

Schamma Schahadat

VÄTER UND SÖHNE.
STANISLAVSKIJ, MEJERCHOL'D, ĖJZENŠTEIN¹

1940 wurde der Theaterregisseur Vsevolod Mejerchol'd im Zuge der stalinistischen Säuberungen erschossen. 1943 schreibt Sergej Ėjzenštein, sein wohl berühmtester Schüler, in seinen Memoiren:

Единственный, – вы угадали.
Божественный. Несравненный.
Мей-ер-хольд.
Я его вижу впервые.
А буду обожать всю жизнь. (ЕоМ 2005, 17)

In demselben Kapitel der Memoiren – das im übrigen den Titel „Familienähnlichkeiten“ trägt – schreibt Ėjzenštein aber auch über die Grausamkeit seines Lehrers, über die Verbindung von „Genialität und Hinterlist“ in diesem „Genie“ („сочетание гениальности творца и коварства личности“, Zabrodin 2005, 293). Mejerchol'd ist für ihn ein zweiter Freud; wie Freud, so Ėjzenštein, habe Mejerchol'd eine Schule begründet, um seine Schüler beim kleinsten Zeichen von Selbständigkeit zu vernichten.

Mit diesen beiden gegensätzlichen Aussagen Ėjzenšteins über Mejerchol'd ist das Feld markiert, in dem sich der zu spät geborene Künstler mit seinem Vorläufer, dem geistigen Vater oder – mit Harold Bloom gesprochen – „bedrohlichen Ersten“ auseinandersetzt. Der Erste, der ‚Vater‘, setzt die Tradition, gegen die sein Schüler, der ‚Sohn‘, ein Leben lang anschreiben und künstlerisch agieren wird. Diese Struktur des Vater-Sohn-Konflikts findet sich aber nicht erst bei Ėjzenštein, schon Mejerchol'd selbst ist gegen seinen geistigen Vater angetreten, gegen Konstantin Stanislavskij; so vergleicht er ihn in einem Text von 1921 mit dem verrückt gewordenen Gogol'.² Das Pamphlet heißt *Odinočestvo Stanis-*

¹ Den Aufsatz habe ich zum Teil während eines Aufenthalts als Gastwissenschaftlerin am Zentrum für Literaturforschung in Berlin schreiben können; dafür möchte ich mich bei Sigrid Weigel sowie bei Sylvia Sasse und Franziska von Thun bedanken. Für die gründliche Lektüre danke ich Katharina List und Nadežda Grigor'eva; für alle verbliebenen Fehler trage ich die Verantwortung.

² „И никто не приздумается: не наступит ли момент, когда измученный не своим делом, усталый от заштоповывания тришкина кафтана литературищины мастер швыряет

lavskogo und zeichnet diesen als einen einsamen alten „Meister“, dessen System der Schauspielerausbildung passé ist und das, ebenso wie der zweite Teil von Gogol's *Toten Seelen*, den dieser in einem Anfall von Wahnsinn verbrannte, kaum Spuren hinterlassen wird.

Die drei Regiegrößen Konstantin Stanislavskij, Vsevolod Mejerchol'd und Sergej Ėjzenštejn lassen sich als eine genealogische Linie sehen, in der der übermächtige Vater vom Sohn verdrängt wird, der dann wieder selbst zum Vater wird: Stanislavskij begründete das moderne Schauspielertheater in Russland, Mejerchol'd hat bei Stanislavskij gelernt und dann bald ein anti-stanislavskijsches System entwickelt, Ėjzenštejn wiederum war Mejerchol'ds Schüler und hat, nach einem Bruch mit seinem Lehrer, das Theater verlassen und ist zum Film gegangen – wobei sich wütende Attacken gegen seinen Lehrer mit der ständigen Sorge, was dieser wohl von ihm halten mochte, abwechselten. Der Kampf zwischen diesen ‚Vätern‘ und ‚Söhnen‘ zieht also jeweils einen künstlerischen Innovationsschub und einen Paradigmenwechsel nach sich: vom naturalistischen Theater zum theatralischen Theater, vom Theater zum Film.

In ihrer Selbstwahrnehmung waren Stanislavskij, Mejerchol'd und Ėjzenštejn mehr als nur die Vertreter dreier Generationen; sie haben sich als eine Familie wahrgenommen, als Väter und Söhne: Stanislavskij nennt Mejerchol'd seinen „einzigsten Erben“ (Bachruščin 1967, 589), für Mejerchol'd war Stanislavskij ein Vatersersatz, und Ėjzenštejn beschreibt seine eigene Beziehung zu Mejerchol'd als eine Wiederholung der *semejnaja chronika*, des „Familiendramas“, das sich bereits zwischen Stanislavskij und Mejerchol'd abgespielt hat (Ėjzenštejn 1997, 83).³ Ėjzenštejn interpretiert die Beziehung zwischen Stanislavskij und Mejerchol'd, die zwischen Liebe und Aufstand changierte, als eine Art Urszene, die Mejerchol'd mit all seinen Schülern immer wieder durchspielte:

Но в те долгие годы, когда, уже давно пережив собственную травму, я примирился с ним и снова дружил, неизменно казалось, что в обращении с учениками и последователями он снова и снова повторно играет собственную травму разрыва со своим собственным первым учителем [...] в отталкиваемых вновь переживая собственное грызущее огорчение; в отталкивании – становясь трагическим отцом Рустемом, поражающим Зораба, как бы ища оправдания и дополнения к тому, что в собственной его юности совершалось без всякого

кипу исписанных листов ‚системы‘ в пылающий камин, по примеру Гоголя.“ (Mejerchol'd 1968, II, 32).

