarzweißdenken.

Wie schon in den Kapiteln II.4.1. und II.4.2. gezeigt wurde, reicht dies nicht zu, gemeinhin und in der Sowjetunion besonders. Um sich auf Foucault zurückzubedenken: „Das Individuum ist eine Wirkung der Macht und gleichzeitig – oder genau insofern es eine ihrer Wirkungen ist – ihr verbindendes Element. Die Macht geht durch das Individuum, das sie konstituiert hat, hindurch (Foucault 1978, 83)“. Deswegen ist Meyerhold nicht nur das unschuldige Opfer (oder, im Gegenteil, der selbstherrliche Theaterdespot, der selbstverschuldet zugrunde geht). Er ist maßgeblich mit seiner Zeit verbunden. Er formt sie mit, ist prominenter Teil des Systems, die Macht geht durch ihn hindurch.

48 „Мы изучили природу пьесы и ее трактовку тем поколением режиссеров и актеров, которые считали искусство оторванным от политики. Мы отвергли эту трактовку, потому что мы знаем, что всякое искусство классово направленно. Нельзя, вскрывая образы эксплуататоров, относиться к ним благодушно (zit. in Fevral'skij 1968, 56)“.

Foucaults These trifft in vielleicht noch größerem Ausmaß in der Sowjetunion zu als andernorts: Es ist eine Gesellschaft, die nicht nur durchdrungen ist von Machtmechanismen, sondern phasenweise gänzlich unberechenbar ist – die Machtverhältnisse können sich jederzeit umkehren. Jakimovič spricht von einer eigentümlichen Form der Gleichheit und der Demokratie: Jeder Sowjetbürger konnte theoretisch jede gesellschaftliche Position erreichen, war aber auch, gleich, wie hoch oder niedrig er stand, jederzeit der Gefahr ausgesetzt, repressiert zu werden (vgl. Jakimovič 2009, 311ff). Der Kunsthistoriker sieht einen der Gründe für die aggressiven Haltungen und Repressionsstrukturen in der für die Weltrevolution, die die Bolschewiken im Sinn hatten, vorbereiteten kriegerischen Infrastruktur. Als die nach der Oktoberrevolution heiß geschürten Hoffnungen auf die weltweite Revolution langsam schwanden, wurde diese kriegerische Energie nach Innen gekehrt.

Die weltweite Schlacht, der Krieg ohne Grenzen und Regeln, die globale Ausrottung Andersdenkender waren vorbereitet worden, und sie hätten eintreffen sollen. Und sie kehrten sich nach innen, brachen über Bauern und Intelligenzija ein, auf Soldaten, auf Schriftsteller, Musiker und Künstler der Sowjetunion. Das sowjetische System verhielt sich wie ein zorniges Monster, das nicht imstande ist, seinen Feind zu erreichen und dessen Kehle aufzureißen, und dann seinen eigenen Körper vor Wut und Kraftlosigkeit beißt und reißt. Und dies zog sich (mit mehr oder minder starker Intensität) über ungefähr fünfzig Jahre hin.⁴⁹

IV.2. Das verdächtige Individuum

Viele Unzulänglichkeiten der Sowjetunion lassen sich darauf zurückführen, dass sie vorrangig als Militärstaat konzipiert war und existentielle Bedürfnisse der Bevölkerung hintenan standen. Die Planwirtschaft an sich war ein System, das fast nur im militärischen Sektor gut funktionierte und nie schnell genug auf die Lebensbedürfnisse des Volkes reagieren konnte. Außerdem galt das Individuum nicht unbedingt als wertvoll, vielmehr als grundsätzlich verdächtig. So ist der zweite Weltkrieg nicht zuletzt

49 „Всемирный боевой подход, война без границ и правил, глобальное искоренение инакомыслящих были подготовлены, и они должны были произойти. И обратились внутрь, обрушившись на крестьян и интеллигентов, на военных, писателей, музыкантов и художников Страны Советов. Советская система вела себя как разъяренный монстр, который не в состоянии добраться до своего врага и порвать ему горло, и тогда он кусает и рвет свое собственное тело от ярости и бессилия. И это происходило (с большей или меньшей степенью интенсивности) в течении примерно пятидесяти лет (Jakomovič 2009, 244f)“.

durch eine rücksichtslose „Verheizung“ der sowjetischen Soldaten gewonnen worden. „Haben die Deutschen insgesamt, also von 1939 bis 1945, sechs bis sieben Millionen Kriegstote zu beklagen, so stehen dem 27 Millionen getötete Sowjetbürger in den Jahren 1941 bis 1945 gegenüber, davon neun Millionen Gefallene (Jahn 2007)“.

Das sowjetische System basierte größtenteils auf einem negativen Menschenbild. Stalins Verfolgungswahn mag darauf Einfluss gehabt haben. Die russische Polizei funktioniert bis heute nach dem Prinzip der Planwirtschaft; um den „Plan“ zu erfüllen, muss ein Polizeibeamter eine bestimmte Anzahl kleinerer Delikte am Tag – etwa Alkoholgenuss in der Öffentlichkeit – registrieren und bestrafen, sonst drohen ihm selbst Sanktionen. Dahinter steht eine Überzeugung von der Unverbesserlichkeit der Täter beziehungsweise ein auf prinzipiellem Verdacht gründendes Prinzip, wobei bemerkenswert ist, dass sich das im russischen Polizeiwesen trotz der nunmehr doch stark verändernden Gesellschaft gehalten hat; es ist naturgemäß Nährboden für Korruption und undurchdringliche Hierarchiestrukturen, da durch den „Plan“ alle Mitarbeiter manipulierbar und in großer Abhängigkeit verhaftet bleiben. Zu Zeiten der Sowjetunion indes, zur Mitte des 20. Jahrhunderts, basierte fast die gesamte sowjetische Wirtschaft auf der Arbeit von „Verbrechern“.

Wer behauptet, die Arbeit der Gefangenen in Russland sei nicht rentabel, der hat keine Ahnung von den Bedeutungen der Lager. Das Lagersystem bildet die Grundlage der sowjetischen Volkswirtschaft. Die Lager sind nicht nur rentabel, sondern sogar die einzigen Betriebe, die Gewinn bringen. In der Freiheit arbeiten die meisten Betriebe mit Verlust, von der Landwirtschaft gar nicht zu reden. Dutzende Milliarden werden alljährlich den Industriebetrieben und der Landwirtschaft in Form von Subventionen gegeben. Wo nimmt die Sowjetregierung die Milliarden her? Ganz einfach: aus dem Reingewinn, den die Lager abwerfen...Für das bißchen Essen, das wir bekommen, gewinnen wir Tausende Tonnen Nickel, Kupfer, Hunderte Tonnen Kobalt, vom Uran ganz zu schweigen. Für diese Erzeugnisse, die zum größten Teil ans Ausland verkauft werden, nimmt die Sowjetregierung Hunderte Millionen Dollar ein (Steiner, zit. von Lachmann am 11.03.2013).

Die bemerkenswert große Zahl der Lagerhäftlinge – „3 900 000 Zivilisten befanden sich 1939 in Sondersiedlungen, Kolonien usw., davon 1 400 000 in Lagern des GULag (Nolte 2012, 234)“ – hatte ihren Grund unter anderem gerade in der benötigten Arbeitskraft; abhängig vom „Produktionsplan“ gab es einen „Verhaftungsplan“. Man könnte sagen, dass die Häftlinge nicht Zwangsarbeit leisten mussten, damit sie sich während der Haft nützlich machten, sondern dass sie inhaftiert wurden, um Zwangsarbeit zu leisten. Die Industrialisierung, die in Russland reichlich spät eingesetzt

hatte, wurde zum guten Teil durch die Arbeitskraft von Häftlingen bestritten. Wissenschaftler und Erfinder wurden in speziellen Lagern gehalten, wo sie für den Staat forschen mussten. Ironischerweise waren die Arbeitsbedingungen und insbesondere die zur Verfügung stehenden Arbeitsmaterialien im vom ewigen Defizit beherrschten Sowjetrußland dort besser als in der Freiheit, sodass in ihnen Stoff sehr versunkene und eher realitätsferne Forscher wie der Erfinder Theremin sich über die Haft geradezu gefreut haben sollen (vgl. Smirnov 21.02.2013).

IV.3. Stalinistischer Terror: Plan oder Chaos?

Die sich immer wieder stellende Frage nach der Sinnhaftigkeit und Systematik hinter einzelnen Verhaftungen beantwortet Agranovič wie folgt:

Es wäre dumm, zu fragen, warum man diesen oder jenen verhaftet hat. Wie wir heute wissen, wollte die Partei einfach allem und jedem Angst einjagen, damit niemand zu freimütig werde, unnötige Eigeninitiative zeige und beim Aufbau des Sozialismus im Weg sei. Nach den Störenfriedern, die die sozialistischen Bergwerke überflutet und die Kessel des Heizkraftwerks gelöscht, nach den Verschwörern, die einen Anschlag auf Lenin geplant haben sollen – also Hand ans Allerheiligste legen – war eben die Musik und das Theater an der Reihe. Wenige, deprimierend wenige konnten verstehen, was da passierte. Der Meister hätte trotz seiner großen Phantasie kaum das wahre Ausmaß der Pläne von Stalin und seinem Gefolge erahnen können.⁵⁰

Während Agranovič also von dunklen Plänen Stalins ausgeht, vermutet Maksimenkov genau das Gegenteil: „Hinter stalinistischen Unternehmungen wird oft ein Plan und eine böse Absicht gesehen. In Wirklichkeit stand häufig Durcheinander und Chaos dahinter“.⁵¹

Diese Erklärung kann ein Schlüssel zu einer Reihe von unverständlichen Vorkommnissen sein. Es gab keinen großen Masterplan der Diktatur, der nach und nach erfüllt wurde, vielmehr ist das komplexe stalinistische System, genährt durch Sadismus

50 „Спрашивать, за что взяли того, за что другого – глупо. Опять-таки, ка нынче выяснилось, партии требовалось нагнать страху на всех, чтоб не вольничали, не лезли с ненужной инициативой, не мешали строить социализм. После вредителей, затопивших социалистические шахты и погасивших котлы ТЭЦ, после заговорщиков, покушавшихся на Ленина, замахнувшихся на самое святое, дошла очередь и до музыки, до театра. Мало, прискорбно мало кто мог понять, что происходит. Мастер, с его-то фантазией, и вообразить не мог всего громадия планов вождя и его соратников (Agranovič 2004, 39)“.

51 „В сталинских мероприятиях часто видят план и злой умысел. В действительности им нередко были присущи беспорядок и хаос (Maksimenkov 1997, 3)“.

und Machtgier austauschbarer Personen, die entscheidende Posten besetzten, unberechenbar und selbstzerstörerisch gewuchert. Faktisch herrschte in eine nur halb funktionierende repressive Ordnung gepresstes Chaos. Und dennoch – ein weiterer Widerspruch – war die Durchführung der großen stalinistischen Coups wohlfeil geplant. „Memorial“, eine in Moskau ansässige Menschenrechtsorganisation zur Aufklärung und Aufarbeitung stalinistischer Verbrechen, spricht von

präzedenzlose[r] Planmäßigkeit der terroristischen „Spezialoperationen“. Die ganze Kampagne wurde von der höchsten politischen Führung der UdSSR sorgfältig im Voraus geplant und stand unter ihrer ständigen Kontrolle. In Geheimbefehlen des NKVD wurden die Fristen für die Durchführung der einzelnen Operationen, die Gruppen und Kategorien der Bevölkerung, die für die „Säuberung“ vorgesehen waren, und ebenso die „Limits“ festgelegt – die Planziffern für Verhaftungen und Erschießungen in jeder Region. Jegliche Änderungen, jegliche „Spezialoperationen“ mussten mit Moskau abgestimmt und von dort abgesegnet werden (Weber/Mählert 2007, 281f).

Entscheidend ist, dass eben diese Planmäßigkeit für den normalen Sowjetbürger nicht ersichtlich war:

Aber für den Großteil der Bevölkerung, der den Inhalt dieser Befehle nicht kannte, war die Logik der Verhaftungen rätselhaft und unerklärlich, sie war nicht mit dem gesunden Menschenverstand zu erfassen. In den Augen der Zeitgenossen erschien der große Terror wie eine *gigantische Lotterie*. Die fast mystische Unfassbarkeit des Geschehens löste besonderen Schrecken aus und bewirkte bei Millionen von Menschen ein Gefühl der Unsicherheit in Bezug auf ihr eigenes Schicksal (ebenda, 282).

Gerade die Tatsache, dass offensichtlich loyale Kommunisten aus der Elite, die der Bevölkerung aus der Presse bekannt waren, ebenso verhaftet wurden wie Bürger einfachen Schichten, die sich nichts zuschulden hatten kommen lassen, verunsicherte enorm (vgl. ebenda).

IV.4. Kunst in der Krise

Welche Rolle kommt im Chaos und der Krise nun der Kunst zu? Folgende These aus dem Manifest der Krakauer Avantgarde (1922) ist diesbezüglich interessant:

Das Postulat der Konstruktion, mit dem wir an ein jedes Kunstwerk herantreten, ist nicht nur ein akademisches Bedürfnis der Ästhetik. Es läßt sich als Hauptforderung in allen Disziplinen menschlicher Aktivität

wiederfinden. Das Postulat der künstlerischen Konstruktion ist die oberste Schicht der Postulate des Lebens selbst. Die Konstruktion eines Kunstwerks stellt die Reduktion des Chaos zur Ordnung hin dar, ist das Bezwingen der Beliebigkeit zugunsten des Geregelteten (Peiper 1922, 259).

Vielleicht bedurfte also eine chaotische Gesellschaft wie die junge Sowjetunion des ordnenden künstlerischen Prinzips besonders stark. Vielleicht ist das eine der Antworten auf die gern gestellte Frage, warum gerade aus Krisenzeiten und „Krisengesellschaften“ so häufig Meister der Kunst hervorgehen. Wenn denn ein Krisenzustand einen Katalysator für den künstlerischen Prozess darstellt, gilt im Umkehrschluss nicht, dass totalitäre Gesellschaften „auch Gutes“ hervorbrächten, in diesem Falle große Kunst; sie tun es nicht immer, außerdem ist auch der innerliche, emotionale Krisenzustand des sich in stabilen äußeren Lebensumständen befindenden Künstlers ein solcher Katalysator. Die Theorie, dass Epochen, in denen Ungleichheit und Tyrannei herrscht, die Schaffung großer Kunstwerke begünstigen, wirkt zynisch und erinnert an das Argument von „Hitlers Autobahnen“. Die Krise kann Katalysator und Inspiration sein, muss es aber nicht, und Bedingung der künstlerischen Tätigkeit ist sie keinesfalls.

Vor allem war natürlich die freie Ausübung der Kunst in der Sowjetunion stark eingeschränkt – wie genau, wird näher im folgenden Kapitel zur Zensur gezeigt. Und doch kann, wie Jakimovič bemerkt, die Kunst kaum ausschließlich im Dienste der Macht stehen; das Wesen der Kunst als solche bedingt, dass immer etwas anderes im Werk mit „überschwappt“:

Der Künstler im Stalinismus hatte diesen zu bedienen. Manche machten das bereitwillig und mit Vergnügen. Doch der Dialogcharakter der Kunst fordert seinen Tribut. Die Kunst „verplappert sich“, verrät unweigerlich etwas vom Chaos, von der Energie, der Ungestümheit, des Wahnsinns und der Freiheit der Schöpfung.⁵²

52 „При сталинизме художнику предписывалось обслуживать сталинизм. Некоторые делали это с готовностью и радостью. Но диалогическая специфика искусства берет свое. Искусство обязательно «проговаривается» о хаосе, энергетике, неистовстве, безумии и свободе Вселенной (Jakimovič 2009, 311)“.

IV.5. Repressionsstrukturen im Stalinismus

IV.5.1. Zensur

Die zentrale Form der Kontrolle von Kunst durch die Staatsmacht ist die Zensur. Die soeben angeschnittene Theorie, dass schwierige Lebensumstände, sogar die politische Einschränkung der persönlichen und künstlerischen Freiheit, einen fruchtbaren Boden für kreative Prozesse liefern, ist weit verbreitet. Sie findet auch Eingang in Gorjaevas Vorwort zu ihrer Sammlung von brisanten sowjetischen Dokumenten, die Zensur und Repression betreffen.

Die philosophischen und psychologischen Grundlagen der Kunst sind undenkbar ohne individuelle und allgemeine Freiheiten des Autors, und dennoch ist das Paradigma des kulturellen und künstlerischen Prozesses [...] die fast axiomatische Situation, dass die Kultur in Zeiten größter politischer Unterdrückung unwahrscheinliche Höhen erreichte, Zeiten verhältnismäßiger Freiheit hingegen in der Gesellschaft zu Depression und Verfall führten [...]. Und wenn für die materielle Kultur sich extreme Bedingungen der Umwelt und der Landschaft als fruchtbar erweisen, so sind es für die geistige Kultur politisch-ideologische.⁵³

Je nach Kunstform und Ausmaß kann Zensur also auch eine Inspiration sein, so die These. Sie zwingt den Künstler, etwas zu verschlüsseln, zu besonders originellen Mitteln zu greifen, zu versuchen, etwas so zu sagen und zu zeigen, dass der Zensor es nicht versteht, der Betrachter hingegen schon. Gerade das Theater ist ein Bereich, in dem dem Künstler viele Mittel zur Unterwanderung von Zensur bereitstehen:

Ways of by-passing censorship are, of course, nothing new in the theatre. Good actors are always able through gestures, pauses, and intonation to go beyond the letter of the text to convey what the censor has forbidden. It is one of the major advantages the theatre enjoys over both the printed word and film. For a live performance is an ephemeral thing, subject to a wide range of readings and hence much more difficult to pin down (Zaitsev 1975, 121).

Dennoch gibt es eine Grenze, die die Zensur nicht überschreiten kann, ohne die Freiheit der (offiziellen) Kunst vollständig abzutöten. Können bestimmte Kunstformen wie etwa

53 „Философские и психологические основы творчества немислимы без личных и общественных свобод автора, вместе с тем парадигмой культурного и художественного процесса является [...] почти аксиоматичная ситуация, когда в условиях наибольшего политического гнета культура достигала невероятных высот, а периоды относительных свобод порождали в обществе угнетение и упадок [...]. И если для культуры материальной питательной средой являются экстремальные природные и ландшафтные условия, то для культуры духовной – политико-идеологические (Gorjaeva 1997, 7)“.

Dichtung in einer solchen Lage gegebenenfalls im Verborgenen ausgeübt und erhalten werden, ist dies beim Theater wesentlich schwieriger. Diese Grenze wurde im Stalinismus, wie im Folgenden zu zeigen sein wird, überschritten. In der Literatur hat sie zu einer Spaltung geführt, dem Entstehen einer doppelten Literaturgeschichte: Der offiziellen, erlaubten und gewünschten, sowjetischen Literaturgeschichte einerseits, der verbotenen, selbst herausgegebenen „Samizdat“-Literaturlinie andererseits. Letzterer gehört ein Großteil der russischsprachigen Meisterwerke des 20. Jahrhunderts an, deren Druck zu ihrer Entstehungszeit von der Zensur verboten⁵⁴ war oder verboten worden wäre.

Eine analoge Spaltung des Theaterlebens ist im Prinzip ebenfalls denkbar und existiert heute beispielsweise in Weissrussland, wo parallel zur offiziellen Theaterlandschaft das „Freie Theater“ im Untergrund tätig ist und unabhängig, regimekritisch inszeniert – in Privathäusern, ohne Eintritt zu verlangen. Zum Höhepunkt des Stalinismus gab es dergleichen nicht⁵⁵, es existierte kein professionelles, in den Untergrund abgetauchtes Theater – allein schon, weil die dafür in Frage kommenden alternativen Theaterschaffenden bereits emigriert, interniert oder ermordet waren.

Freilich ist

der Zugriff [der Macht] keineswegs ein mit dem Stalinismus in Erscheinung tretendes Phänomen. Unmissverständlich heißt es in einer Resolution des XII. Parteitages der RKP(b) aus dem Jahre 1923: „Es ist unbedingt notwendig, sich in praxisorientierter Form mit der Frage zu befassen, wie sich das Theater für die systematische massenhafte Propagierung der Ideen des Kampfes für den Kommunismus benutzen läßt (Gotzes 1994, 132)“.

Das bedeutete nicht nur die Förderung entsprechender propagandatauglicher Kunst und die immer deutlicher formulierte Parteiaufgabe, dass nur noch gewünschte Inhalte in nur noch dieser gewünschten künstlerischen Form auszudrücken seien, sondern die parallele schärfer werdende Zensur kritischer beziehungsweise nicht konformer Werke. Die

54 Der Besitz von einem verbotenen Werk war lebensgefährlich. Häufig schrieben Dichter, prägten sich ihre Schöpfung ein und vernichteten das Manuskript. Eine charakteristische Geschichte aus dem Leben von Anna Achmatowa: „Sie erlebte den Tod ihrer Dichterfreunde, so den von Ossip Mandelstam 1938, und hatte, keine fünfzig Jahre alt, alle überlebt. Mit dem Schuldbewusstsein der Überlebenden fragte sie sich, weshalb, und fand die Antwort im Gespräch mit anderen Frauen, die wie sie selbst in den Schlangen vor den Gefängnissen standen, um ihren Angehörigen (bei ihr war das der Sohn) vielleicht eine Nachricht oder etwas zum Essen bringen zu können. «Du kannst darüber schreiben?» fragte eine Nachbarin, und sie schrieb das *Requiem*, dessen Verse auswendig gelernt wurden, weil die Polizei sie nicht finden durfte (Nolte 2012, 247)“.

55 Wohl gab es alternative, semiprofessionelle Theaterbewegungen an überraschenden Orten – wie etwa im Konzentrationslager. Der ehemalige wissenschaftliche Mitarbeiter des TIM Warpachowskij, ab 1935 in verschiedenen Lagern in Sibirien und Kasachstan inhaftiert, realisierte noch zu Stalins Lebzeiten unter Mitarbeit anderer Lagerinsassen eine Reihe von Inszenierungen, diese werden von der Forschung allerdings nicht für künstlerisch relevant befunden (vgl. Pramatarova 2009).

Grundlagen für das entsprechende Zensursystem wurden schon früh gelegt, perfektioniert wurde es zum Ende der 30er hin. Dieses komplexe System der sowjetischen Zensur soll im Folgenden näher betrachtet werden.

IV.5.2. Organe der sowjetischen Zensur

„Eine der wesentlichen Eigenschaften des totalitären Staates ist die Untrennbarkeit und zuweilen Ununterscheidbarkeit der Funktionen unterschiedlicher Organe der ideologischen Überwachung“⁵⁶, konstatiert Zensurforscher Bljum. Dennoch unterscheidet er fünf Stufen der sowjetischen Zensur Anfang der 1930-er Jahre, die ein Werk durchläuft: Die Selbstzensur, die redaktionelle Zensur, die Kontrolle durch das Hauptamt der Literatur- und Verlagsangelegenheiten GLAVLIT, die Zensur durch die Geheimpolizei und die ideologische Zensur (vgl. Bljum 2000, 14ff). Diese Stufen werden im Folgenden in groben Zügen dargestellt.

Die Selbstzensur setzt bereits bei der Entstehung eines Werks ein und wird von seinem Erschaffer nahezu immer praktiziert.⁵⁷ Der Künstler berücksichtigt dabei – häufig unbewusst – Tabus, die vom Staat, von der Gesellschaft oder von seiner eigenen Moral vorgegeben werden. In der Sowjetunion war diese Situation zugespitzt: Hier musste der Künstler, um Probleme mit den Machthabern zu vermeiden, heute erraten, was morgen als richtig und wahr gelten würde.

Manchmal gelingt es ihm, manchmal auch nicht, trotz all seiner Bemühungen, denn er weiß nicht immer genau, „woher der Wind weht“. Im Laufe der Zeit wird die Selbstzensur zum Hauptregulierungsmittel literarischer und jeglicher anderer künstlerischer Schaffensprozesse, und auch zur unumgänglichen Bedingung der Möglichkeit, den Text überhaupt zu publizieren und öffentlich vorzutragen.⁵⁸

56 „В неразделимости и порой неотличимости функций ветвей идеологического надзора - одна из главных особенностей тоталитарного государства (Bljum 2000, 25)“.

57 Mit der Ausnahme von Stilrichtungen und Schreibtechniken wie der von den Surrealisten praktizierten „Écriture automatique“, die gerade die Befreiung des Unterbewussten im kreativen Prozess und damit das Aufheben der Selbstzensur zum Ziel haben.

58 „Иногда ему это удается, иногда нет, несмотря на все старания, поскольку он не всегда достаточно хорошо знает «куда ветер дует». С течением времени самоцензура становится главным регулятором литературного и любого иного творческого процесса, а также необходимым условием самой возможности публикации текста и публичного его исполнения (Bljum 2000, 14)“.

Die redaktionelle Zensur stellte eine hohe Hürde für (vorwiegend literarische) Werke dar, da sie sich gerade auf die unterschwelligen Botschaften, das, was zwischen den Zeilen stand, konzentrierte und somit die intelligente, kreative Unterwanderung der Zensur zu verhindern suchte. Angestellte von Verlagen, Theatern und anderen Institutionen, die sich in der Regel aus der Partei rekrutierten und die redaktionelle Zensur ausübten, waren gebildeter als die regulären Zensoren und vermochten eher Kniffe wie versteckte Anspielungen oder Zitate verbotener Autoren zu erkennen und zu verbieten.

Die Zensoren des GLAVLIT (Hauptamt der Literatur- und Verlagsangelegenheiten) waren für den Großteil der praktischen Arbeit im Zensurprozess verantwortlich und mussten dabei stets die neuesten Anordnungen und Stimmungen von Seiten der Partei berücksichtigen. Sie waren außerdem das Mittelglied zwischen der künstlerischen Selbstzensur und redaktionellen Zensur auf der einen Seite und den polizeilichen und parteilichen Anforderungen auf der anderen.

Stalin bezeichnete sowjetische Schriftsteller als „Ingenieure der menschlichen Seele“, und folgerichtig müsste man das GLAVLIT als „Abteilung der technischen Kontrolle“ bezeichnen, beauftragt damit, das fertige „Produkt“ auf vollständige Entsprechung mit den gültigen Normen und Standards gegenzuprüfen.⁵⁹

Die nach Bljum vierte Stufe der Zensur wurde von den Organen der Geheimpolizei ausgeübt, zu deren Aufgaben die prophylaktische Zensur zählte, also nicht die Überprüfung bereits entstandener Werke, sondern dessen, was ein Künstler erschaffen *könnte* (unter anderem durch ein ausgefeiltes Spionagenetz, durch das die Ideologietreue der Künstler überwacht wurde). Außerdem war die Geheimpolizei zuständig für die Überprüfung der eigenen Reihen, etwa der ideologischen Tauglichkeit und Reinheit der Zensoren des GLAVLIT. Für letztere konnte das bewusste oder aber auch unachtsame Durchlassen eines Werks „konterrevolutionären“ Inhalts selbst zum Verhängnis werden und zur Inquisition führen. Weiters waren Vertreter der Geheimpolizei an der ideologischen Säuberung von Bibliotheken beteiligt (sie mussten diesbezüglich vom GLAVLIT konsultiert werden) und hatten die faktische Kontrolle über die Zulassung der Veröffentlichung internationaler Literatur.

⁵⁹ „Если Сталин называл советских писателей «инженерами человеческих душ», то Главлит следовало бы назвать заводским ОТК (Отделом технического контроля), которому поручена проверка выпускаемого «изделия» на предмет полнейшего соответствия принятым требованиям и стандартам (ebenda, 17)“.

Das erste und letzte Wort hatte aber die ideologische Zensur, die direkt von der Partei realisiert wurde. Parteiorgane wie NARKOMPROS, die Abteilung für Agitation und Propaganda AGITPROP und die Abteilung für Kultur und Propaganda KULTPROP waren mit der Durchführung beschäftigt. Schließlich stand über allem Stalin als Führerfigur, in dessen Händen Schicksal und Leben von faktisch jedem Künstler wie auch Zensor lag, während er als unberechenbarer Psychopath agierte und mit Vorliebe seine berühmten Katz-und-Maus-Spiele⁶⁰ spielte.

Bljums Modell zeigt, wie engmaschig die Literaturzensur angelegt war und die einzelnen Kontrollorgane ineinander griffen. So funktionierten auch die Mechanismen in der Theaterzensur. 1923 wurde das GLAVREPETKOM (Hauptkomitee für Repertoire) gegründet, das später über Repertoire und Aufführungserlaubnis entscheiden sollte. Theater mussten dem Komitee zunächst die Textvorlage der gewünschten Aufführung vorlegen, das dann eine Probenerlaubnis erteilte oder nicht. Die fertige Inszenierung wurde dann vor der Premiere begutachtet und zensiert; Aufführungsgenehmigungen galten nur für die genaue Form, in der die Inszenierung dem Komitee präsentiert wurde.

Improvisationen wurden für genehmigungspflichtig erklärt [!]; alle Bühnen waren angewiesen, ständig einen festen Platz für den eventuell erscheinenden Zensor freizuhalten. An den entsprechenden Instruktionen frappiert die Sorgfalt im Detail; so hatte der Zensor Recht auf einen Platz, der sich maximal in der vierten Reihe befand, ferner auf ein kostenloses Programmheft und auf kostenlose Benutzung der Theatergarderobe (Gotzes 1994, 133).

Die Arbeitsbedingungen im sowjetischen Theater der 20er und 30er Jahre wurden also immer strenger reglementiert, doch darf nicht außer Acht gelassen werden, dass die Zensur auch schon im zaristischen Russland sehr scharf ausgeübt wurde. Die Parameter hatten sich in sowjetischen Zeiten verschoben, die Gebote, was zu sagen und zu verschweigen sei, verändert. Entscheidend ist aber, dass Theatermacher wie Meyerhold während ihrer gesamten Laufbahn immer mit der Zensur zu rechnen und zu kämpfen hatten. Gerade Meyerhold, der sich immer wieder neu erfunden hat, konnte von diesen Veränderungen auch profitieren, weil er etwa die neuen Möglichkeiten nach der Revolution voll ausschöpfte; hauptsächlich hat die Zensur aber Inszenierungen und

60 Ein typisches Erkennungszeichen des irrationalen Terrors ist die Unberechenbarkeit der Stimmung und Haltung des Diktators. So konnte Stalin einen nonkonformistischen Autor erschießen oder des Landes verweisen, aber auch einfach mit einem Publikationsverbot belegen und in Ruhe weiterleben lassen, ihm vielleicht sogar besondere Konditionen gewähren, ihn eine Zeit lang gewissermaßen zu seinem Schützling machen.

Ideen verhindert oder verzerrt. Die Zensoren waren immer „Co-Autoren“: Auf ihre Anregungen wurden Szenen oder Dialoge gestrichen, hinzugefügt oder umgestellt, Rollen umgeschrieben, die ganze Struktur einer Inszenierung verändert. Es ist wichtig, das bei historischen Inszenierungsanalysen mitzudenken, und für das, was vom Zensierten zwischen den Zeilen übriggeblieben ist, empfänglich zu sein. Dies war auch die Vorgehensweise von Meyerhold, wenn er unterschiedliche Textfassungen für geplante Inszenierungen genau studierte. Er erklärte:

Es ist heute unmöglich, Gogol, Gribojedow oder Lermontow zu inszenieren, ohne das Joch der Zensur, die ihnen die Hände gebunden hat, zu berücksichtigen, oder die Routiniertheit der damaligen Regie. Wir sind es ihrer Erinnerung schuldig, alle Varianten zu studieren und, angeleitet von unserem Geschmack, den wir unter eben ihrem Einfluss entwickelt haben, festzustellen, welche die Beste ist.⁶¹

Das war eines der Argumente, mit denen Meyerhold seine Inszenierung von *Der Revisor* verteidigte. In Kritik war seine Methode, mit dem Text zu verfahren, geraten: Meyerhold bediente sich nicht einfach der gängigen Textausgabe, sondern verwendete Auszüge aus Rohentwürfen und vom Autor gestrichenen Stellen, ebenso wie Teile aus anderen Werken Gogols. Die Zensur der Zarenzeit, argumentierte Meyerhold, hat Gogol genötigt, zu streichen und umzuformulieren; mit dieser Methode verschandle er nicht den „wahren Gogol“, wie es ihm vorgeworfen wurde, sondern bringe ihn erst ans Tageslicht. Tatsächlich äußerten die positiven Stimmen unter den Kritikern, dass diese eine Inszenierung verblüffenderweise Gogols Gesamtwerk zeige.

Auch dieses Beispiel zeugt von der Komplexität einer theaterhistorischen Untersuchung. Eine Inszenierung ist so gewesen, wie sie gewesen ist, weil bestimmte Ansätze durch die Zensur kamen und andere nicht, sie war nie freier künstlerischer Ausdruck von Regisseur und Ensemble. Zugleich waren alle Beteiligten Repräsentanten und Teil ihrer Zeit und Gesellschaft, wie sie eben war; war die Gesellschaft also eine von starker Zensur geprägte, war deswegen auch das Kunstwerk nicht zwangsläufig unauthentisch oder verfälscht, sondern zwangsläufig *Ausdruck* eben dieser Umstände.

61 „Невозможно сейчас ставить ни Гоголя, ни Грибоедова, ни Лермонтова, не учитывая цензурного гнета, сковывавшего их руки, или рутинности тогдашней режиссуры. Мы обязаны перед их памятью изучить все варианты и установить, руководствуясь ими же воспитанным нашим вкусом, самый лучший (zit. in Gladkov 1990, 317)“.

IV.5.3. Repressionen

Die gesellschaftspolitischen Zustände in der Sowjetunion um 1926, 1936 oder 1946 sind sehr verschieden, die Ereignisse, Haltungen und Zeitdokumente dieser verschiedenen Phasen sollten nicht über einen Kamm geschoren werden. Doch eine strenge Zensur und ein sich beständig veränderndes Regelwerk darüber, was in der Öffentlichkeit gesagt werden darf, zieht sich durch die gesamte Geschichte der UdSSR. Dass Trotzki 1921 noch ein Held war und später eines der zentralen Feindbilder (bei der Unterstellung von Verschwörungen etwa), ist nur eines der bekannten Beispiele. Menschen konnten so schnell in Ungnade fallen, Werke verboten, Vorschriften umgedeutet werden, dass es für Sowjetbürger überaus schwierig war, sich stets auszukennen und vorzusehen, insbesondere für Entscheidungsträger und Personen des öffentlichen Lebens.

Dass gerade unter diesen keiner vor neuen Repressionswellen gefeit war, so sehr er sich auch anzupassen bemühte – das war spätestens mit den Moskauer Schauprozessen ab 1936 klar. Beschwerden und Denunziationen gaben längst den Ton an. Die merkwürdigsten Vorwürfe und Verdrehungen konnten zur sofortigen Absetzung und Verhaftung führen. So wurde Kerschenezew, der den berühmten Schmähartikel gegen das TIM verfasste und drei Wochen später den Befehl zur Liquidierung des Theaters unterschrieb, kurze Zeit später von Schdanow vehement kritisiert und seines Amtes enthoben – mit der Begründung, dass er die Existenz des Theaters zu lange toleriert habe (vgl. Kotovskoj/Isaeva 1991, 416). Kerschenezew musste 1938 also wegen „mangelnder Initiative“ gehen; 1939 hingegen galt er den amtlichen Entscheidungsträgern als Negativbeispiel für allzu grobe und voreilige Einmischung in die Theaterwelt, der die Übervorsichtigkeit und Stagnation der Bühnen mitzuverantworten habe. Die von ihm veranlasste Schließung vieler Theater wurde ebenfalls kritisiert (das TIM dabei allerdings niemals namentlich erwähnt; vgl. ebenda, 417). Der Fall von Kerschenezew und Meyerhold ist also wieder exemplarisch für die unklare Täter-Opfer-Problematik. Der Politiker sollte gleichzeitig mit Meyerhold fallen, wenn auch nur aus seiner hohen Position in der Partei – er wurde nicht gerichtet (vgl. Maksimenkov 1997, 281ff).

IV.5.4. Auslöschung aus dem Gedächtnis

Ein besonders grausamer Zug der stalinistischen Diktatur war ihre Methode der totalen Auslöschung von Personen. Mit der Verleumdung, Verfolgung, Verhaftung und Ermordung von Menschen war es nicht getan; häufig wurde das Mittel der rückwirkenden Vernichtung angewendet und dafür die Geschichte neu geschrieben. Dies fügt sich in die Vorstellung von der sowjetischen Zensur als Totalzensur (Всецензура), die in letzter Konsequenz einen ganzen Menschen zu zensieren versucht.

Die Versuche, das Verständnis von „sowjetischer Zensur“ auf die Tätigkeit der staatlichen Institutionen, die diese Zensurfunktion innehatten, zu beschränken, ohne die feinen Formen und Methoden unterschiedlicher Beeinflussung und Druckausübung zu berücksichtigen, greifen zu kurz (in der Bestimmung der Grenzen des Begriffs „sowjetische Zensur“ hat die weitverbreitete Definition von Marianna Tax Choldin eine große Rolle gespielt: Totalzensur/Omnizensur).⁶²

Dokumente verschwanden, Bücher wurden umgeschrieben, Fotografien retuschiert. Noch lange vor den Zeiten von Photoshop waren Handlanger Stalins Spezialisten darin, in Ungnade gefallene Personen spurlos von Fotografien zu entfernen.

Zum Zeitpunkt der Beseitigung Meyerholds waren die Methoden und Taktiken, die Personen verschwinden ließen, bereits perfektioniert. Sein Name wurde aus Geschichtsbüchern, aus Büchern zu seinen Werken sowie aus Programmheften und Postern zu Produktionen, die zum Teil weiterhin gezeigt wurden, entfernt, sein Antlitz von Fotografien.

Eine der in jener Zeit retuschierten Fotografien ist hier (Abb. 1) in Gegenüberstellung zum Original zu sehen.

62 „[П]опытки ограничить понятие «советской цензуры» только деятельностью государственных учреждений, призванных для этих целей, без учета изощренных форм и методов различного рода воздействия и давления малопродуктивны (в определении границ понятия «советская цензура» большую роль сыграло получившее широкое распространение определение Марианны Тэкс Чолдин – «всецензура» (Гогаева 1997, 7))“.



Es handelt sich um eine Aufnahme von 1899 im MChAT; Tschchow sitzt in der Mitte und liest aus *Die Möwe* vor. Vom Anfang der Vierziger bis zur politischen Rehabilitation Meyerholds, die Mitte der Fünfziger begann, war diese Version im Umlauf. Im Original (Abb. 2) ist Meyerhold, rechts von allen, mit auf dem Bild.



(Fotografien aus: Babb 1996, 13)

Der Auslöschung aus dem Gedächtnis ist es auch geschuldet, dass die zwei Filme, die Meyerhold gedreht hat, *Dorian Gray* und *Ein starker Mensch* (*Сильный человек*), nicht erhalten sind (vgl. Fevral'skij 1978, 5ff). Wie an so vielem anderem mangelte es in Sowjetrussland an Filmband, und so wurde die Emulsion von benutzten Rollen häufig einfach abgewaschen, damit sie wiederverwendet werden konnten (vgl. Ščerbakov 23.02.2013). Da auf die Erhaltung vom Werk eines „Volksfeindes“ kein Wert gelegt wurde, wird angenommen, dass diese Filme von Meyerhold unwiederbringlich verloren sind. Auch Tonaufnahmen seiner Stimme gibt es nicht mehr; Theatervorführungen des TIM wurden in den Zwanzigern zwar häufig als Hörspiele im Radio übertragen, aber mit den betreffenden Tonbänder verhält es sich wie mit den Filmen (vgl. ebenda). Erhalten geblieben sind aber einige Fragmente der Filmaufnahme von *Der Revisor* (vgl. O.A. 2010) vom Jahre der Premiere, 1926. Auch Videoaufnahmen vom Meister selbst gibt es, im Film *Weißer Adler* (*Белый орел*, 1928), in dem er vor allem mitgespielt hat, um Geld zu verdienen (vgl. O.A. 2012).

IV.5.5. Falsifizierung

In Kings Buch und Ausstellung *The commissar vanishes* lässt sich die systematische Falsifizierung von Fotografien nachverfolgen. Die Methoden reichten von schlichtem Stutzen bis hin zum gekonnten Ausschneiden von Figuren mit dem Skalpell und Nachzeichnen fehlender Konturen mit Tusche. Besonders krude und frappierend in seiner Direktheit war das unverstellte Übertünchen von Gesichtern, das unmissverständlich zeigte: Diese Person ist ausgelöscht worden; dies ist beispielsweise mit in einer Fotografiesammlung von Rodtschenko porträtierten Personen passiert (vgl. King 1997). Dadurch, dass immer neue Personen in Ungnade fielen, gelegentlich aber solche, die längst „entfernt“ worden waren, rehabilitiert und wieder gezeigt werden konnten, sind die Fotografien teilweise immer wieder neu bearbeitet worden; manchmal kehrten darauf zuvor verschwundene Personen wieder zurück. Die teils meister-, teils stümperhaften Retuschen wirken zuweilen grotesk und komisch: An einer Stelle wird beispielsweise eine zuvor nicht vorhandene halb durchsichtige Marmorsäule hineinretuschiert, an einer anderen hat die dargestellte Person nur mehr einen Arm (vgl.

ebenda). Immer wieder kommt es vor, dass sich die Retuschen offensichtlich als solche verraten.

Auch im heutigen Zeitalter von Bildbearbeitungssoftware kommen diese „Systemfehler“ vor: Hohe Wellen hat der Skandal um den russischen Patriarchen geschlagen, unter dessen Gewand 2012 eine teure Uhr hervorblitzte. Das Luxusgut stand im Widerspruch zum offiziellen Verhaltenskodex des Kirchenoberhauptes und wurde in den Medien diskutiert. Nach widersprüchlichen Ausredeversuchen des Patriarchen wurde sie schließlich von der bekanntesten Fotografie wegretuschiert (vgl. Bystrova 2012). Doch an die Retusche der Reflexion im Glastisch, an dem der Patriarch zu sehen ist, wurde nicht gedacht, und so ist das Bild vom Patriarchen, der keine Uhr, in der Spiegelung aber eine Uhr trägt, als Zeugnis und Parabel doppelter Heuchelei und Lächerlichkeit der russisch-orthodoxen Kirche in die Internetchroniken eingegangen.

Zumindest werden vergleichbare Erscheinungen ohne Weiteres in den alternativen Medien des heutigen Russlands thematisiert, wovon in der Sowjetunion der 40er Jahre keine Rede sein konnte. Der gängige sowjetische Stil im Umgang mit in Misskredit gefallenen Personen des öffentlichen Lebens, die Umschreibungen, Auslassungen und Umdeutungen der tatsächlichen Ereignisse lassen sich etwa in der Niederschrift des Vortrags *Der Weg des sowjetischen Theaters (Путь советского театра)* von Alpers nachlesen, den er 1947 gehalten hat. Fast durchgängig ist von dem sowjetischen Theater ohne Namensnennung die Rede, als hätte es sich selbstständig aus dem Nichts erschaffen; auf die gängige Weise wird es als Vorzeigeobjekt der Sowjetunion propagiert und als erfolgreiches Mittel zur Volkserziehung durch Kunst. Die Schwierigkeit, angesichts der Tabuisierung von Meyerhold und weiterer Kunstschaffender von Theater zu erzählen, wird aufgelöst, indem einige Stalin gegenüber unverfängliche Namen genannt werden und die Aufzählung mit „und viele andere“ beendet wird: „Der leidenschaftliche Wahrheitssuchende in der Kunst Stanislawski und viele andere großartige Meister der russischen Bühne“⁶³, „Unter den Theatern, die die Revolution geboren hat, sind so große Theater wie das von Wachtangow und viele andere“⁶⁴.

63 „[С]трастный искатель правды в искусстве Станиславский и многие другие замечательные мастера русской сцены (Alpers 1947, 3)“.

64 „Среди театров, рождённых революцией, такие крупные театры, как Вахтанговский [...] и многие другие (ebenda, 7)“.

IV.5.6. „Das prominenteste Opfer des Terrors“

Maksimov merkt an, dass im Gegensatz zu Opfern politischer Säuberungen die Personen, denen Antiformalismus vorgeworfen wurde, nicht unbedingt „administrativ repressiert“ und „materiell liquidiert“ wurden. Der Fokus lag auf der Vernichtung des Werks und nicht des Künstlers, der Künstler dafür wurde umgedeutet, eingeschüchert, eingeschränkt. Berühmte Beispiele sind die Schicksale von Schostakowitsch, Eisenstein, Bednyj, Bulgakow und Tairow – Künstler, die stark beschnitten wurden und dennoch weiterexistieren konnten, obwohl sie nicht vollends den Anforderungen des sozialistischen Realismus nachkamen. Meyerhold indes soll von Anfang an Zielscheibe der Antiformalismuskampagne gewesen sein, auch als physische Person (vgl. Maksimov 1997, 86).

Stalin hatte von den ersten Revolutionsjahren an eine Abneigung gegen Meyerhold. Vielleicht lag es an der Aufregung um seine Theaterreformen, die die Literaten der Linken anfachten. Sie nannten ihn Kolumbus, Savonarola, Feuermacher, Jahrhundertmensch – obwohl das Jahrhundert eben erst begonnen hatte. Insbesondere zu Zeiten des Theateroktobers wurde er in den Himmel gelobt. In speziellen Veröffentlichungen nannte man ihn bereits den Führer des neuen Theaters. Stalin nervte das. Er war der Ansicht, dass es bereits einen Führer gab – Lenin, dann würde ein anderer folgen – wem dieses Los zufallen würde, stand für Stalin außer Zweifel, er war von seiner Mission überzeugt. Was hat denn Meyerhold damit zu tun? Mit Worten muss man vorsichtig umgehen. Wozu diese Usurpation? Irgendjemand hat also Vergnügen daran...So bleibt der Name Meyerholds also in Stalins gutem Gedächtnis ein für allemal haften“.⁶⁵

Dass Meyerhold ihm von Anfang an verdächtig war, steht außer Zweifel: Der Regisseur hatte auf seinem Gebiet viel Macht, und im Stalinismus konnte sich niemand längerfristig unbeschadet in einer Machtposition halten. Stalin wird nachgesagt, dass er ein einmal gesehenes Gesicht nie wieder vergaß. Und er war sich der meinungsbildenden Kraft von Kunst, Literatur, Theater und Musik bewusst.

⁶⁵ „Сталин не возлюбил Мейерхольда с первых лет революции. Может быть, это связано с той шумихой вокруг его театральных реформ, которую подняли литераторы левых убеждений. Они называли его Колумбом, Савонаролой, возжигателем костров, человеком века – а век ведь только начинался. Особенно превозносили его в период „театрального Октября“. В специальных изданиях он уже именовался вождем нового театра. Сталина это раздражало. Он считал, что вождь у нас один – Ленин, потом будет другой, – кому выпадет этот жребий, Сталин не сомневался, он был уверен в своей миссии. При чем же тут Мейерхольд? Со словами надо обращаться осторожно. Зачем это самозванство? Кого-то, значит, это тешит...Таким образом имя Мейерхольда врезается в цепкую память Сталина, и навсегда (Mackin 1990, 33)“.

Er soll zumindest eine Inszenierung von Meyerhold gesehen haben: *Fenster zum Dorf*, die zu seinen schwächsten gezählt wird, und dem Diktator missfallen hat (vgl. Koljazin 22.02.2013). Es spricht jedenfalls Bände, dass Meyerhold seine Briefe aus der Gefangenschaft, in denen er von der Folter sprach, an Molotow richtete – üblicherweise war der Adressat in solchen Fällen Stalin persönlich. Der Regisseur war indes eine international wesentlich bekanntere Persönlichkeit als die meisten „unauffällig“ in Lagern verschwundenen Opfer des Stalinismus, und „[u]nter den Theaterschaffenden [...] zweifelsohne das prominenteste Opfer des Terrors (Gotzes 1994, 141)“.

Das war nicht unbedingt unvermeidbar – theoretisch wäre das Exil eine Möglichkeit für Meyerhold gewesen. Theaterpraktiker wie Nikolai Ewreinow und Michail Tschechow konnten sich nach ihrer Flucht aus der Sowjetunion in Deutschland und Frankreich niederlassen und ihre Tätigkeiten fortsetzen. Für Meyerhold scheint dieser Weg aber keine ernsthafte Option gewesen zu sein, weder am Anfang der totalitären Zuspitzung, wo er sich noch souverän und mächtig fühlte, noch in späteren Jahren, als die Ausweglosigkeit seiner Situation innerhalb der Sowjetunion bereits abzusehen war. Tschechow erinnert sich im Vorwort⁶⁶ zu Elagins *Temnyj Genij* an ein Treffen mit Meyerhold in Berlin 1930, während der Gastspielreise des TIM. Tschechow versuchte, ihn zum Bleiben in Europa zu bewegen, und sprach von seinen Meyerholds Schicksal betreffenden Ängsten und düsteren Vorahnungen. Obwohl er seinem Freund bei diesen Befürchtungen Recht gab, kam für Meyerhold das Exil nicht in Frage (während die sowjetische Presse in der gegenteiligen Annahme polemisierte und ablehnende Stimmungen gegen sein Theater schürte; vgl. Gudkova 22.01.2013). Als Grund dafür, in der Sowjetunion bleiben zu wollen, nannte er seinen tiefen Glauben an die Revolution und seine Ehrlichkeit. Tschechow indes nahm – im Gegensatz zu Assafjew – an, dass Meyerhold, der die europäische Theaterszene gut kannte, dort gerade nicht mit den notwendigen Bedingungen zur unbeschränkten Ausübung seiner Theaterkunst rechnete. Außerdem war Meyerholds Frau Sinaida Reich gegen eine Auswanderung. Gudkova kommentiert, dass, während Meyerhold zumindest weiterhin als Regisseur hätte tätig sein können (er konnte nicht nur herausragend Deutsch sprechen, sondern hatte vor der Oktoberrevolution bereits mit fremdsprachigen Schauspielern inszeniert, etwa in Paris), eine Auswanderung für Reich das sichere Ende ihrer Schauspielkarriere bedeutet hätte (vgl. Gudkova 22.01.2013).

66 Das Einzige, was an diesem Buch lesenswert ist, so Ščerbakov (vgl. Ščerbakov 23.02.2013).

Sowohl Tschechow als auch Elagin sind dabei Vertreter der großen Gegnerschaft von Reich, wie sie im Kapteil V.4. näher auszuführen sein wird. Tschechow unterstellt Reich in seinem Text eine Treue und Zuneigung der sowjetischen Macht gegenüber, die fast größer gewesen sei, als gegenüber ihrem Ehemann (vgl. Elagin 1955, 16f). Doch neun Jahre später wurde Reich früher und unmittelbarer als ihr Ehemann von anonymen Handlangern dieser Macht ermordet. Reichs Vater blieb zeitlebens überzeugt, dass die begehrte Wohnfläche im Zentrum Moskaus der Grund für den Mord an seiner Tochter war (vgl. Esenina 2003). Unmittelbar nach der Verhaftung von Meyerhold und der Ermordung von Reich war die Wohnung ihren Kindern abgenommen, aufgeteilt und Angestellten von NKWD-Chef Beria (seinem Chauffeur und seiner Sekretärin) zugeteilt worden.

Meyerholds Enkelin und die Meyerholdkommission kämpften nach der Rehabilitation jahrelang für eine Freigabe der Wohnung zur Verwendung als Museumsgebäude. Erst 1991 wurden die aktuellen Bewohner, Angehörige jener NKWD-Angestellten, umgesiedelt und in besagter Wohnung ein Meyerholdmuseum eingerichtet.⁶⁷

IV.5.7. Niedergang der Avantgarde?

Meyerholds Ende ging mit einem vorläufigen Ende des einstmals so angesehenen, bedeutenden russischen beziehungsweise sowjetischen Theaters einher. „[Meyerhold] had become too totally dedicated to style and wit to be able to accept the stylelessness and witlessness of socialist realism. [...] The crushing of Meyerhold in 1939 brought the Soviet theatre to the lowest depths in its history (Houghton 1973, 9)“.

Gudkova spricht davon, dass in der Sowjetunion vom Ende der 20er zu den 30ern der Wechsel von Professionellen zu Dilettanten stattfand – unter anderem im Kulturbetrieb (vgl. Gudkova 22.01.2013). Für Meyerhold war die Oktoberrevolution auch ein Ausweg aus der „Sackgasse der Intelligenzija“, in die diese geraten war, gewesen, genau wie für Majakowski (vgl. Gladkov 1990, 321). Wohl begeisterte er sich für die Revolution und setzte sich ihr aus und in seiner Kunst mit ihr auseinander. Doch trotz allem volksnahe

⁶⁷ „On April 23rd 1991, after innumerable delays and litigation, after repeated appearances in the press by members of the Commission and numerous famous figures, and with the help of the Minister of Culture of the USSR N. N. Gubenko, the KGB released Meyerhold’s former apartment for use as a museum (O.A. 2013)“.

Habitus, aller Massenästhetik und revolutionären Rhetorik war Meyerhold ein bürgerlicher Professioneller, so Gudkova; sein Theater zog (nimmt man die Zeiten des Theateroktobers aus) die Bourgeoisie und die Intelligenzija an, es hatte eine komplexe Ästhetik. Er sprach noch die „alte Sprache“, während bereits eine neue verlangt wurde, und suchte gleichzeitig noch nach neuen Ausdrucksformen, als das schon unerwünscht war.

Um sich vor Formalismusvorwürfen zu schützen, gingen die meisten Theater im Laufe der 30er Jahre zunehmend dazu über, sich am MChAT zu orientieren, dem Vorzeigetheater des sozialistischen Realismus, und Schauspiel nur im – simpel verstandenen – Stil Stanislawskis zu zeigen. Dieser hatte ab 1934 das innere Exil gewählt und sich in seine Wohnung zurückgezogen, sein Haustheater in der Leontewskij-Gasse. 1938 starb er und konnte ungehindert vom sozialistischen Realismus vereinnahmt werden.

Das MChAT assimiliert sich gezwungenermaßen an die kulturpolitischen Doktrinen der Sowjetmacht [...]. Stanislawskis apolitische Haltung, moralische Aspekte seines Systems und etwaige Affinitäten zur sozialistischen Kunstdoktrin – man denke an seine Auffassung von Realismus und an sein Prinzip der „Überaufgabe“ – werden ideologisch angereichert und falsifiziert (Koller 2005, 85).

Ende der Dreißiger kam dann von Parteiseite, die sich dieser Vereinheitlichung bewusst wurde, der Vorwurf der „Mchatisierung“ („Омхачивание“).

Wenigstens die hauptstädtischen Bühnen sollten also das Kunststück vollbringen, nicht so zu sein wie alle Bühnen, die anders als das MChAT gewesen waren, und gleichzeitig nicht wie das MChAT zu sein. Für die politisch herbeigeführte „Geschlossenheit“, besser: Verödung der Theaterlandschaft, wurden die Theaterkünstler verantwortlich gemacht (Gotzes 2003, 143).

Die 20er waren die Glanzzeit des sowjetischen Theaters gewesen. In den 30er Jahren wurde der Theaterbetrieb nach und nach durch den Druck von oben erstickt. „There is a point, though, beyond which censorship cannot go without killing the theatre completely, as was the case by the early 1950's when to all intents and purposes a living theatre had ceased to exist (Zaitsev 1975, 120)“. In den 40er- und frühen 50er-Jahren war das künstlerisch wertvolle, interessante sowjetische Theater faktisch tot. Meyerholds Kollege Tairow etwa konnte sein Kammertheater nur deswegen bis in die

50er Jahre am Leben erhalten, weil er künstlerischen Selbstmord⁶⁸ beging, so Zaitsev (vgl. ebenda).

Ščerbakov beantwortet die Frage, ob von großer Theaterkunst im späten Stalinismus überhaupt noch etwas übrig war, dennoch positiv. Eine letzte künstlerische Ausdrucksmöglichkeit bestehe immer – die des Schauspiels. Große Schauspieler können Glanzleistungen erbringen, selbst wenn Regie und Stück zu Tode zensiert sind (vgl. Ščerbakov 23.02.2013).

„Zum Teil war der Niedergang der Avantgarde ein künstlicher. Aber wie in vielen anderen Ländern ohne Verfolgung war er auch ein natürlicher. Die Avantgarde wurde vielfach auch in Rußland schlicht ignoriert (Beyme 1998, 290)“. Wenn Beyme das für die bildenden Künste postuliert, ist das eine streitbare Aussage, für die Theateravantgarde gilt dies aber keinesfalls. Denn Meyerholds – ihres anerkannten Vertreters – Untergang war gewaltsam, er hing unmittelbar mit der Diktatur zusammen. Das Theater der Avantgarde, das er machte, interessierte und polarisierte nicht nur die Kulturelite; er entwickelte sich als Künstler derart weiter, dass sein Inszenierungsstil kaum wiederzuerkennen war – Relevanz ist ihm und seiner Arbeit weder innerhalb der Landesgrenzen noch international abzusprechen.

Der stalinistischen Totalzensur ist es trotz allem nicht gelungen, die Erinnerung an Menschen wie Meyerhold auszulöschen. Ähnlich dem heutige offiziellen Bild von Nordkorea, das geschlossen sei und wo die Menschen nicht wüssten, was in der Außenwelt geschieht (während in der Realität viele nordkoreanische Gastarbeiter in Russland Geld für ihr Heimatland verdienen, in den abgeschlossenen Diktaturstaat ein- und ausreisen und dabei moderne Elektronik und Wissen schmuggeln), ähnlich Klischees reproduzierenden „afrikanischen“ Fotografien, auf denen „ursprünglich, einfach lebende Eingeborene“ zu sehen sind (die, um diese Erwartungen zu bedienen, ihren modernen Schmuck und ihre Handys unter der bunten Tracht verstecken), hat sich die Intelligenzija im Stalinismus nur scheinbar voll dem Zensurdiktat gebeugt. Historische Fakten, Falsifizierungen und zensierte Texte, selbst spätere Rehabilitationen und Ergänzungen legen davon nur bedingt Zeugnis ab, eben weil sie immer *im Kontext* der Machtsituation entstanden sind. Große Bedeutung kommt hier aber der Erinnerung durch einen engen, den Kulturkanon schaffenden Kreis zu. Spuren dieser Erinnerung lassen sich in der schriftlichen Überlieferung der Diktatur kaum finden, weil es solche

68 Während viele andere seiner Zeitgenossen – von Majakowski bis Zwetajewa – nicht „nur“ einen künstlerischen Freitod wählten.

Schriften nicht geben durfte. Sie wurde – unter Berücksichtigung der speziellen Mentalitätskonstitution, die weiter unten erläutert wird – in den Köpfen bewahrt und konnte erst lange nach dem Tode Stalins wieder ausgesprochen und gelebt werden.

V. MEYERHOLD HEUTE

V.1. Rehabilitation

Nach Stalins Tod 1953 besserte sich die Situation. Innerhalb der ersten eineinhalb Jahre danach gab es bereits mutigere Produktionen, beispielsweise Plutscheks Inszenierung von Majakowskis *Schwitzbad*, die im Geist von Plutscheks Lehrer Meyerhold stand (vgl. Zaitsev 1975, 120). Meyerholds Angehörige und Freunde, allen voran seine Enkelin Maria Walentej, setzten alle erdenklichen Bemühungen in Kraft, um seine Rehabilitation zu erwirken. Im Sammelband *Mejerchol'dovskij sbornik (Sammlung zu Meyerhold)* sind Dokumente dieser großen Aktion nachzuverfolgen. So wurden zahlreiche bedeutende sowjetische Künstler und Intellektuelle mobilisiert, in Anschreiben zum Rehabilitationsantrag von Meyerholds Ideologiefestigkeit und Unschuld zu sprechen (vgl. Šerel' 1992). Im Bürokratieapparat fiel der Antrag in die Hände eines jungen Generals, der noch nie von Meyerhold gehört hatte, aber die Dokumente ernst nahm und die Rehabilitierung einleitete. Er brachte sie nahezu selbstständig durch und bekam Probleme, als seine Vorgesetzten schließlich erfuhren, dass es sich um Meyerhold handelte: Der General wurde zurückgestuft und besetzte zeitlebens nur mehr einen geringen Posten (dieses Sanktionsausmaß war, verglichen mit Stalins Zeiten, kaum der Rede wert; es herrschte gerade politisches Tauwetter). Die Rehabilitierung konnte aber nicht mehr rückgängig gemacht werden: Die bürokratischen Wege waren bereits gegangen und die Rehabilitation von entscheidenden Seiten abgesegnet worden (vgl. ebenda). Erstmals seit 16 Jahren konnte Meyerhold wieder öffentlich thematisiert werden.

„Die Rezeption [von Meyerholds] Theaterästhetik und -theorie setzt erst mit seiner politischen (nicht ästhetischen!) Rehabilitierung 1955 ein, als Folge der „Tauwetterperiode“ erscheinen 1967 *Vstreči s Meyerholdom (Begegnungen mit Meyerhold)* und 1968 seine Schriften in zwei Bänden (Koller 2005, 86)“. Das bedeutete aber keineswegs, dass diese Thematisierung gern gesehen war; im Gegenteil, sie war höchst problematisch, Werke und Veranstaltungen im Zusammenhang mit ihm waren streng reglementiert. Bis zur ästhetischen Rehabilitierung, die etwa mit der Perestrojka einsetzte, war die staatliche Kontrolle zur Stelle, wenn es um Meyerhold ging.

In geheimen Notizen des GLAVLIT zu noch unveröffentlichten, überprüften Publikationen 1967 ist die entsprechende Haltung und Vorgehensweise nachzuvollziehen:

Das Buch der Erinnerungen von E. Gabrilowitsch *Von dem, was vergangen ist* (Verlag „Iskusstvo“) enthielt die Behauptung, dass „unsere Generation es nicht schaffen wird, die Frage nach dem Personenkult deutlich genug aufzuklären“. In dem Buch wurde auf Repressionen gegen Kulturschaffende fokussiert, häufig und unkritisch war die Rede von Meyerhold, die formalistischen Anfänge seiner künstlerischen Tätigkeit wurden in den Himmel gelobt.⁶⁹

Der Eingriff der Zensur wird als Empfehlung („Anmerkungen“) und die Überarbeitung des Textes als „Fertigstellung“ einer zuvor unvollkommenen Arbeit dargestellt: „Nach diesen Anmerkungen wurde das Buch fertigbearbeitet“.⁷⁰

Die Zensur wurde nach der Tauwetterperiode wieder strenger, erreichte jedoch nicht mehr das stalinistische Ausmaß. Besonders stark kontrolliert wurden die Theater 1968/69 (sowjetische Interventionen in der Tschechoslowakei) und 1974 (Verbannung von Solschenizyn aus der Sowjetunion; vgl. Zaitsev, 120f).

In den 70er Jahren stand das Dogma vom sozialistischen Realismus zwar noch immer, wurde aber großzügiger ausgelegt als im Stalinismus. Offiziell gab es keine Zensur, ein schwer durchschaubares Netz an Spionen und Kommissionen überprüfte dennoch jede einzelne Vorführung und entschied, ob und in welcher Version sie der Öffentlichkeit zugänglich gemacht wurde. Zumindest Theaterinsider – auch internationale – hatten mittlerweile Gelegenheit, offenen Proben beizuwohnen und Vorführungen, so wie sie angelegt waren und noch bevor sie zensiert wurden, zu sehen (vgl. ebenda, 127).

Die Perestrojka brachte das offizielle Ende der (sowjetischen) Theaterzensur mit sich und in Folge auch eine temporäre Öffnung geheimer Archive wie dem des KGB. In den 90er Jahren war es erstmals möglich, innerhalb der ehemaligen Sowjetunion offen über die tatsächlichen Ereignisse im Zusammenhang mit den stalinistischen Repressionen zu reden. Erst jetzt wurden die Opfer auch offiziell anerkannt und betrauert. Materialien aus den Archiven brachten Licht in viele unklare, falsch dargestellte historische Situationen, eine Reihe von Publikationen setzte sich mit den Verfolgungen, der Zensur, der

69 „В книге воспоминаний Е. Габриловича «О том, что прошло» (издательство «Искусство») содержались утверждения, будто «разобраться в сущности культа личности с достаточной ясностью наше поколение не сможет». В книге сосредоточивалось внимание на репрессиях по отношению к деятелям культуры, много и некритически говорилось о Мейерхольде, превозносилось формалистическое начало его творчества (Gorjaeva 1997, 564).“

70 „После замечаний книга была доработана (ebenda)“.

Aufarbeitung auseinander – was vorher nur in sehr geringem Maße oder unter unklarer Quellenlage im Ausland möglich gewesen war.

V.2. Öffnung der Archive

Koljazin erzählt von Zuständen in den 90er Jahren, der Zeit, in der er seine Nachforschungen zu den Dokumenten über Meyerholds Inhaftierung nachstellte (im Jahre 1997 veröffentlichte er den Band *Vernite mne svobodu! (Gebt mir die Freiheit zurück!)*, mit den Unterlagen aus den Verhören von Meyerhold und weiteren politischen Gefangenen; der Titel ist ein Zitat aus Meyerholds Brief an Molotow). In einem Wohnhaus in der Nähe der Lubjanka, unscheinbar auf dem Klingelschild als „Bibliothek“ kenntlich gemacht, arbeitete Koljazin die Unterlagen durch, die ihm ein persönlicher Sachbearbeiter besorgte. In dem kleinen Arbeitsraum war er umgeben von älteren, in Unterlagen ihrer Angehörigen blätternden Frauen; sie lasen die Dokumente mit „Augen, die keine Tränen mehr weinen können“, wie er beschreibt. Lange Zeit glaubte er, sich in der Bibliothek des KGB zu befinden, bis er zufällig seinem Sachbearbeiter auf der Straße begegnete und begriff, dass dieser die bestellten Unterlagen täglich von einem unbekanntem Ort hinbrachte, um die tatsächlichen Ausmaße und Koordinaten des Archivs zu verschleiern. Ein andermal fiel sein Blick hinter eine normalerweise verschlossene Tür der Bibliothek; er sah einen langen, pompös ausgestatteten Gang, gesäumt von Büsten großer Verbrecher des Stalinismus. Selbst in dieser Phase der Durchsichtigkeit und Zugänglichkeit des KGB-Archivs wurde nur ein Bruchstück des gesamten Komplexes offenbar, und dieses Bruchstück zeugte nicht gerade von einem kritischen Umgang mit Stalinismus (vgl. Koljazin 22.02.2013). Der Unwillen zur Öffnung und Aufarbeitung heute wird nicht zuletzt in der Tatsache offenkundig, dass der gegenwärtige russische Geheimdienst seinen Dienstort nach wie vor im selben Gebäude hat wie das KGB: Der Lubjanka, wo Menschen gequält und hingerichtet wurden, nicht zuletzt Meyerhold von der Inquisition gefoltert wurde. Ein Mahnmal auf dem Lubjanka-Platz davor, 1990 vom „Memorial“ aufgestellt, ist eines der seltenen Denkmäler in Russland, die an die stalinistischen Verbrechen erinnern. Koljazin spricht auch von dem ethischen Konflikt im Zusammenhang mit Materialien, aus denen beispielsweise Spionagetätigkeiten oder Denunzierungen durch die Opfer

offenkundig werden. Die Öffnung der Archive bringt unangenehme Wahrheiten über Täter und Opfer gleichermaßen zutage; vergleichbare Konflikte konnten bei den Stasi-Akten nach Deutschlands Wiedervereinigung beobachtet werden. In Meyerholds Fall werden seine Denunzierungen, die er unter der Folter ausspricht, durch seine späteren Stellungnahmen und Briefe revidiert.

Bei Nachgeborenen und auch Zeitzeugen wird die Größe eines Menschen gerne daran gemessen, ob und inwieweit er sich in einer Extremsituation beugt, also etwa durch die Folter gebrochen wird; Mackin spricht von Rjutin und Gnedin, die auch unter der Folter schweigsam blieben (vgl. Mackin 1996, 183). Man kann nicht die körperliche Leidensgrenze mit der Größe des Charakters gleichzusetzen. Aber wie umgehen mit derartigen Enthüllungen, wenn die Bewertung heute die Betroffenen grundsätzlich in „Helden“ und „Verräter“ teilt? Der ethische Konflikt bleibt ungelöst.

Und der Zugang zu entsprechenden Primärquellen ist sehr erschwert worden. Nachdem das KGB-Archiv in den 90er Jahren theoretisch für alle zugänglich war (wenn auch erst nach Überwindung großer bürokratischer Hürden), ist dies in der Ära Putins reglementiert worden. Um Zugang zu erhalten, müssen Forscher nunmehr nachweisen, dass sie Angehörige der Personen sind, über die sie Forschungen anstellen wollen.

V.3. Noch einmal zum letzten Auftritt

Die Öffnung der Archive hatte entscheidende Dokumente zutage gebracht, nicht nur zu Meyerholds Folter und Hinrichtung: Sie ließen erstmals das gesamte Ausmaß der Repressionen erahnen. Immerhin waren zuvor bei Volkszählungen und Statistiken gigantische Fälschungen gemacht und die Belegschaft des Repressionsapparats mehrmals voll ausgewechselt worden.

Im Falle von Meyerhold wurde der große Mythos von seinem letzten öffentlichen Auftritt aufgelöst. Doch die historischen Belege zur fraglichen Konferenz erschöpfen sich keineswegs in dieser „Entlarvung“. Der Almanach des theaterwissenschaftlichen Instituts GITIS *Mir iskusstv* vom Jahre 1991 bringt hochinteressante Dokumente und Details zu diesem Auftritt ans Licht. Der vorhergegangene Kollaps der Sowjetunion hatte einerseits seine Herausgabe überhaupt erst ermöglicht, sie aber zeitgleich überschattet: Öffentlichkeit und Intelligenzija waren zu beschäftigt damit, mit der neuen

Situation klarzukommen, um diese Veröffentlichung wahrzunehmen (vgl. Fel'dman 30.01.2013). In dieser Zeit, auch in den Folgejahren, herrschte Chaos und Kriminalität, Defizit und Schwarzhandel, unübersichtliche Zustände und große Missverhältnisse in der Wirtschaft. Gudkova berichtet etwa, dass es Theaterwissenschaftlern in den 90er Jahren häufig nicht möglich war, Theaterinszenierungen zu sehen, weil für sie Theaterkarten angesichts ihrer minimalen Mittel schlicht unbezahlbar wurden (vgl. Gudkova 22.01.2013). *Mir iskusstv* kam genau in dieser Zeit heraus und wurde wenig beachtet; die Exemplare haben sich monatelang unverkauft im Verlag gestapelt und mussten schließlich aus Platzgründen vernichtet werden, so Fel'dman.

In einem Jubiläumsbeitrag des besagten Almanachs – *50 Jahre seit dem tragischen Tod von Meyerhold (К 50-летию трагической гибели Вс. Мейерхольда)* – sind Dokumente aus den Archiven veröffentlicht, die Meyerholds letzten öffentlichen Auftritt betreffen. Im Vorwort rollt Fel'dman die kulturpolitischen Ereignisse der ersten Jahreshälfte 1939 auf. Meyerholds sagenumwobener Auftritt fand am 15. Juni 1939 auf der Ersten Allrussischen Regisseurskonferenz statt (13.-20. Juni 1939), an der Regisseure und Entscheidungsträger aus der Administration teilnahmen. Fünf Tage später wurde Meyerhold verhaftet. In einem 1940 erschienenen Sammelband zu der Regisseurskonferenz war Meyerholds Name bereits gänzlich getilgt worden. Das Originalstenogramm zur Regisseurskonferenz, im Zuge der Perestrojka zugänglich geworden, liegt dem Jubiläumsbeitrag zugrunde (vgl. Fel'dman 1991, 413). Die Rede ist bereits in Kapitel II.3.8. angeschnitten worden; erhellender jedoch als die dort zitierten Quellen und Urteile ist der Artikel, auf den hier Bezug genommen wird.

Überraschenderweise stellt sich heraus, dass zum Zeitpunkt der Regisseurskonferenz ein kleines Tauwetter der Theaterzensur stattfand und Meyerholds Kollegen den Beginn seiner Rehabilitation vermuteten (vgl. ebenda, 421). Auf der Regisseurskonferenz und in der Presse jener Zeitperiode war viel vom bedenklichen Weg des sowjetischen Theaters und auch wieder – nicht ausschließlich tadelnd – von Meyerhold die Rede. Die „Mchatisierung“ und Übervorsichtigkeit der Theater wurde gerügt, mit ihnen etwa auch Kerschenezew als grober Administrator, der voreilig zerstört und beschnitten habe; es wurde die Meinung geäußert, dass Meyerhold aus seinen Fehlern gelernt habe (vgl. ebenda 417ff). Theaterinsider scheinen fast schon mit einer Amnesie für Meyerhold gerechnet, er selbst hingegen gespürt zu haben, dass dies ein Trugschluss war; er hatte keine Kraft, keinen Kampfgeist mehr.

Man könnte annehmen, dass sich in seinen letzten Monaten die gesamte Theaterwelt von Meyerhold, in Vorahnung von seinem bösen Ende, abgewendet hatte; tatsächlich sollen Meyerhold und Reich, deren Haus sonst voller Gäste aus dem künstlerischen Milieu war, zunehmend gemieden worden sein (immerhin waren Kontakte zu einer Persona non grata mehr als Grund genug für eine Anklage). Doch wem 1939 noch erlaubt war, im Theater zu arbeiten, der war deswegen nicht zwangsläufig „mundtot“ und gehorchte bis ins Detail der Obrigkeit, lehnte also aus Angst ab, was diese ablehnte. Das Stenogramm der Regisseurskonferenz zeigt das Gegenteil: Meyerhold wurde hier gefeiert, jede Nennung seines Namens von lauten Ovationen begleitet.

Die ersten zwei Tage der Konferenz waren ein unvorhergesehener Triumph für Meyerhold, vielleicht der wahrhaftigste seiner langen Laufbahn. Menschen seines Metiers, die wussten, dass keiner im Saal an ihn heranreicht, erwiesen ihm die Ehre. Menschen, die bereit waren, zu glauben, dass die kürzlich geschehenen Ungerechtigkeiten der Vergangenheit angehören, feierten den zu Unrecht Verfolgten. Das Verhalten des Saals war eigenwillig, herausfordernd und gleichzeitig erbarmungslos.⁷¹

Auffällig ist eben diese Eigenwilligkeit, Unbeugsamkeit des Saals, die man im totalitären Joch vielleicht nicht vermuten würde. Der Vorsitzende Chraptschenko versuchte, Meyerholds Triumph zu unterbinden, indem er ein generelles Verbot von Zwischenrufen, Gelächter und Ovationen auf der Konferenz aussprach – was vom empörten Saal einfach mit weiteren Ovationen quittiert wurde (vgl. ebenda, 425).

Dieser Triumph war für Meyerhold aber ein zweischneidiges Schwert: Er musste nun in seinem Auftritt dazu Stellung beziehen und konnte ihn nicht einfach als Lorbeeren für seinen Verdienst stehen lassen. Folgende Logik legte er daher einem Teil seiner Rede zugrunde:

Erstens erziehen die Partei und Stalin zur Unversöhnlichkeit mit Fehlern; zweitens haben aber die Fehlenden – darunter auch er, Meyerhold – weiterhin die Möglichkeit, zu arbeiten; und, drittens, sind ebendiese Möglichkeit, die Fortsetzung seiner Arbeit, sein Erscheinen in diesem Saal und auf dieser Tribüne überhaupt der Partei und Stalin zu verdanken, und deswegen waren wohl die Ovationen Ovationen ihnen zu Ehren.⁷²

71 „Первые два дня конференции были непредвиденным триумфом Мейерхольда, едва ли не самым истинным на всем протяжении его долгого пути. Его чествовали люди его профессии, знавшие, что в зале нет ему равных. Несправедлиго гонимого приветствовали люди, готовые поверить, что недавние несправедливости уходят в прошлое. Поведение зала было своеобразным, вызывающим и одновременно беспощадным (ebenda, 425)“.

72 „[В]о-первых, партия и Сталин воспитывают непримиримость к ошибкам; во-вторых, ошибавшимся – и ему в том числе – сохранена возможность работать; и, в-третьих, стало быть, за эту возможность, за продолжение его работы, за само его появление в этом зале и на трибуне следует благодарить партию и Сталина, и потому овации были овациями в их честь (ebenda, 426)“.

Chraptschenko soll Meyerhold vor seinem Auftritt noch einen Zettel zugeschoben haben, auf dem stand, was er sagen soll; dieser ist nicht erhalten geblieben (vgl. ebenda 425). Meyerholds Rede dauerte etwa eine Dreiviertelstunde, er versuchte, aktuelle Fragestellungen des Theaters zu thematisieren – die nach dem „Regisseur-Organisator“ etwa, mit einer entschiedenen Forderung nach der Rückgabe der Vollmacht (unter anderem der administrativen) an Theaterregisseure. Doch diese vormals klar ausformulierten Gedanken gelingen ihm bei diesem entscheidenden Auftritt nur halb (vgl. ebenda, 430). Wie bereits in II.3.8. ausgeführt, wird zum damaligen Zeitpunkt – und auch von der heutigen Forschung – die Rede als für Meyerholds Verhältnisse schwach beurteilt, weder wirklich einlenkend noch kämpferisch.

Interessant waren die Reaktionen des Saals (auf Meyerholds Rede folgten wiederum lange Ovationen). Meyerholds Schwäche, Vorsichtigkeit, Rückzug sind von den Auftretenden kommentiert worden, so sprach z.B. der Regisseur Krol':

Wsewolod Emiljewitsch musste sich ins Schilf zurückziehen, sich zurückziehen wie ein Löwe, der tödlich verwundet wurde [...]; doch wenn er wieder genesen ist und wieder aus dem Schilf herauskommt, darf er daraus nicht wie eine abgerissene Katze hervorkommen, sondern wie ein mächtiger Löwe, denn die sowjetische Kunst braucht ihn als Löwen!⁷³

Viele Anwesenden hielten es also für möglich, dass es an Meyerhold selbst liege und in seinen Kräften stehe, sich wieder in einen Löwen zu verwandeln; man rügte ihn sogar dafür, dass er nicht von den Schäden, die das Theater in den strengen antiformalistischen Jahren davongetragen hatte, gesprochen habe (vgl. ebenda, 431ff).

Der Optimismus der Anwesenden erwies sich als unbegründet – Meyerhold wurde wenige Tage später verhaftet. Oft wurde angenommen, dass dieser letzte Auftritt der Anlass dafür gewesen sei. Der bei der Konferenz anwesende Fadeew, der sich noch für Meyerhold einsetzte und ihn öffentlich verteidigte, berichtet aber, dass er bereits ein halbes Jahr zuvor bei einem Gespräch mit Stalin von der geplanten Verhaftung erfahren habe. Stalin hätte ihm Papiere von Verhören vorgelegt, die Meyerhold als Spion diffamieren, und von dem geplanten Arrest gesprochen. Weil das fragliche Verhör mit Kolzow mit 16. Mai 1939 datiert ist, kann dem Kommentator dieser Veröffentlichung zufolge das Ereignis, von dem Fadeew berichtet, jedoch frühestens einen Monat vor der

73 „Всеволод Эмильевич должен был уйти в камыши, уйти, как лев, которого смертельно ранили [...]; но если он вылез из этих камышей, то он должен был выйти оттуда не как драная кошка, а как могучий лев, потому что советскому искусству он нужен как лев! (ebenda, 431)“.

Regisseurskonferenz stattgefunden haben (Zelinskij 1989, 144f). Ob ein halbes Jahr oder ein Monat – Meyerholds Verhaftung war jedenfalls keine spontane Aktion, sondern von Stalin persönlich geplant.

V.4. Zuschreibungen

Einer der Mythen über Meyerhold war mit der Veröffentlichung des Konferenzprotokolls also gelüftet (obwohl auch hier – dieses Restrisiko bleibt – eine Fälschung nicht vollkommen auszuschließen ist). Weshalb aber hatte Elagin die zuvor und bis heute kursierende, heldenhafte Rede erfunden? Ein schlichter Erklärungsversuch wird in einem Radiobeitrag zu Meyerhold geboten: Elagin war aus der Sowjetunion geflohen und ein Vertreter jener

Menschen, die in der Emigration schrieben, als die Archive noch nicht zugänglich waren, als das sowjetische Regime unsterblich schien [sic]... Der Logik der Menschen folgend, die sich [jenseits der Sowjetunion] befanden, nahm [Elagin] also an, dass wenn Meyerhold aufgetreten ist und so empfangen wurde – und er hatte davon gehört – dann musste er wohl ungefähr so etwas gesagt haben.⁷⁴

Damit war Meyerhold nicht zum ersten und nicht zum letzten Mal vereinnahmt, in diesem Fall als Widerstandskämpfer, mutiger Rebell und Antistalinist. Im Laufe der Geschichte widerfuhren ihm, auch nach seinem Tode, verschiedenste Zuschreibungen. Tatsächlich eignet sich seine Person besonders gut dafür, weil sie so unterschiedliche Schaffensphasen durchlaufen und so unterschiedliche Haltungen eingenommen hat, so viele provokante Aussagen gemacht und ihnen auch direkt widersprochen hat, dass „für jeden etwas dabei ist“. Durch die meisten Veröffentlichungen ziehen sich also klare Aussagen bezüglich des Charakters und der politischen Neigung Meyerholds, häufig auch Urteile darüber. Selbst wenn man die polemischsten – jene, die ihn als Stalinist oder Antistalinist, Kommunist oder Trotzkiist vereinnahmten – herausnimmt, ist diese Kategorie meist mehr oder minder im Blickpunkt. Was nicht verwundert, Meyerhold

74 „Люди, писавшие в эмиграции, когда архивы были недоступны, когда казалось, что советский режим - на века [sic]... То есть ему, по логике человека находящегося там, казалось, что Мейерхольд, если он выступил, и его так встретили, а он слышал про это, то, наверное, сказал что-то такое (Tolstoj 2010)“.

gilt als ein besonders in seiner Zeit lebender Künstler, der ihr zugleich voraus war, sein künstlerischer Wirkungsbereich überschneidet sich mit dem politischen.

Die Vereinnahmung treibt zuweilen seltsame Blüten. So schreibt der Populärwissenschaftler Sokolov, jeder wisse, dass Meyerhold homosexuell gewesen sei (vgl. Sokolov 2004). Begründet wird dies damit, dass Meyerhold allzu stürmisch seine Schauspieler umarmt und geküsst habe. Diese Behauptung ist doppelt interessant; die „Homosexualitätsvermutung“ ist einerseits keineswegs allgemein bekannt, aber brisant, denn Russland gilt nach wie vor als besonders homophobes Land. So läuft das unlängst beschlossene Gesetz, das „Propaganda von Homosexualität“ verbietet, keineswegs gegen den Wunsch der breiten Mehrheit, und während in westlichen Ländern die Toleranz und Akzeptanz in den letzten Jahrzehnten stetig zugenommen hat, dominieren in Russland genau die gegenläufigen Tendenzen.

Was Überlieferung und Mythenbildung um Meyerhold anbelangt, kommt seiner Frau und Schauspielerin Reich eine besondere Rolle zu – als der Person, die immer wieder (mit)verantwortlich für Meyerholds Verhaftung gemacht wird. Auffällig ist die Ablehnung, die ihr nach wie vor entgegengebracht wird. Ihr Ruf, untalentierte und böse zu sein, haftete ihr nach ihrem Tod umso mehr an, vielfach von Autoren reproduziert, die sie gar nicht spielen gesehen haben. Entscheidend ist dabei die Unterstellung, Meyerhold in seinen Untergang getrieben zu haben. Auch Gudkova vertritt diese Ansicht mit Berufung auf die These, dass er rechtzeitig ausgewandert wäre, hätte Reich sich nicht quergestellt (vgl. Gudkova 22.01.2013). Grundlage ist das in IV.5.6. erwähnte Gespräch von Michail Tschechow und dem Künstlerpaar während ihrer Gastspiele am 1930 in Berlin, das wiederum über Elagin bekannt ist. Als letzter Auslöser für die Verhaftung ist häufig auch ein unvorsichtiger, ja herausfordernder Brief, den Sinajda Reich in geistiger Umnachtung an Stalin geschrieben haben soll, in Diskussion; darin soll sie sich über unberechtigte Diffamierungen und schlechte Behandlung von der Obrigkeit beschwert, und auch Stalin direkt mitgeteilt haben, wenn er sich nicht mit Kunst auskenne, möge er doch Meyerhold konsultieren (vgl. Esenina 2003).

Die Ehefrau als Feindbild und Sündenbock: Zeichnet sie sich durch hohe Selbstständigkeit und eigene Kunsttätigkeit aus, gerät sie schnell in Verdacht, ZerstörerIn ihres genialen Mannes zu sein. Eines der bekanntesten Beispiele in der Popkultur ist Yoko Ono. Es gibt Parallelen bei den Liebesgeschichten: Lennon wie Meyerhold haben Ehefrauen, die sich auf ihre „normale Ehefrauenfunktion“

beschränken, als sie sich in Frauen verlieben, die ihnen künstlerisch gewachsen sind, die sie nicht nur inspirieren, sondern mit ihnen gemeinsam schöpfen.⁷⁵ Sowohl der Musiker als auch der Regisseur schicken ihre alte Frau aus dem gemeinsamen Haus fort und lassen „die Neue“ einziehen. In der öffentlichen Urteilsfällung stehen Tugend und Moral gegen Amour fou und Selbstverwirklichung; Kollegen und Publikum sind zusätzlich empört über die bevorzugte Behandlung der neuen Frauen und ihre vermeintliche Überschätzung durch den genialen Mann (Lennon bringt Yoko Ono zu Beatlesproben mit und will sie mitmachen lassen; Meyerhold besetzt Hauptrollen mit Reich und lässt sie Regie führen). Yoko Ono wie Sinaida Reich sind selbstbestimmte, starke Persönlichkeiten, die außerdem keinen einfachen Charakter haben. Von ihnen entgegenschlagendem Hass und Vorwürfen ungebrochen haben beide Frauen ihre Männer zu neuen Wegen in der Kunst angespornt.

Zur schlechten öffentlichen Meinung, vielleicht zum Neid, trug bei, dass Reich schon zuvor mit einem großen Künstler verheiratet war. Ihr erster Ehemann und der Vater ihrer Kinder war der berühmte Dichter und Lebemann Jessenin, der Jahre später Selbstmord begehen sollte. Dass der trinkende Jessenin sie misshandelt und schwanger verlassen hat, änderte nichts daran, dass sie auch als seine ZerstörerIn gehandelt wird. Und Reich haftet der Ruf, für Meyerholds Tod verantwortlich zu sein, so an wie Yoko Ono der Ruf, an die Trennung der Beatles Schuld zu tragen.

Viel Literatur zu Reich ist von unreflektierter Weitergabe von Klatsch und fremden Urteilen, aber auch Missgunst geprägt (obwohl manche auch ihr Talent anerkennen; die Gastspielreise des TIM 1930 nach Europa war für sie ein Triumph, der meinungsbildende Berliner Kritiker Kerr etwa verriss Meyerhold, lobte aber Reich in höchsten Tönen (vgl. Koljazin 1998)). Als Künstlerin ist sie erst in den letzten Jahren Gegenstand theaterwissenschaftlicher Untersuchungen geworden, so wird eine erste Dissertation zu ihr gegenwärtig vorbereitet (vgl. Koljazin 22.02.2013).

Im Meyerholdmuseum wird man Zeuge, wie die missgünstigen Zuschreibungen das Andenken an die SchauspielerIn noch 2013 bestimmen. Eine ältere Dame, auf ein Portrait von Reich deutend, sagt verächtlich zu ihrer jüngeren BegleiterIn: „Schau, das war die. In die hat sich der Meister verliebt! Galt damals als schön“. Die Jüngere: „Wieso damals? Sie ist doch schön, klassisches Gesicht“. Die Ältere geht zu einem entrüsteten Flüsterton über und erzählt, wie diese unbegabte Emporkommende sich ins

⁷⁵ Reich als SchauspielerIn galt aber auch immer als „Schöpfung“ Meyerholds. Sie war über Dreißig, als sie erstmals auf die Bühne trat – auf seine Initiative. Pasternaks Gedicht „Für die Meyerholds“ (Мейерхольдам) vom Jahre 1928 erzählt unter anderem von diesem „schicksalhaften Debüt“.

Zentrum des Theaters gedrängt, dem Genie den Kopf verdreht und ihn in den Untergang getrieben habe.

V.5. Rezeption heute

Meyerholds Name, Werk und Schauspielmethode waren spätestens in den 60ern in der Sowjetunion wieder salonfähig. Die lange Tabuisierung und erst Jahrzehnte später erfolgte ästhetische Rehabilitation hatten aber ihre Spuren hinterlassen. „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 (Bochow 2010, 7)“.

Meyerhold wird heute im Wesentlichen als Regie- und nicht Schauspieltheoretiker rezipiert, wobei nach wie vor kein Standardwerk zur seinen Theorien vorliegt. Die theoretischen Arbeiten sind nur fragmentarisch im Nachlass, in wenigen Artikeln und Erinnerungen seiner Schüler erhalten. Pitches listet die Probleme auf, die bei der Annäherung an Meyerholds Theorien entstehen: Sie umfassen mehr als drei Jahrzehnte, berufen sich auf sehr breitgefächerte Quellen und sind voll unterschiedlichster Referenzen, sind häufig bewusst polemisch und auch widersprüchlich (vgl. Pitches 2003, 43f).

Rudnickij gilt als der erste ernstzunehmende sowjetische Autor, der über Meyerhold nach dessen Tod geschrieben hat. Seine große Qualität, so Fel'dman, lag in seiner Leichtfüßigkeit. Die großen, drängenden Fragen umging er einfach, ohne dass es gezwungen wirkte. Sein erstes Buch zu Meyerhold 1969 ließ er schlicht mit der Phase in der Leontewskij-Gasse – Meyerholds letzten Monaten in Freiheit, in denen er für Stanislawski arbeitete – enden. Von der Meyerholdkommission⁷⁶ wurde Rudnickij kritisch beäugt und vermied lange Zeit jeglichen Kontakt zu ihr. Er selbst soll ein überzeugter Kommunist gewesen sein (vgl. Fel'dman 30.1.2013). Für die Erinnerung an Meyerhold hat er Bedeutendes geleistet; bemerkenswert ist auch sein zuerst in

⁷⁶ „The Commission on Meyerhold’s Creative Legacy, which continues to work actively to this day, was formed immediately after Meyerhold’s official rehabilitation in 1955. The commission was headed by P. A. Markov (1955 – 1980), S. I. Yutkevich (1983 – 1985), M. I. Tsarev (1985 – 1987), and V. N. Pluchek (1987 – 1988). Since 1988 the chairman of the commission has been V. V. Fokin (O.A. 2013)“.

Theaterzeitschriften, dann als Buch veröffentlichter Briefwechsel mit Reichs Tochter und Meyerholds Ziehtochter Tatjana Jessenina.

Im heutigen Russland ist Meyerhold bekannt: Wer den Namen Stanislawskis kennt, kennt auch seinen. Er ist ein Mythos, aber auch Pop. Es gibt Groschenromane über seine und Reichs Ermordung (Lonskoj 1996, Moleva 1991), Verschwörungstheorien (Sokolov 2004) und Prime-Time-Fernsehdokus von fragwürdiger Qualität (TheLeoVel 2008). Große Aufmerksamkeit wird ihm von der russischen Theaterwissenschaft und auch von zeitgenössischen Theaterpraktikern zuteil. Während Meyerhold und sein Werk in Russland schon als gut erforschtes Feld gelten, spielt der Regisseur jedoch in der westeuropäischen Theaterwissenschaft eine geringe Rolle. Wohl ist Meyerholds Theater Gegenstand von Literatur, Kongressen, praktischen Versuchen: Anhand von Quellen wie Fotos und Notizen gab es im Westen noch zu sowjetischen Zeiten Versuche der Rekonstruktion der Biomechanik. Verschiedene Gruppen, die sich dieser Methode und weiterer Mittel Meyerholds bedienten, bildeten sich weltweit, oft unter der Leitung seiner ehemaligen Schüler. Die berühmte Aufführung von *Der Revisor* wurde rekonstruiert und 1997 in einer amerikanisch-russischen Zusammenarbeit von Schauspielstudenten wiederaufgeführt (vgl. Chambers 2000); es gibt immer wieder neue Abhandlungen über Meyerhold Kunst und immer wieder Theaterleute, die versuchten, seine Schauspielmethode, die Biomechanik, zu lehren und anzuwenden (so ist sie beispielsweise Teil des Unterrichts an der renommierten Berliner Schauspielschule „Ernst Busch“). Und dennoch: In der westlichen Rezeption steht Meyerhold, so scheint es, im Schatten von Stanislawski.

Stanislawskis Name ist nach wie vor präsent, Meyerhold hingegen kennt man hierzulande vorwiegend in Theater- und Slawistikkreisen. Gibt der Katalog der österreichischen Nationalbibliothek 112 Ergebnisse zum Stichwort „Stanislawski“ her, so sind es zu „Meyerhold“ nur 75, in der Bibliothek der Universität Wien ist das Verhältnis sogar 111 zu 40. Indes waren beide Regisseure Anfang der 20er Jahre ähnlich einflussreich und bekannt, und Meyerholds Experimente und Erkenntnisse haben die Entwicklung des Theaters im 20. Jahrhundert ähnlich stark geprägt wie die Stanislawskis. Es könnte der Verdacht entstehen, die unausgewogene heutige Rezeption sei vom stalinistischen Kanon beeinflusst: Immerhin gab es mindestens zwei Jahrzehnte lang kaum Forschungs- und Publikationsmöglichkeiten zu Meyerhold in Russland, während Stanislawski im Gegenteil besonders intensiv „bearbeitet“ wurde. Die Quellenlage im Ausland war zeitgleich lückenhaft und machte Forschungen nicht leicht.

Auch war Meyerhold, im Gegensatz zu Stanislawski und Tairow, sein Traum von Gastspielen in Amerika von der Obrigkeit verwehrt geblieben. Er hatte also nur bedingt Gelegenheit gehabt, seine späten Inszenierungen zu „exportieren“, und hatte die Erlaubnis dazu reichlich spät erhalten: seine Ideen und Neuerungen hatten sich bereits herumgesprochen und galten als überholt (vgl. Koljazin 22.02.2013).

Für den Bekanntheitsgrad Stanislawskis scheint es weiters nachvollziehbare Gründe zu geben: Seine Schauspielmethode beeinflusste maßgeblich Strasberg und somit Hollywood. „The method“ hat indirekt Eingang in die Massenkultur gefunden, die Präsenz von Stanislawski und die Allgegenwart seiner Idee sind nicht zuletzt damit in Verbindung zu bringen. Über Lee Strasberg indes kursiert die Anekdote, dass er, als er nach einem Moskauaufenthalt nach Amerika zurückkehrte, unbedingt ein amerikanischer Meyerhold werden wollte. Erst als diese Bemühungen scheiterten, soll er beschlossen haben, lieber ein amerikanischer Stanislawski zu werden (vgl. Ščerbakov 23.02.2013).

Nečaev widerspricht der These vom stalinistischen Kanon, der sich bis heute auswirkt. Die Katalogbestände, so der Bibliothekar, hängen von der Kapazität und vom thematischen Schwerpunkt einer Bibliothek ab, von der Verfügbarkeit einzelner Werke, von administrativen Einschränkungen etc.; sie sagen nicht zwangsläufig etwas über den Kanon aus (vgl. Nečaev 31.01.2013). Auch Ščerbakov findet den Vergleich des heutigen Bekanntheitsgrads der Regisseure und Schlüsse darüber unangemessen: „Kennt man in Deutschland denn Wachtangow? Oder Tairow? (vgl. Ščerbakov 23.02.2013)“.

VI. VERSUCH EINER INNENANSICHT

VI.1. Mentalitätskonstitution

Im Stalinismus scheint zumindest zeitweise der Gefrierpunkt erreicht worden zu sein, von dem Golomštok in seiner Metapher zum Verhältnis von Demokratie und Totalitarismus spricht:

Auch bei niedriger Temperatur kann ein biologischer Körper sich in seiner Umgebung bewegen, und der Mensch kann sein Verhältnis zur Umgebung analysieren, er kann sich an sie anpassen oder versuchen, sie an sich anzupassen. Bei einer Temperatur unter 0° wird der Körper Teil der Umgebung, wächst mit ihr zusammen, nimmt ihre Konsistenz an, und analytische, kritische und weitere Fähigkeiten der Person schlafen ein und sterben ab. Die ideale totalitäre Gesellschaft, wenn es eine solche gäbe, würde sich in einen anorganischen Monolith verwandeln – in einen erstarrten Brocken historischer Zeit mit Millionen gefrorener menschlicher Intentionen darin.⁷⁷

Der Frage, wie es tatsächlich um die „analytische, kritische und weitere Fähigkeiten“ der Menschen in der „Eiszeit“ stand, und wie unter diesen Umständen kulturelle Erinnerung an die Repressierten bewahrt wurde, soll in Folge nachgegangen werden.

Laut Nečaev (vgl. Nečaev 31.01.2013) ist es unzureichend, von Kunst und Macht zu sprechen, er schlägt ein Dreiecksmodell vor: Die Macht, die Gesellschaft und das Genie (als Vertreter der Kunst). Die Gesellschaft ihrerseits weist viele Schichten auf, von denen insbesondere das Volk (Nečaev: „graue Masse“) und die Träger der kulturellen Erinnerung zu unterscheiden sind. Letztere sind sich der Regeln und Funktionsweise der staatlich forcierten Diskurse, hier der stalinistischen, normalerweise bewusst.

„*Wer darf legitimer Weise wo sprechen? Was darf/kann wie gesagt werden? Diskurse bilden «Welt» nicht ab, sondern konstituieren Realität in spezifischer Weise (Keller 2011, 67)*“, heißt es bei Keller. Ein großer Teil der sowjetischen Intelligenzija in der Zeit nach Meyerholds Verhaftung war sich über diese Tatsache im Klaren. Dass der öffentliche Diskurs in einem absurden Ausmaß zensiert und reglementiert war, dass allein die Nennung von einem Namen wie dem Meyerholds lange Jahre im Lager nach

⁷⁷ „Даже при низкой температуре биологическое тело может передвигаться в среде, а человек – анализировать свои отношения со средой, приспосабливаться к ней или пытаться приспособить ее к себе. При температуре ниже 0° тело становится частью среды, срастается с ней, приобретает ее консистенцию, а аналитические, критические и прочие способности личности засыпают и отмирают. Идеальное тоталитарное общество, если бы такое существовало, превратилось бы в неорганический монолит – в застывшую глыбу исторического времени со вмержшими в нее миллионами человеческих интенций (Golomštok 1994, 8)“.

sich ziehen konnte, heißt dennoch nicht, dass es nur noch diesen einen Diskurs gegeben hätte, der Stalinismus es also bewerkstelligt hätte, die kulturelle Erinnerung völlig auszulöschen und neu zu programmieren. Das Genie nach Nečaevs Modell lebt in der Erinnerung der kulturellen Träger weiter, es überlebt die Eiszeit des Totalitarismus dank einzelner persönlicher Erinnerungsträger und einem nichtöffentlichen, oftmals nicht einmal schriftlich festgehaltenen Diskurs, um im poststalinistischen Tauwetter wieder an die Oberfläche der Öffentlichkeit zu treten. So wie Jessenina Meyerholds Archiv und damit materielles Erbe vor den NKWD-Mitarbeitern gerettet und versteckt hat (später wurde es von Eisenstein verwahrt), so bewahrten Träger der kulturellen Erinnerung Meyerholds geistiges Erbe. Trotz der Gefahr, der er sich damit aussetzte, zeigte oder verschenkte Eisenstein gelegentlich einen Teil von seinem Schatz, und auch der immaterielle Schatz der Erinnerung wurde manchmal, selbst in der „Eiszeit“, von ihren Trägern geteilt.

Wie steht es aber in diesen Zeiten um die Mentalität der Menschen? Schließlich liegt eine offenkundige, unverhohlene Geschichtsfälschung „von oben“ beziehungsweise, nach Foucaults Machtbegriff, „von allen Seiten“ vor, die bei den Bürgern, so könnte man meinen, zu einem strengen Einverständnis mit der generierten Realität (einher mit der Bereitschaft also, sich manipulieren zu lassen) führen muss, oder aber zu einem zumindest inneren Aufbegehren, einem vollen Bewusstsein der Lügen und Falschinformation und einem inneren Gefühl für die Wahrheit, das, um zu überleben, eben unterdrückt wird. Wenn also Welt und Weltbild, die ihm von Außen auferlegt werden, so offenkundig verfälscht sind, muss das Individuum – solange es sich nicht für das Dissidententum entscheidet – es entweder innerlich annehmen oder eben nur zum Schein. Das würde bedeuten, dass alle Sowjetbürger (die „graue Masse“, insbesondere aber die Intelligenzija) entweder überzeugte Stalinisten oder aber innere Widerstandskämpfer in Verkleidung von Mitläufern gewesen sein müssen. Tatsächlich lassen sich aber markante Vertreter dieser Zeit selten eindeutig dem einen oder anderen zuzuordnen. Hier tritt die angeschnittene Widersprüchlichkeit und eine Auffassung von Wahrheit zutage, die eine ganz spezielle Mentalitätskonstitution vermuten lassen; eine, wo Mitläufertum und Widerstand, Glauben, Annehmen und Leugnen zu einer merkwürdigen, aber funktionierenden Symbiose finden.

In seinem im Zusammenhang mit dem Stalinismus nicht zu Unrecht vielzitierten Roman *1984* beschreibt Orwell pointiert den dafür nötigen „Mentalitätszwist“; in seinem

dystopischen Werk heißt der Prozess „Realitätskontrolle“ beziehungsweise „Doppeldenk“.

Die Partei ist jederzeit im Besitz der absoluten Wahrheit, und das Absolute kann natürlich nie anders gewesen sein als jetzt. Man wird sehen, daß die Kontrolle über die Vergangenheit vor allem von der Gedächtnisschulung abhängt. Sicherzustellen, daß alle schriftlichen Dokumente mit der gerade herrschenden Orthodoxie übereinstimmen, ist eine rein mechanische Sache. Doch man muß sich auch daran *erinnern*, daß Ereignisse sich in der gewünschten Form abspielten. Und wenn es nötig ist, seine Erinnerungen umzugruppieren oder schriftliche Dokumente zu fälschen, dann muß man *vergessen*, daß man das getan hat. Der hierzu erforderliche Trick ist ebenso erlernbar wie jede andere geistige Technik. Die meisten Parteimitglieder erlernen sie und alle, die intelligent und orthodox sind, auch. Diese Technik heißt in Altsprech ganz unverblümt „Realitätskontrolle“. In Neusprech heißt sie *Doppeldenk*, obwohl *Doppeldenk* noch vieles andere mit einschließt.

Doppeldenk bedeutet die Fähigkeit, gleichzeitig zwei einander widersprechende Überzeugungen zu hegen und beide gelten zu lassen. Der Parteintellectuelle weiß, in welcher Richtung seine Erinnerung geändert werden muß; er weiß deshalb auch, daß er der Wirklichkeit einen Streich spielt; aber durch die Anwendung von *Doppeldenk* versichert er sich auch darüber, daß die Realität nicht angetastet wird. Dieser Prozeß muß bewußt erfolgen, weil er sonst nicht mit genügender Präzision ausgeführt werden würde, doch er muß auch unbewußt erfolgen, weil er sonst von einem Gefühl der Lüge und somit der Schuld begleitet wäre [...]. Bewußte Lügen zu erzählen, an die man ehrlich glaubt; jede unbequem gewordene Tatsache zu vergessen, um sich bei Bedarf wieder daran zu erinnern; die Existenz einer objektiven Realität zu leugnen und die ganze Zeit über die von einem gelegneten Realität einkalkulieren – all das ist unabdingbar (Orwell 1997, 214f).

Die junge Generation war in diesen Widersprüchen aufgewachsen. „Knabber am Granit der Wissenschaft“ („Грызи гранит науки“), ein Zitat von Trotzki, stand als Leitsatz auf den Schulheftchen der Kinder in der jungen Sowjetunion. Agranovič berichtet, wie sie nach Trotzki's Sturz von ihrer Lehrerin angehalten wurden, diese Seiten herauszureißen. Im Laufe der Zeit würden die Bilder, die an den Wänden der Klassenzimmer hingen, ausgewechselt werden, und die Bilder in ihren Geschichtsbüchern würden die Schüler auf Anweisung der Lehrkraft eigenhändig herausstreichen (vgl. Agranovič 2004, 75). Der Autor, später Filmregisseur und seinerzeit einer der jüngsten Meyerhold'schüler, erzählt von den düsteren Ereignissen in den 30er und 40er Jahren, er verurteilt den Stalinismus; doch unmissverständlich bleibt auch seine Botschaft, dass es ihm und vielen anderen in dieser Zeit dennoch gut ging und sie ihre Jugend genossen. Jenen, die von den Verhaftungen und Verfolgungen unberührt blieben und „nur“ mitbekamen, was mit anderen geschah, waren verängstigt

und bedrückt, doch was mit den Verschwundenen geschehen war, konnte oft nur geahnt, nicht in Erfahrung gebracht werden. So nahm man in Agranovičs Kreisen an, dass Meyerhold nach seiner Verhaftung in einem Lager eine langweilige Bürotätigkeit verrichtete (vgl. Agranovič 2004). Der Schauspieler Garin und seine Frau – mit denen Meyerhold seinen letzten Abend vor der Verhaftung verbracht hat – sollen jahrelang eine unantastbare Geldsumme und einige Kleidungsstücke aufbewahrt haben, damit Meyerhold nach seiner Freilassung nicht mittellos dastehen würde (vgl. Esenina 2003). Die Legende vom Lager ohne Korrespondenzerlaubnis (vgl. Weber/Mählert 2007, 283) ließ Angehörige Erschossener – die über die Hinrichtung nicht informiert wurden – oft noch jahrelang auf ihre Rückkehr hoffen.

Wie aber ist das Argument, die Entschuldigung, man habe von nichts gewusst, zu beurteilen? Illies, Autor des Buches *1913*“ das westliche Kultur des Jahres 1913 im Querschnitt betrachtet, sagt, auf die Verantwortung der Künstler als Seismographen angesprochen:

Erst aus dem Rückblick ordnet sich alles wunderbar. Man betrachtet dann nur die sieben Punkte der Perlenschnur, die für dieses Ergebnis die Kausalkette bilden – die anderen nicht mehr. Und mit Blick auf das Durcheinander dieses Jahres, weiß ich gar nicht, für was sich diese Künstlerelite hätte schuldig fühlen müssen. Vielleicht mussten sie sich auch nicht verantwortlich fühlen, weil es ja niemand wusste. Das ist der Punkt (Lühmann/Rahlf 2013).

Illies spricht hier vom Vorkriegsjahr 1913. Im Stalinismus war es ähnlich und doch anders: Jeder wusste von den Repressionen, nur warum, wie und in welchem Ausmaß sie vollzogen wurden, wusste fast niemand. Eine neue Urangst hatte sich herausgebildet: Vor dem dunklen Auto mit zwei, drei dunklen Gestalten, die plötzlich im Haus stehen und einen auffordern, mitzukommen. Niemand in der Sowjetunion konnte sicher sein, dass ihm das nicht eines Tages passieren würde.

Von den Brüchen und Widersprüchen dieser Gesellschaftsordnung war bereits in II.4.2. die Rede. Auch die Mentalität der Bürger im Stalinismus war, so kann man festhalten, zutiefst von ihnen geprägt. Zumindest ein wenig „Doppeldenk“ war dem Überleben oder auch dem Empfinden elementarer Lebensfreude förderlich. Die Menschen wussten, was passierte, und waren gleichzeitig ahnungslos. Denken und Handeln konnten sich widersprechen und dennoch im Einklang sein. Es konnte mehrere Wahrheiten geben.

VI.2. Mindestens zwei Wahrheiten

„Mir geht es nicht um die historische Soziologie eines Verbotes, sondern um die politische Geschichte einer Produktion von „Wahrheit“ [...]. Die Einsetzung „wahrer“ Diskurse (die übrigens unablässig wechseln) ist eines der Grundprobleme des Abendlandes. Die Geschichte der „Wahrheit“ - d.h. der Macht, die den als wahr akzeptierten Diskursen eigen ist – bleibt noch voll und ganz zu schreiben (Foucault 1978, 178f)“. Foucault hat sich genau dieser Geschichtsschreibung (in diesem Fall spricht er von der Geschichte der Sexualität) angenommen. Mit der Geschichte der Wahrheit in der Sowjetunion und auch im heutigen Russland handelt es sich aber um einen besonderen Fall. Sie bleibt nicht nur zu schreiben, sondern auch zu übersetzen. Der Sonderfall der „russischen Wahrheit“ fängt in der Sprache an.

Im Russischen gibt es zwei Wörter für das, was im Deutschen einhellig „Wahrheit“ heißt: „Pravda“ und „Istina“. Sie sind keine Synonyme. „Pravda“ bezieht sich auf Tatsachen im Alltag, Fakten. Der Begriff hat etwas Paradoxes, denn obwohl er durchaus zur Bezeichnung der Wahrheit verwendet wird in einem eindeutigen Sinne – etwas ist wahr oder falsch – verbirgt er nicht die Färbung dieser Wahrheit durch ihren Träger. So hieß das Parteiorgan der KPdSU *Pravda*, zugleich gab es eine „Wahrheit der Partejugend Komsomol“ *Komsomolskaja Pravda*, heute gibt es die „Russische Wahrheit“ *Russkaja Pravda*, die „Wahrheit des Nordens“ *Pravda Severa* etc. So wird einerseits der Anspruch, die Wahrheit zu sagen, erhoben, zugleich aber gezeigt, wem sie „gehört“ und gewissermaßen der Pluralität der Sichtweisen auf Wahrheit Rechnung getragen.

„Istina“ bezeichnet hingegen eine höhere Wahrheit, beispielsweise auf einer religiösen Ebene. Hier geht es nicht um Haltung, sondern um Erkenntnis, „Istina“ ist objektiv und eindeutig, es kann sie nur einmal geben. Nicht einmal das Parteiorgan wurde „Istina“ genannt. Während der Begriff „Pravda“ sich auf konkrete Begebenheiten bezieht – beispielsweise Aufdeckung von Beweisen über ein Verbrechen, die Tatwaffe – ist „Istina“ ein philosophischer Begriff, sie hat ihren Platz im Geist (vgl. Gudkova, 22.01.13).

Um es mit den Worten von Apresjan zusammenzufassen:

Den Unterschied zwischen den wesentlichen Bedeutungen von Pravda und den wesentlichen Bedeutungen von Istina in der modernen russischen Sprache kann man wie folgt verallgemeinern: Pravda gibt uns Wissen um

irgendein Fragment der Realität, während *Istina* ein höheres, geistig oder intellektuell wertvolles Wissen von allgemein gültigen Gesetzen des Seins bezeichnet. Das heißt also, *Pravda* ist irdisch und alltäglich, und *Istina* ist himmlisch und erhaben.⁷⁸

Dabei war diese Zuordnung im Gemeinostslawischen und noch ins 19. Jahrhundert hinein umgekehrt: „*Istina*“ bezeichnete das Irdische, „*Pravda*“ das Erhabene. Erst im 20. Jahrhundert erlangten sie die heutigen, komplexen Bedeutungen, behielten aber zum Teil auch Aspekte der überlieferten Bedeutung bei, sodass *Pravda* etwa auch die Vorstellung von einer „höheren Gerechtigkeit“ implizieren kann.

Allein schon diese Unterscheidung hat unweigerlich Einfluss auf die Denkweise, denn sie ermöglicht es faktisch, zwei widerstreitende Ansichten für wahr zu halten und dabei mehr oder minder moralisch integer zu bleiben. Womöglich ist man dadurch im Umgang mit „Unwahren“ liberaler. Elagins *Temnyj Genij* beispielsweise wird trotz der erfundenen Rede, die ihm scheinbar jegliche Glaubwürdigkeit abspricht, von manchen Wissenschaftlern weiterhin als plausible Informationsquelle herangezogen, obwohl es sich dabei weniger um eine Meyerhold-Biographie als um einen Meyerhold-Roman handelt.

Allein die Begrifflichkeiten „*Pravda*“ und „*Istina*“ verweisen darauf, dass man der Untersuchung der sowjetischen Geschichte unzureichend Rechnung trägt, wenn man nach „der Wahrheit“ sucht. Gewiss stellt sich dieses Problem bei allen historischen Untersuchungen, hier zeigt es sich aber besonders scharf. Selbst die unumstößliche „äußere Wahrheit“ – Fakten, belegt anhand historischer Dokumente – ist unzuverlässig. Die Dokumente sind vielfach vernichtet oder gefälscht. Es gibt drei einander widersprechende Todesurkunden von Meyerhold.

Mackin führt den letzten Satz aus Notizen an, die zu Meyerholds letzter geschlossener Gerichtsverhandlung gemacht wurden. Es handelt sich um eine Aussage des Regisseurs: „Er glaubte an die Wahrheit und nicht an Gott, und er glaubte daran, dass die Wahrheit siegen wird.“⁷⁹ Hier ist Wahrheit „*Pravda*“, das Irdische, die Tatsachen.

Ob die Wahrheit in Meyerholds Fall – etwa bei seiner heutigen Rezeption – letztlich gesiegt hat, lässt sich nicht sagen. Die Wahrheit über den stalinistischen Terror

78 „В обобщенном виде разницу между основными значениями правды и основными значениями истины в современном русском языке можно сформулировать так: правда дает нам знание какого-то фрагмента действительности, истина же – это некоторое возвышенное, духовно или интеллектуально ценное знание каких-то общих законов бытия. То есть правда земная и будничная, а истина небесная и возвышенная (Apresjan 2010)“.

79 „Он верил в правду, а не в бога и верил тому, что правда победит (Mackin 1990, 49)“.

jedenfalls wird nach wie vor oft vergessen oder verdrängt. Wie „Memorial“ verlauten lässt:

Leider ist gerade in Russland die Bereitschaft der Gesellschaft, die Wahrheit über ihre Geschichte zu erfahren und zu akzeptieren, die Ende der 1980er Jahre ziemlich groß schien, in den 1990er Jahren der Gleichgültigkeit, Apathie und dem Unwillen gewichen, „in der Vergangenheit zu graben“. Es gibt auch Kräfte, die direkt daran interessiert sind, dass es zu diesem Thema keine Diskussionen mehr gibt. [...] Und in der Tat, einem bedeutenden Teil unserer Mitbürger fällt es leichter, angenehme, beruhigende Mythen zu akzeptieren als nüchtern ihre tragische Geschichte zu betrachten und sie im Namen des Künftigen aufzuarbeiten. Wir verstehen, warum das so ist: Eine ehrliche Aufarbeitung der Vergangenheit legt auf die Schultern der heute lebenden Generationen eine immense und ungewohnte Last historischer und ziviler Verantwortung. Aber wir sind überzeugt: *Wenn wir diese tatsächlich sehr schwere Last der Verantwortung für die Vergangenheit nicht auf uns nehmen, wird es keinerlei nationale Konsolidierung und keinerlei Wiedergeburt für uns geben* (Weber/Mählert 2007, 291f).

VI.3. „Der besondere Weg“? Vergangenheitsbewältigung

So weitreichend die Verheerungen durch die Repressionen auch gewesen waren – immerhin gab es kaum einen Menschen, aus dessen Familie oder Freundeskreis nicht jemand verschwunden war – so wenig aufgearbeitet ist dieses kollektive Trauma bis heute. Von staatlicher Seite werden wenige Mühen dazu aufgewandt, wenn nicht sogar entsprechende Initiativen wie die des „Memorial“ beschränkt oder unterbunden. Während die Vergangenheitsbewältigung im Deutschland durchaus erfolgreich verlaufen ist, ist sie in Russland kaum erst in Angriff genommen worden. Eine der dafür vorgebrachten Erklärungen ist die vom besonderen Weg.

Der Glaube an einen besonderen eigenen Weg (особый путь) Russlands ist ein im russischen Selbstbild stark verankertes Moment. Der besondere Weg wird häufig als Erklärung und Entschuldigung für viele Missstände und Unzulänglichkeiten in der Gesellschaft herangezogen, etwa dafür, dass Russland nach wie vor keine Demokratie ist und weitere Entwicklungen schwer berechenbar sind. Der Soziologe Levinson beschreibt es wie folgt:

Wenn wir uns selbst von Außen betrachten, also mit dem Vorbild vergleichen, das wir für uns selbst gewählt haben – den Westen – verlieren wir hoffnungslos in vielerlei Hinsicht. Das einzusehen, ist schmerzhaft und kratzt am Ego. Und man möchte es so drehen, dass es nicht mehr so kratzt.

Zu verkünden, dass „wir euch alle überholen“ wie unter Chruschtschow, wäre dumm. Dann sagt man einfach: Wir gehen halt einen besonderen Weg, uns kann man nicht vergleichen, wir gehen selbstständig. Und wohin? Sagen wir nicht, wir haben den besonderen Weg. Interessant ist daran, dass alle Versuche des Lewada-Zentrums [autonomes Meinungsforschungszentrum; Anm. J. S.], herauszufinden, worin dieser besondere Weg besteht, vergeblich waren – es gibt keine Antwort. Es gehört sich nicht, zu fragen, was der besondere Weg ist: Der besondere Weg ist der besondere Weg. Und man spricht nicht darüber.⁸⁰

Es leuchtet ein, dass diese Erklärung ein bequemes Mittel ist, sich einer Verantwortlichkeit zu entziehen, und instrumentalisiert wird, um gesellschaftspolitische Entwicklungen zu legitimieren beziehungsweise deren Ausbleiben zu rechtfertigen. Es erfolgt eine Mythologisierung. Zugleich ist es ein Fakt, dass Russland als Land, flächenübergreifend zwischen Ost und West, Europa und Asien zugleich, von einem überraschend heterogenen Volk besiedelt, nicht mit denselben Kategorien und Methoden analysiert werden kann wie andere Länder. Wobei Russland damit natürlich nicht einzigartig ist: „Ist etwa die Geschichte Großbritanniens der Geschichte Frankreichs ähnlich? Oder die Geschichte der USA der Geschichte Perus oder der Honduras? Natürlich nicht. Jedes Land hat sein Schicksal, das man einen besonderen Weg nennen könnte“⁸¹, so der Historiker Kamenskij.

Dass Geschichte anders abgelaufen ist und aufgearbeitet wird als in Mitteleuropa, ist also zunächst einmal naturgemäß. Das Problem liegt darin, dass sie eben nicht zureichend aufgearbeitet wird. Neue Machteliten in Russland biegen sich die jüngste Geschichte zurecht, wie es ihnen gelegen kommt. In Zeiten von Putins Herrschaft kommt Stalin die Rolle des „starken Mannes“ zu. Man kann nicht sagen, die Verbrechen würden im großen Stil geleugnet; sie werden einfach nur am Rande thematisiert. In konservativen Köpfen ist Stalin trotz allem häufig noch eine ehrwürdige Führerfigur, viele Geschichtslehrer sind seine Anhänger, im Schulunterricht wird ein entsprechendes Bild transportiert.

80 „Если мы смотрим на себя со стороны, то есть сравниваем себя с образцом, который для себя взяли в виде Запада, мы безнадежно проигрываем по многим статьям. Это осознавать больно и обидно. И хочется сделать так, чтобы было не так обидно. Заявлять, что мы вас перегоним, как это было при Хрущеве, глупо. Тогда нужно просто говорить: а мы едем не по этому пути, нас нельзя сравнивать, мы едем сами. А куда? Мы не скажем, у нас особый путь. Интересно, что все попытки «Левада-центра» выяснить, в чем состоит этот «особый путь», провалились — нет ответа. Неприлично спрашивать, что такое особый путь: особый путь — это особый путь. И о нем говорить не надо (Аronov 2013)“.

81 „Разве история Англии похожа на историю Франции? Или история США — на историю Перу или Гондураса? Нет, конечно. У каждой страны — своя судьба, и ее можно назвать особым путем (Аronov 2013)“.

Der Mythos vom besonderen Weg ist eine ebenso naheliegende wie unbefriedigende Erklärung in Hinsicht auf die Aufarbeitung des Stalinismus. Andererseits stößt der Vergleich des Stalinismus und Nationalsozialismus und deren Bewältigung auch schnell an Grenzen:

Nationalsozialismus und Kommunismus unterscheiden sich aber nicht nur in der Ideologie [...], sondern auch in der Struktur. Die Herrschaft Hitlers war nie „total“, alte Eliten aus Wirtschaft, Militär und Beamtenschaft blieben in ihren Positionen [...]. Der Stalinismus funktionierte schon deshalb bürokratischer, weil alle alten Eliten liquidiert waren. Der Vergleich der Diktaturen hat neben Unterschieden aber auch Ähnlichkeiten herausgearbeitet, wobei die wohl erschreckendste in den Millionenopfern der Massenmorde liegt – auch wenn im „Stalinismus“ vor allem die Bevölkerung des eigenen Landes und im „Hitlerismus“ vor allem diejenige anderer Länder umgebracht wurde (Nolte 2012, 272).

Die Aufarbeitung kann schon deswegen nicht wie in Deutschland ablaufen, weil Täter- und Opferprofile sich nicht deutlich voneinander abgrenzen lassen: Für den Stalinismus ist ja gerade das Schema „heute Täter, morgen Opfer“ typisch. Einer der Gründe, so die Historikerin Scherbakowa, warum es bis heute keine Vergangenheitsbewältigung und kein Narrativ für den Stalinismus in Russland gibt (vgl. Reinecke 2012).

Zurecht beklagt Schlögel in *Terror und Traum*, dass die Aufarbeitung und Auseinandersetzung mit den stalinistischen Repressionen nicht nur in der Sowjetunion bis hin zu ihrem Zusammenbruch, sondern auch im zentraleuropäischen Raum lange Zeit ausgeblieben ist, und stellt treffend fest:

So starben die Opfer Stalins ein zweites Mal, diesmal im Gedächtnis. Sie verschwanden im Schatten der Jahrhundertverbrechen der Nazis, sie wurden unsichtbar hinter den unvorstellbar großen Opferzahlen des Großen Vaterländischen Krieges. [...] So bildete sich, sobald es um die Opfer der Diktatur Stalins ging, eine eigentümliche, durch Reflexions- und Rationalisierungsbewegungen kultivierte Teilnahmslosigkeit und Indifferenz heraus (Schlögel 2008, 18).

Außerdem hatte sich der stalinistische Versuch der dauerhaften Ausradierung ihrer Opfer zumindest zeitweise als erfolgreich erwiesen. “Meyerhold's name was so effectively denigrated and even eradicated in Russia during the Stalinist period that it has been almost forgotten in the West as well (Hoover 1965, 235)”, konstatierte Hoover Mitte der 60er.

Die Situation hat sich seither, wie gezeigt wurde, verändert. Aber noch immer gibt es viele Leerstellen und Unklarheiten, viele Möglichkeiten der Zuschreibungen und

Vereinnahmungen. Und noch immer kommt Meyerhold in der kulturellen Erinnerung im Westen eine viel zu bescheidene Rolle zu.

VI.4. Schlusswort

Die letzten Worte, die Meyerhold zugeschrieben werden, beziehen sich auf seine unsterbliche Überzeugung als Kommunist (vgl. Leach 1989, 29). Oft ist sie ihm nachgesagt worden, ebensooft abgesprochen. Die diesbezügliche Palette der Vereinnahmungen ist in dieser Arbeit vorgestellt worden, ebenso die Auslöschung und Rückkehr von Meyerhold, die Repressionsmechanismen des Staates und die Denkweisen der Sowjetbürger. Es wurde der Versuch unternommen, den dynamischen Zeitgeist der 20er Jahre zu beschreiben, Ursachen, Wirkungen und Zusammenhänge im stalinistischen Terror zu erkennen und Meyerholds Theater in alledem zu verorten. Viele der gewonnenen Erkenntnisse waren deprimierend, andere überraschend und faszinierend. Manche Widersprüche, die aufgelöst werden sollten, sind nur größer und rätselhafter geworden.

Was bleibt zu Meyerholds Rolle als Theatermacher im Stalinismus fesszuhalten? Meyerhold verhandelt Macht in seiner Arbeit und steht in wechselhaften Beziehungen zu den Machthabern. Das ist aufgrund der Spezifik seines Theaters (innovativ und progressiv), seines Charakters (eigenwillig und dominant) und der Zeit, in der das geschieht (Aufbegehren und Bruch mit dem Alten, Suche nach neuen Lebensformen in einer instabilen äußeren Lage) leicht nachvollziehbar – denn in der Kombination daraus ergibt sich eine Politik des Umsturzes. Diese Politik aber liegt innerhalb seiner Kunsttätigkeit, innerhalb des Theaters. Vieles weist darauf hin, dass Meyerhold ein Mann der Kunst war und niemals ein „echter“ Mann der Politik.

Die Ablehnung der Bourgeoisie, der Hass auf die Autokratie waren Meyerhold sowohl in seinen jungen Jahren als auch in der Zeit, in der er die angesehene, aber für ihn problematische Stelle als Regisseur der zaristischen Theater innehatte, eigen. Aber wir dürfen nicht vergessen, dass Meyerhold sich recht ungenau in der konkreten und politischen Lage orientierte, sich schlecht in den Widersprüchen des Klassenkampfes auskannte, ebenso schlecht in den Strategien, Taktiken und Programmen russischer politischer Parteien. Sein revolutionärer Geist, feurig und radikal – Meyerhold war überhaupt ein extremer Charakter – beschränkte sich auf die Kunst, auf den Drang, das Theater, die szenischen Formen zu revolutionieren. Schon nach

[den Revolutionen], wenn er zurückblickte, äußerte Meyerhold, dass sein Wesen als „Regisseur-Revolutionär“ sich ab 1906 herauskristallisiert hatte, und fügte sofort hinzu: „Regisseur-Erfinder“.⁸²

Andererseits ist gerade die das ganze Leben durchdringende Politisierung, die Verwobenheit von Kunst und Macht, die es einem in der Öffentlichkeit stehenden Menschen kaum möglich gemacht hat, unpolitisch zu sein, ein Charakteristikum dieser Zeit. Man kann Meyerhold als Gegner, Zuarbeiter, Opfer des Systems sehen – in erster Linie war er *Teil* davon. Wie zu zeigen war, ist dies im Stalinismus ab einem gewissen Punkt auch nicht anders möglich gewesen. Jede seiner Inszenierungen, Ideen, Äußerungen steht in engster Verbindung zu ihrer Zeit und den Möglichkeiten, die sich in ihr noch boten. Manchen Gesetzen der neuen Ordnung hat Meyerhold sich gebeugt, gegen andere hat er gekämpft, sie ausgelotet und unterwandert.

In Meyerholds Biomechaniklehre ist das Moment der Ablehnung wichtig: Einer Bewegung geht immer die Ablehnung der Gegenbewegung voraus. Die Gegenbewegung vor der eigentlichen Bewegung kann ausgespielt werden oder kaum wahrnehmbar sein. Die geistige Konzentration und Körperspannung des Schauspielers hat diese Ablehnung aber unbedingt zu beinhalten. Der Zuschauer spürt den Effekt.

1935 hatte *Die Kameliendame* Premiere, eine Inszenierung, die sich scheinbar stark von den anderen Arbeiten Meyerholds unterschied – naturalistisch, klassisch, herzerreißend, üppig ausgeschmückt. Die Erklärungsversuche der Nachgeborenen reichen vom Vorwurf, sich dem Diktat der Zensur gebeugt zu haben, bis zur Begeisterung über diese Methode, sich gerade der Politisierung zu entziehen, ein wenig politisches Stück ohne Tagesbezug zu inszenieren und dadurch künstlerisch frei zu bleiben. Aber dieser Entscheidung von Meyerhold, genau dieses Stück zu wählen, war eine Ablehnung all der anderen – noch erlaubten – Stücke zuvorgegangen, und es so zu inszenieren, wie er es inszenierte, eine Ablehnung der anderen Möglichkeiten. Und das bedeutete im Stalinismus etwas anderes als in der heutigen Zeit: Jede Ablehnung war nicht nur eine Entscheidung, sondern eine Aussage. Der Zuschauer spürte, wie bei der

82 „Антибуржуазность, ненависть к самодержавию свойственны были Мейерхольду и в его молодые годы, и в ту пору, когда он пребывал в почетном, но для него довольно затруднительном положении режиссера императорских театров. Не следует, однако, забывать о том, что Мейерхольд весьма смутно ориентировался в конкретной социальной и политической обстановке, плохо разбирался в противоречиях классово-политической борьбы, в стратегии, тактике и программах русских политических партий. Его революционность пламенная и радикальная, — Мейерхольд вообще, по самому характеру своему, был человеком крайностей, — замыкалась в пределах искусства, в стремлении революционизировать театр, сценические формы. Уже после Октября, оглядываясь в прошлое, Мейерхольд замечал, что с 1906 года определилось его «лицо режиссера-революционера», и тут же добавлял: «режиссера-изобретателя» (Rudnickij 1969, 217)“.

biomechanischen Bewegung, den Effekt. Die Inszenierung war nicht unpolitisch, sie konnte es nicht sein. Aber Meyerhold hatte sich alle Freiheiten genommen, die es noch zu nehmen gab.

So bleibt am Ende ein weiterer Widerspruch: Meyerhold und sein Theater sollten unabhängiger vom Politischen betrachtet, nicht darauf „festgenagelt“ werden. Aber gleichzeitig können sie nur über das Politische verstanden werden. Theater und Macht waren im Stalinismus eng miteinander verbunden, und an einer der Schnittstellen stand Meyerhold. Wie kaum ein anderer verkörperte er den Zeitgeist. Schon deswegen wird er, wie die Gesellschaftsordnung, in der er gelebt hat, und wie die Kunst, die er geschaffen hat, ein Widerspruch bleiben.

QUELLENVERZEICHNIS

Literatur

- Agranovič, L. (2004): Stop-kadr: Mejerchol'd, Vorkuta i drugoe kino... Moskva
- Alpers, B. (1947): Put' sovetskogo teatra. Stenogramma publicnoj lekcii, pročitannoj 25 sentjabrja 1947 goda v Central'nom lektorii Obščestva v Moskve. Moskva
- Babb, R. (1996): Erasing Meyerhold. In: The Drama Review, 40/2, 13-14
- Bablet, D. (1979) [Hg.]: Les voies de la création théâtrale. Mises en scène années 20 et 30. Paris
- Benjamin, W. (1980): Moskauer Tagebuch. Frankfurt am Main
- Beyme, K. von (1998): Die Kunst der Macht und die Gegenmacht der Kunst. Studien zum Spannungsverhältnis von Kunst und Politik. Frankfurt am Main
- Bljum, A. (2000): Sovetskaja cenzura v èpochu total'nogo terrora 1929-1953. Sankt-Peterburg
- Bljum, A. (2004). Cenzura v sovetskom sojuze. 1917-1991. Dokumenty. Moskva
- Bochow, J. (2010): Das Theater Meyerholds und die Biomechanik. Berlin
- Brauneck, M. (1988): Klassiker der Schauspielregie. Positionen und Kommentare zum Theater im 20. Jahrhundert. Hamburg
- Bobyleva, E. (2007): Fenomen pravdy kak ontologo-aksiologičeskaja dominanta ruskoj kulturnoj tradicii. Tambov
- Chambers, D./Pesochinsky, N. (2000): The fall and rise of Meyerhold. In: American Theatre, 17/1, 24-28/110-112
- Charms, D. (2006): Vek Daniila Charmsa. Moskva
- Chržanovskij, A. [Hg.] (2004): Učenik čarodeja: kniga ob Èraste Garine: biochronika, pis'ma k Ch. A. Lokšinoj, vospominanija ob artiste. Moskva
- Danilova, L. et al. [Hg.] (1995): Mejerchol'd i chudožniki. Moskva
- Elagin, J. (1955): Temnyj genij (Vsevolod Mejerchol'd). New York
- Èrenburg, I. (2005): Ljudi, gody, žizn'. Moskva
- Esenina, T. (2003): T. S. Esenina o V. È. Mejerchol'de i Z. N. Rajch: Pis'ma K. L. Rudnickomu. Moskva

- Fel'dman, O. [Hg.] (1998): Nasledie // V. È. Mejerchol'd. Moskva
- Fel'dman, O. (1991): K 50-letiju tragičeskoj gibeli Mejerchol'da. Vs. Mejerchol'd na režiserskoj konferencii 1939 goda. In: Kotovskoj, M./Isaeva, S. [Hg.] (1991): Mir iskusstv. Moskva, 413-433
- Fevral'skij, A. (1968): V. È. Mejerchol'd. Stat'i, pis'ma, reči, besedy 1917-1939. Moskva
- Fevral'skij, A. (1978): Puti k sintezu: Mejerchol'd i kino. Moskva.
- Fischer, U. (2004): Vsevolod Mejerchol'd – Vladimir Majakovskij. Zwei Inszenierungen der Misterija – Buff 1918 und 1921. Russisches Theater am Puls der Zeit im Spiegel der Sovetpresse. Dissertation, Universität Wien
- Fitzpatrick, S. (1976): Culture and Politics under Stalin: A Reappraisal. In: Slavic Review, 35/2, 211-231
- Foucault, M. (1978): Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit. Berlin
- Garin, È. (1974): S Mejerchol'dom: Vospominanija. Moskva
- Gladkov, A. (1990): Pjat' let s Mejerchol'dom. Vstreči s Pasternakom. Band 2. Moskva
- Gladkov, A. (2006): Ne tak davno: pjat' let s Mejerchol'dom, vstreči s Pasternakom, drugie vospominanija. Moskva
- Golomštok, I. (1994): Totalitarnoe iskusstvo. Moskva
- Gorjaeva, T. (1997): Istorija sovetskoj političeskoj cenzury. Dokumenty i kommentarii. Moskva
- Gotzes, A. (1994): Bühnenkunst im totalitären Staat. Zum russischen Theater der Stalinzeit. In: Gorzka, Gabriele [Hg.] (1994): Kultur im Stalinismus. Sowjetische Kultur und Kunst der 1930er bis 50er Jahre. Bremen, 131-146
- Gromov, P. (1994): Napisannoe i nenapisannoe. Moskva
- Gudkova, V. (2000): Inventarizacija opytov (Mejerchol'd v issledovanijach i publikacijach poslednich let). In: Novoe literaturnoe obozrenie, 45/2000, 360-379
- Gudkova, V. (2002): Jurij Oleša i Vsevolod Mejerchol'd v rabote nad spektaklem „Spisok blagodejanij“. Moskva
- Gudkova, V. (2004): Pis'mo Z. N. Rajch A. M. Gor'komu. 20 ijunja 1928 goda. In: Mnemozina. Dokumenty i fakty iz istorii otečestvennogo teatra XX veka, 3, 208-213
- Hildermeier, M. (1998): Geschichte der Sowjetunion 1917-1991. Entstehung und Niedergang des ersten sozialistischen Staates. München

- Hoffmeier, D./Völker, K. (1995): *Werkraum Meyerhold. Zur künstlerischen Anwendung der Biomechanik*. Berlin
- Hoover, M. L. (1965): V. E. Meyerhold: A Russian Predecessor of Avant-Garde Theatre. In: *Comparative Literature*, 17/3, 234-250
- Houghton, N. (1973): Russian Theatre in the 20th Century. In: *The Drama Review*, 17/1, 5-13
- Il'inskij, I. (2008): *Sam o sebe*. Moskva
- Jakimovič, A. (2009): *Polety nad bezdnoj. Iskusstvo, kul'tura, kartina mira. 1930-1990*. Moskva
(oder jaki?)
- Kol'jazin, V. (1997): *Vernite mne svobodu! Dejateli literatury i iskusstva Rossii i Germanii – žertvy stalinskogo terrora*. Moskva
- Kol'jazin, V. (1998): *Tairov, Mejerchol'd i Germanija. Piskator, Brecht i Rossija: Očerki istorii rusko-nemeckich chudožestvennyh svjazej*. Moskva
- Kol'jazin, V. (2009): Daeš' Evropu, Mejerchol'd! Gatstroli GosTIMa v Germanii v 1930 g. In: *Mnemozina. Dokumenty i fakty iz istorii otečestvennogo teatra XX veka*, 4, 617-740
- Koonen, A. (2003): *Stranicy žizni*. Moskva
- Koršunova, V./Sitkoveckaja, M. (1976): *V. Ė. Mejerchol'd. Perepiska 1896-1939*. Moskva
- Lacis, A. (1971): *Revolutionär im Beruf. Berichte über proletarisches Theater, über Meyerhold, Brecht, Benjamin und Piscator*. München
- Lanina, T. [Hg.] (2000): *Mejerchol'd v ruskoj teatral'noj kritike 1920-1938*. Moskva
- Keller, R. (2011): *Diskursforschung*. Wiesbaden
- King, D. (1997): *The commissar vanishes: the falsification of photographs and art in Stalin's Russia*. Edinburgh
- Koller, S. (2005): *Das Gedächtnis des Theaters. Stanislavskij, Mejerchol'd und das russische Gegenwartstheater Lev Dodins und Anatolij Vasil'evs*. Tübingen
- Kotovskoj, M./Isaeva, S. [Hg.] (1991): *Mir iskusstv*. Moskva
- Kracauer, S. (1991): *Das Ornament der Masse*. Frankfurt am Main
- Leach, R. (1989): *Vsevolod Meyerhold*. Cambridge

- Lonskoj, V. (1996): Padenie v kolodec. Povest' ob istorii gibeli V. Ė. Mejerchol'da i Z. N. Rajch. Moskva
- Mackin, A. (1990): Vremja uchoda. Chronika tragičeskich let. In: Teatr, 1/1990, 24-51
- Mackin, A. (1996): Po sledam uchodjaščego veka. Vospominanija kritika i teatroveda. Moskva
- Makerova, N. (2009): Vnučka Mejerchol'da: kniga o žizni Marii Alekseevny Valentej. Moskva
- Maksimenkov, L. (1997) : Sumbur vmesto muzyki. Stalinskaja kul'turnaja revoljucija 1936-1938. Moskva
- Mejerchol'd, V. (1913): O teatre. Sankt-Peterburg
- Moleva, N. (1991): Dve zagadki [Povesti]. Moskva
- Nolte, H.-H. (2012): Geschichte Russlands. Stuttgart
- Orwell, G. (1997): 1984. Berlin
- Peiper, T. (1922): Miasto. Masa. Maszyna [Stadt. Masse. Maschine]. In: Zbigniew W. (1990): Die literarische Avantgarde in Polen. Tübingen, 252-270
- Pesočinskij, N. [Hg.]/Kuchta, E./Taršis, N. (1997): Mejerchol'd v ruskoj teatral'noj kritike 1892-1918. Moskva
- Pitches, J. (2003): Vsevolod Meyerhold. London/New York
- Poliščuk, V. (2010): Kniga akterskogo masterstva. Vsevolod Mejerchol'd. Moskva/Vladimir
- Pramatarova, M. (2009): The Varpakhovsky Theatre Dynasty: From Meyerhold's Troupe through Stalin's camp to Moscow and Montreal. In: Slavic and East European Performance, 29/1, 51-56
- Rošal', L. (2007): Gore umu, ili Ėjzenštejn i Mejerchol'd: dvojnoj portret na fone èpochi. Moskva
- Rudnickij, K. (1967): Sovetskij Teatr. Moskva
- Rudnickij, K. (1969): Režisser Mejerchol'd. Moskva
- Rudnickij, K. (1981): Mejerchol'd. Moskva
- Ščerbakov, V. [Hg.] (2001): Mejerchol'd, režissura v perspektive veka/Meyerhold, la mise en scène dans le siècle. Moskva

Schahadat, S. (1997): Rußland – Reich der falschen Zeichen. Die Lüge, das Wort und die Macht bei Gogol', Suchovo-Kobylin, Ėrdman und Mejerchol'd. In: Wiener slawistischer Almanach, Sonderband 44, 95-150

Schlögel, K. (2008): Terror und Traum. Moskau 1937. München

Schmidt, P. (1978): Discovering Meyerhold: Traces of a Search. In: October, 7/1978, 71-82

Schmitt, H.-J./Schramm, G. [Hg.] (1974): Sozialistische Realismuskonzeptionen. Dokumente zum 1. Allunionskongreß der Sowjetschriftsteller. Frankfurt am Main

Schulz, J. (2012): Mejerchol'd zwischen Kunst und Macht. Unveröffentlichte Bachelorarbeit, Insitut für Slawistik, Universität Wien

Senelick, L. (2003): The Making of a Martyr: The Legend of Meyerhold's Last Public Appearance. In: Theatre Research International, 28/2, 157-168

Šerel', A. [Hg.] (1992): Mejerchol'dovskij sbornik. Moskva

Šklovskij, V. (1990): Gamburgskij sčet: Stat'i – vospominanija – ěsse. Moskva

Smeljanskij, A. (1992): Assimilation. In: Ahrends, G. [Hg.] (1992): Konstantin Stanislavski: Neue Aspekte und Perspektiven. Tübingen, 139-152

Spieler, R./Gülicher, N. (2012): Schwestern der Revolution. Künstlerinnen der russischen Avantgarde. Ludwigshafen

Sokolov, B. (2004): Stalin, Bulgakov, Mejerchol'd...: kul'tura pod sen'u velikogo kormčego. Moskva

Titova, G. (2006): Mejerchol'd i Komissarževskaja: modern na puti k Uslovnomu teatru. Sankt-Peterburg

Valentej, M. (1967): Vstreči s Mejerchol'dom. Moskva

Vendrovskaja, L. (1967): Vstreči s Mejerchol'dom. Moskva

Volkov, N. (1929): Mejerchol'd 1874-1908. Moskva

Weber, H./Mählert, U. [Hg.] (2007): Verbrechen im Namen der Idee. Terror im Kommunismus 1936-1938. Berlin

Zabrodin, V. (2005): Ėjzenštejn o Mejerchol'de 1919-1948. Moskva

Zaitsev, M. (1975): Soviet Theater Censorship. In: The Drama Review, 19/2, 119-128

Zelinskij, K. (1989): Iz vospominanij K. L. Zelinskogo ob A. A. Fadeeve. In: Teatr, 1/1990, 144-145

Židkov, V. (2003): Teatr i vlast' 1917-1927. Moskva

Znakov, V. (1999): Psichologija ponimanija pravdy. Sankt-Peterburg.

Zolotnickij, D. (1999): Mejerchol'd. Roman s sovetskoj vlast'ju. Moskva

Sonstige Quellen

Vorträge

Lachmann, R.: Gulag-Erfahrung und literarische Bewältigung. Vortrag, 11.03.2013, IFK kunstuniversität linz

Rau, M.: Moskauer Prozesse. Vortrag, 15.05.2013, Freiraum Museumsquartier Wien

Ausstellungen

The commissar vanishes/Kommissar isčezaet. Ausstellung von David King. 02.04.2012-03.07.2013. Gulag-Museum Moskau. Besuch am 05.01.2013

Gespräche

Fel'dman, O. im Gespräch mit Schulz, J., 30.01.2013, unveröffentlicht
Theaterhistoriker, Meyerholdforscher. Staatliches Institut für Kunstgeschichte Moskau (Gosudarstvennyj Institut iskusstvoznaniija)

Gudkova, V. im Gespräch mit Schulz, J., 22.01.2013, unveröffentlicht
Theaterhistorikerin, Meyerholdforscherin. Staatliches Institut für Kunstgeschichte Moskau (Gosudarstvennyj Institut iskusstvoznaniija)

Kabakov, D. im Gespräch mit Schulz, J., 27.02.2013, unveröffentlicht
Filmprofessor, Dokumentarfilmer. Gerassimow-Institut für Kinematographie Moskau (Vserossijskij gosudarstvennyj institut kinematografii imeni S. A. Gerasimova)

Koljazin, V. im Gespräch mit Schulz, J., 22.02.2013, unveröffentlicht
Theaterhistoriker, Germanist. Staatliches Institut für Kunstgeschichte Moskau (Gosudarstvennyj Institut iskusstvoznaniija)

Poljakov, F. im Gespräch mit Schulz, J., 17.05.2012, unveröffentlicht
Literaturhistoriker. Institut für Slawistik, Wien

Nečaev, V. im Gespräch mit Schulz, J., 31.01.2013, unveröffentlicht
Direktor der zentralen wissenschaftlichen Theaterbibliothek Moskau (Zentral'naja naučnaja biblioteka Sojuza teatral'nych dejatelej)

Ščerbakov, V. im Gespräch mit Schulz, J., 23.02.2013, unveröffentlicht
Theaterhistoriker, Meyerholdforscher. Staatliches Institut für Kunstgeschichte Moskau (Gosudarstvennyj Institut iskusstvoznanija)

Šklovskij, N. im Gespräch mit Schulz, J., 07.01.2013, unveröffentlicht
Kardiologe, Enkel von Viktor Šklovskij

Smirnov, A. im Gespräch mit Schulz, J., 21.02.2013, unveröffentlicht
Tonkünstler, Historiker. Elektroakustisches Zentrum des Moskauer Staatskonservatoriums (Moskovskaja gosudarstvennaja konservatorija)

Internetquellen

Apresjan, V. (2010): Pravda i istina v rusском jazyke. In: Učitel'skaja gazeta, 4, 02.02.2010. Letzter Zugriff am 09.02.13 unter <http://www.ug.ru/archive/30184>

Aronov, N. et al. (2013): Počemu vse tak? In: Bol'soj gorod, 28.02.2013. Letzter Zugriff am 16.07.13 unter http://bg.ru/society/pochemu_vse_tak-17250/?chapter=2#menu

Artizov, A. et al. [Hg.] (1999): Vlast' i chudožestvennaja intelligencija: Dokumenty CK RKP(b)-VKP(b), VČK-OGPU-NKVD o kul'turnoj politike, 1917-1953 gg. Moskva. Letzter Zugriff am 23.07.13 unter http://soviet.by/download/fund_democracy/the_power_and_artistic_intelligentsia_documents.pdf

Bystrova, K. (2012): Skandal s časami Patriarcha Kirilla. In: Sobesednik, 05.04.2012. Letzter Zugriff am 17.08.13 unter <http://sobesednik.ru/scandals/20120405-skandal-s-chasami-patriarkha-kirilla-foto>

Enišerlov, V. (2003): Vozvraščenie Nikolaja Gumileva. 1986 god. In: Naše nasledie, 67/68. Letzter Zugriff am 14.08.2013 unter <http://gumilev.ru/biography/43/>

Heidegger, G. (2011): Schnitzler in der Hitchcock-Falle. Hermanis und das Spiel der Projektionen. ORF-Kritik, 07.11.2011. Letzter Zugriff am 09.09.12 unter <http://news.orf.at/stories/2080851/2080788/>

Jahn, P. (2007): 27 Millionen. In: DIE ZEIT, 25/2007, 14.06.2007. Letzter Zugriff am 18.08.2013 unter <http://www.zeit.de/2007/25/27-Millionen-Tote/seite-1>

Lühmann, M./Rahlf, K. (2013): Es ist seitdem nicht mehr viel dazugekommen. Ein Gespräch mit Florian Illies über Kunst und Gesellschaft 1913. In: Der Freitag, 28.06.2013. Letzter Zugriff am 16.07.13 unter <http://www.freitag.de/autoren/der-freitag/es-ist-seitdem-nicht-mehr-viel-dazugekommen-1>

Mack, G. (2006): Die Kraft des Ausgleichs. In: art – Das Kunstmagazin, 4/2006. Letzter Zugriff am <http://www.art-magazin.de/div/heftarchiv/2006/4/EGOWTEGWPPAPRPOGWTRWEATS/Die-Kraft-des-Ausgleichs>

O. A. (1974): Meyerhold mit Maulkorb. In: DIE ZEIT, 13/1974, 22.3.1974. Letzter Zugriff am 16.06.13 unter <http://www.zeit.de/1974/13/meyerhold-mit-maulkorb/seite-1>

O.A. (2010): Fragmenty spektaklja „Revizor“ v postanovke Vsevoloda Mejerchol'da, 1926 god. 25.02.2010. Letzter Zugriff am 27.08.13 unter <https://video.yandex.ru/users/amz2001/view/25/%20>

O.A. (2012): Belyj orel (1928). 25.03.2012. Letzter Zugriff am 27.08.13 unter <http://petro27.io.ua/v8f15c38696953f9a1b18474db5876728>

O. A. (2013): The History of The Meyerhold Centre (TMC). Letzter Zugriff am 16.07.13 unter <http://www.meyerhold.ru/en/center/>

Reinecke, S. (2012): Stalin ist eine Projektionsfläche. In: taz, 16.08.2012. Letzter Zugriff am 09.02.13 unter <http://www.taz.de/!99763/>

TheLeoVel (2008): Soveršenno sektreno – XXI. vek. Vs. Mejerchol'd (1/4). 09.02.2008. Letzter Zugriff am 27.08.13 unter <http://www.youtube.com/watch?v=luhvUzT53Hs>

Tolstoj, I. (2010): S bol'sevikami ili protiv nich: Mejerchol'd na zaščite iskusstva. K 70-j godovščine rasstrela velikogo mastera. Letzter Zugriff am 09.08.2013 unter <http://www.svoboda.org/content/transcript/1959165.html#hash=relatedInfoContainer>

Windisch, E. (2011): Zeitemstellung: Immerwährende Sommerzeit in Russland. In: Der Tagesspiegel, 25.10.2011. Letzter Zugriff am 14.08.2013 unter <http://www.tagesspiegel.de/weltspiegel/zeitemstellung-immerwaehrende-sommerzeit-in-russland/5733216.html>

Abbildungsverzeichnis

Abb.1, Abb. 2: Babb, R. (1996): Erasing Meyerhold. In: The Drama Review, 40/2, 13

ANHANG

Inszenierungen von Meyerhold (Auswahl)

Andacht zum Kreuz (Poklonenie krestu) von Calderón, P., Premiere 1910

Maskerade (Maskarad) von Lermontow, M., Premiere 1917

Morgenröte (Zori) von Verhaeren, E., Premiere 1920

Mysterium Buffo (Misterija-Buff) von Majakowski, W., Premiere 1918/1921

Der großmütige Hahnrei (Velikodušnyj rogonosec) von Crommelynck, F., Premiere 1922

Erde in Aufruhr (Zemlja dybom) von Tretjakow, S., Premiere 1923

Her mit Europa! (D.E./Daeš' Evropu!) nach Ehrenburg, I., Premiere 1924

Wald (Les) von Ostrowski, A., Premiere 1924

Das Mandat (Mandat) von Erdman, N., Premiere 1925

Der Revisor (Revizor) von Gogol, N., Premiere 1926

Ich will ein Kind (Hoču rebenka) von Tretjakov, S., Proben ab 1926, nicht aufgeführt

Fenster zum Dorf (Okno v derevnju) von Akulschin, R., Premiere 1927

Der Selbstmörder (Samoubijca) von Erdman, N., Proben 1930, nicht aufgeführt

Das Schwitzbad (Banja) von Majakowski, W., Premiere 1930

Die Liste der Wohltaten (Spisok blagodejanij) von Olescha, J., Premiere 1931

Der letzte Entscheidende (Poslednij rešitel'nyj) von Wischnewski, W., Premiere 1933

33 Ohnmachtsanfälle (33 obmoroka) nach Tschchow, A., Premiere 1935

Die Kameliendame (Dama s kamelijami) von Dumas, A., Premiere 1935

Wie der Stahl gehärtet wurde (Kak zakaljalas' stal') nach Ostrowski, N., Proben 1936, nicht aufgeführt

Personenregister

- Achmatowa, Anna Andrejewna (Achmatova, Anna Andreevna), Dichterin, 1889-1966
Afinogenow, Alexander Nikolajewitsch (Afinogenov, Aleksandr Nikolaevič), Dramaturg, 1904-1941
Assafjew, Boris Wladimitowitsch (Asaf'ev, Boris Vladimirovič), Komponist, 1884-1949
Awraamow, Arsenii Michailowitsch (Avraamov, Arsenij Michailovič), Komponist und Musiktheoretiker, 1886-1944
Babanowa, Maria Iwanowna (Babanova, Marija Ivanovna), Schauspielerin, 1900-1983
Batjuschkow, Fedor Dmitrijewitsch (Bat'juškov, Fedor Dmitrievič), Philologe und Kulturpolitiker, 1857-1920
Bednyj, Demjan (Bednyj, Dem'jan), Schriftsteller, 1883-1945
Benois, Alexander Nikolajewitsch (Benua, Aleksandr Nikolaevič), Schriftsteller und Maler, 1870-1960
Beria, Lawrentij Pawlowitsch (Berija, Lavrentij Pavlovič), Politiker und NKWD-Chef, 1899-1953
Beskin, Emmanuil Martinowitsch (Beskin, Èmmanuil Martynovič), Theaterkritiker, 1877-1940
Bljum, Wladimir Iwanowitsch (Bljum, Vladimir Ivanovič), Theaterkritiker, 1877-1941
Bogoljubow, Nikolaj Iwanowitsch (Bogoljubov, Nikolai Ivanovič), Schauspieler, 1899-1980
Breschnew, Leonid Iljitsch (Brežnev, Leonid Il'ič), Politiker und Regierungschef, 1906-1982
Bucharin, Nikolai Iwanowitsch (Bucharin, Nikolaj Ivanovič), Politiker, 1888-1938
Bulgakow, Michail Afanassjewitsch (Bulgakov, Michail Afanas'evič), Schriftsteller, 1891-1940
Chraptschenko, Michail Borisowitsch (Chrapčenko, Michail Borisovič), Kulturpolitiker, 1904-1986
Chruschtschow, Nikita Sergejewitsch (Chruščev, Nikita Sergeevič), Politiker und Regierungschef, 1894-1971
Eisenstein, Sergei Michailowitsch (Èjzenštejn, Sergej Michajlovič), Regisseur, 1898-1948
Ehrenburg, Ilja Grigorjewitsch (Èrenburg, Il'ja Grigor'evič), Schriftsteller, 1891-1967
Erdman, Nikolai Robertowitsch (Èrdman, Nikolaj Robertovič), Dramatiker, 1900-1970
Ewreinow, Nikolai Nikolajewitsch (Evreinov, Nikolaj Nikolaevič), Regisseur und Dramatiker, 1879-1953
Fadeew, Alexander Alexandrowitsch (Fadeev, Aleksandr Aleksandrovič), Schriftsteller und Kulturpolitiker, 1901-1956
Faiko, Alexej Michailowitsch (Fajko, Aleksej Michailovič), Dramaturg, 1893-1978
Garin, Erast Pawlowitsch (Garin, Èrast Pavlovič), Schauspieler, 1902-1980
Gnedin, Jewgeni Alexandrowitsch (Gnedin, Evgenij Aleksandrovič), Diplomat und Schriftsteller, 1898-1983
Gogol, Nikolai Wassiljewitsch (Gogol', Nikolaj Vasil'evič), Schriftsteller, 1809-1852
Gorbatschow, Michail Sergejewitsch (Gorbačev, Michail Sergeevič), Politiker und Regierungschef, 1931-
Gribojedow, Alexander Sergejewitsch (Griboedov, Aleksander Sergeevič), Dramatiker, 1795-1829
Gorki, Maxim (Gor'kij, Maksim), Schriftsteller, 1868-1936
Gumiljow, Nikolai Stepanowitsch (Gumilev, Nikolaj Stepanovič), Dichter, 1886-1921

Iljinskij, Igor Wladimirowitsch (Il'inskij, Igor Vladimirovič), Schauspieler, 1901-1987
 Iwanow, Wjatscheslaw Iwanowitsch (Ivanov, Vjačeslav Ivanovič), Dichter und Philologe, 1866-1949
 Jessenin, Sergei Alexandrowitsch (Esenin, Sergej Aleksandrovič), Dichter, 1895-1925
 Jessenina, Tatjana Sergejewna (Esenina, Tat'jana Sergeevna), Journalistin, 1918-1992
 Kamenew, Lew Borisowitsch (Kamenev, Lev Borisovič), Politiker, 1883-1936
 Kanzel, Wladimir Semjonowitsch (Kanzel', Vladimir Semenovič), Regisseur, 1896-1977
 Kerschenezew, Platon Michailowitsch (Keržencev, Platon Michajlovič), Kulturpolitiker, 1881-1940
 Kirschon, Wladimir Michailowitsch (Kiršon, Vladimir Michajlovič), Dramaturg, 1902-1938
 Kolzow, Michail Jefimowitsch (Kol'cov, Michail Efimovič), Journalist, 1898-1940
 Kommissarschevskaja, Wera Fjodorowna (Kommissarževskaja, Vera Fedorovna), Schauspielerin, 1864-1910
 Koonen, Alisa Georiewna (Koonen, Alisa Georgievna), Schauspielerin, 1889-1974
 Krol, Isaak Moiseewitsch (Krol', Isaak Moiseewič), Regisseur, 1898-1942
 Lenin, Wladimir Iljitsch (Lenin, Vladimir Il'ič), Politiker und marxistischer Theoretiker, 1870-1924
 Lermontow, Michail Jurjewitsch, (Lermontov, Michail Jur'ewič), Dichter 1814-1841
 Lunatscharski, Anatoli Wassiljewitsch (Lunačarskij, Anatolij Vasil'ewič), Kulturpolitiker und Literat, 1875-1933
 Majakowski, Wladimir Wladimirowitsch (Majakovskij, Vladimir Vladimirovič), Dichter, 1893-1930
 Malewitsch, Kasimir Sewerinowitsch (Malewič, Kazimir Severinovič), Maler, 1879-1935
 Meyerhold, Wsewolod Emiljewitsch (Mejerchol'd, Vsevolod Ėmil'ewič), Regisseur, 1874-1940
 Molotow, Wjatscheslaw Michailowitsch (Molotov, Vjačeslav Michajlovič), Politiker und Regierungschef, 1890-1986
 Nemirowitsch-Dantschenko, Wladimir Iwanowitsch (Nemirovič-Dančenko, Vladimir Ivanovič), Regisseur, 1858-1943
 Olescha, Juri Karlowitsch (Oleša, Jurij Karlovič), Schriftsteller, 1899-1960
 Ostrowski, Alexander Nikolajewitsch (Ostrovskij, Aleksandr Nikolaewič), Dramaturg, 1823-1886
 Ostrowski, Nikolai Alexejewitsch (Ostrovskij, Nikolaj Alekseevič), Schriftsteller, 1904-1936
 Plutschek, Walentin Nikolaewitsch (Pluček, Valentin Nikolaewič), Regisseur und Schauspieler, 1909-2002
 Popowa, Ljubow Sergejewna (Popowa, Ljubov' Sergeevna), Malerin und Bühnenbildnerin, 1889-1924
 Reich, Sinaida Nikolajewna (Rajch, Zinaida Nikolaevna), Schauspielerin, 1894-1939
 Rodtschenko, Alexander Michailowitsch (Rodčenko, Aleksandr Michajlovič), Fotograf und Maler, 1891-1956
 Rjutin, Martemjan Nikititsch (Rjutin, Martem'jan Nikitič), Politiker, 1890-1937
 Rykow, Alexei Iwanowitsch (Rykov, Aleksej Ivanovič), Politiker, 1881-1938
 Saitschikow, Wassili Fedorowitsch (Zaičikov, Vasilij Fedorovič), Schauspieler, 1888-1947
 Sagorski, Michail Borisowitsch (Zagorskij, Michail Borisovič), Theaterkritiker und Dramaturg, 1885-1951

Schdanow, Andrei Alexandrowitsch (Ždanov, Andrej Aleksandrovič), Politiker, 1896-1948

Schostakowitsch, Dmitri Dmitrijewitsch (Šostakovič, Dmitrij Dmitriewič), Komponist, 1906-1975

Selwinskij, Ilja Lwowitsch (Sel'vinskij, Il'ja L'vovič), Schriftsteller, 1899-1968

Sinowjew, Grigori Jewsejewitsch (Zinov'ev, Grigorij Evseevič), Politiker, 1883-1936

Smirnowa, Alexandra Wasiljewna (Smirnova, Aleksandra Vasil'evna), Schauspielerin und Regisseurin, 1896-2000

Solschenizyn, Alexander Issajewitsch (Solženicyn, Aleksandr Isaewič), Schriftsteller, 1918-2008

Soschtschenko, Michail Michailowitsch (Zoščenko, Michail Michailovič), Schriftsteller, 1894-1958

Stalin, Josef Wissarionowitsch (Stalin, Iosif Vissarionovič), Politiker und Diktator, 1879-1953

Stanislawski, Konstantin Sergejewitsch (Stanislawskij, Konstantin Sergejevič), Regisseur, 1863-1938

Tairow, Alexander Jakowlewitsch (Tairov, Aleksandr Jakovlevič), Regisseur, 1885-1950

Theremin, Leon Sergeewitsch (Termen, Lev Sergeewič), Erfinder, 1896-1993

Tretjakow, Sergei Michailowitsch (Tret'jakov, Sergej Michajlovič), Schriftsteller, 1892-1937

Trotzki, Lew (Trockij, Lev), Politiker und marxistischer Theoretiker, 1879-1940

Tschechow, Anton Pawlowitsch (Čechov, Anton Pavlovič), Schriftsteller, 1860-1904

Tschechow, Michail Alexandrowitsch (Čechov, Michail Aleksandrovič), Schauspieler und Regisseur, 1891-1955

Wachtangow, Jewgeni Bagrationowitsch (Vachtangov, Evgenij Bagrationovič), Regisseur und Schauspieler, 1883-1922

Warpachowskij, Leonid Wiktorowitsch (Varpachovskij, Leonid Viktorovič), Regisseur, 1908-1976

Walentej, Maria Alexeewna (Valentej, Marija Alekseevna), Lehrerin und Vorsitzende der Meyerholdkommission, 1924-2003

Wischnewski, Wsewolod Witaljewitsch (Višnevskij, Vsevolod Vital'evič), Schriftsteller und Dramaturg, 1900-1951

Zwetajewa, Marina Iwanowna (Cvetaeva, Marina Ivanovna), Dichterin, 1892-1941

Abstract

Im Leben und Wirken Meyerholds spiegelt sich die Geschichte der letzten Jahrzehnte des zaristischen Russlands, der Revolutionsjahre und des Stalinismus wieder, in seiner Rezeptions- und Rehabilitationsgeschichte sogar die der späten Sowjetunion und des modernen Russlands. Seine Biographie ist einzigartig, weil er ein Akteur zwischen Kunst und Politik war, der ein sehr spezifisches Werk geschaffen hat. Gleichzeitig ist sie exemplarisch für die Schicksale zahlloser verfolgter und ermordeter Sowjetbürger.

In der vorliegenden Arbeit ist der Theaterregisseur einerseits selbst Untersuchungsgegenstand, andererseits das Mittel, Zugang zur Zeitgeschichte zu finden. Meyerholds Werdegang im Stalinismus wird nachgezeichnet, einige Spezifika des frühsowjetischen Zeitgeists herausgearbeitet und das Lebensgefühl im Moskau der 20er Jahre untersucht. Die Mechanismen der Macht und Repressionsstrukturen im Stalinismus werden überprüft, ebenso die Verhandlungen und Vereinnahmungen von Meyerhold nach seinem Tod. Anhand dieser Beobachtungen wird der gesellschaftliche, machtpolitische und psychologische Kontext interpretiert. Der Versuch einer Innenansicht in der Mentalitätskonstitution und des Wahrheitsverständnisses von Meyerholds Zeitgenossen und Nachgeborenen bildet den Abschluss.

The life and work of Meyerhold reflect Russian and Soviet history: The last decades of Tsarist Russia, the years after the revolution, the terror of Stalinism. Even the late Soviet Union and modern Russia are mirrored in his reception and rehabilitation. His biography is unique because he had a special position between arts and politics, creating very specific work. At the same time it is typical as he shares the fate of countless persecuted and murdered Soviet citizens.

The theatre director is the object of this paper and at the same time a means to approach Soviet history. Meyerhold's career in Stalinism will be portrayed, followed by the examination of the spirit of life in Moscow of the 20s. The mechanisms of power and repression in Stalinism structures are reviewed, as well as the discourses about and the usurpation of Meyerhold after his death. Based on these observations, the social, political and psychological context will be interpreted. The conclusion is an attempt of a look inside of the mentality and truth-understanding of Meyerhold's contemporaries and later generations.

Lebenslauf

*1988 in Omsk, Russland
1996 Auswanderung nach Deutschland
2008 Abitur am Burghardt-Gymnasium Buchen
2013 Studienabschluss Slawistik (BA), Uni Wien

Sprachkenntnisse Englisch C1
 Russisch C2
 Französisch B1
 Großes Latinum

Studienaufenthalte in Varna, Prag, Irkutsk, Moskau

janaschulz.wien@gmail.com