³ Mejerchol'd ist der verlorene Sohn (Ėjzenštejn 1997, 82), der zum Vater zurückkehrt, er ist Luzifer, „первый из ангелов, подняв бунт против Саваофа“ (82), ein unsteter Ahasver, und empfand doch immer eine Sehnsucht nach Stanislavskij: „В тоске по К.С., этому патриарху, согретому солнечным светом бесчисленно почковавшихся вторых и третьих поколений почитателей и ревнителей его дела, было что-то от этой слезы Люцифера, от неизреченной тоски врубельского ‚Демона‘“, 1997, 82).

злого умысла со стороны „отца“, а принадлежало лишь творческой независимости духа „прегордого сына“. Так видел я эту драму. (83)

Mejerchol'd ist verlorener Sohn und zugleich ein Vater, der seinen eigenen Sohn – also Ėjzenštejn – verstößt.

Der Generationenkonflikt zwischen den Alten und den Jungen ist in der russischen Kultur seit Beginn des 19. Jahrhunderts ein wichtiges Thema, immer wieder bilden sich Väter-und-Söhne-Paare. Ein frühes Beispiel ist der Streit der „Neuerer“ gegen die „Archaisten“ in der Frühromantik, später kommt es zur Auseinandersetzung zwischen den Männern der 1840er Jahre und der Generation der 1860er Jahre. Ging es im ersten Fall um einen literarischen Kampf – Klassizismus vs. Sentimentalismus, Dreistillehre vs. mittlerer Stil, Kirchenslavisch vs. Russisch –, so handelt es sich im zweiten Fall um eine ideologische Auseinandersetzung: die Generation der 1860er Jahre warf jener der 1840er Jahre fehlende Entschlusskraft, Träumerei und mangelnde Radikalität vor.⁴ Turgenevs Roman *Otcy i deti* von 1862 ist eben jener Auseinandersetzung zwischen zwei verschiedenen revolutionären Generationen gewidmet. Diese kulturellen Paradigmen geben den Väter-Söhne-Diskurs, den Ėjzenštejn in seinen Memoiren aktiviert, vor.

Während die Ablehnung des Vaters im 19. Jahrhundert in Russland das dominante Modell und das bestimmende Thema war – man denke zum Beispiel an Dostoevskijs *Brat'ja Karamazovy* –, so kommt es um die Jahrhundertwende zu einer Verschiebung im Paradigma. Der Philosoph Nikolaj Fedorov entwirft in *Filosofija obščego dela* um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert einen Väterkult: mithilfe der Auferweckung der toten Väter, so Fedorov, wird die Kultur aus der Krise gerettet, in die sie geraten ist. Fedorov begreift den Tod als eine Unvernunft der Natur, die der Mensch regeln soll; es ist, so Fedorov, die moralische Pflicht des Menschen, den Staub der Vorfäter zu sammeln und diese wieder zum Leben zu erwecken.⁵ Fedorovs Utopie eines Paradieses der Väter entfaltet in Russland zu Beginn des 20. Jahrhunderts eine gewaltige Dynamik, und in Verbindung mit Freuds Analyse des Ödipus-Mythos wird die Idee der Vater-tötung, die das 19. Jahrhundert dominiert hat, in ein schuldbeladenes Verbrechen verwandelt. Festhalten lässt sich zunächst, dass die Idee der Generation in Russland immer auch etwas mit Familienähnlichkeiten zu tun hat und dass der Väterkult im 20. Jahrhundert einhergeht mit der Gefahr der Vater-tötung.

⁴ Lidija Ginzburg beschreibt den Übergang von der romantischen Generation der 1840er Jahre hin zur ‚realistischen‘ der 1860er Jahre in dem Kapitel über Belinskij in ihrem Buch *O psichologičeskoj proze* (Ginzburg 1971).

⁵ Zu Fedorovs Ideen im Kontext der Todesüberwindungsmythen s. Masing-Delić (1992), zu Fedorovs Philosophie insgesamt s. Hagemester (1989). – Frauen spielen, dies sei hier nur am Rande erwähnt, in diesem wissenschaftlichen Szenarium, das Auferweckung an Stelle der Fortpflanzung stellt, keine Rolle.

Ich werde im Folgenden von der These ausgehen, dass das Generationenproblem zumindest in Russland auch ein Familienproblem ist und dass künstlerische Genealogien eine emotional aufgeladene Verwandtschaft implizieren und damit von Liebe, Hass und Schuld dominiert werden. Daran anschließend werde ich die Beziehung zwischen Stanislavskij, Mejerchol'd und Ėjzenstein in drei Schritten aufrollen: Zunächst werde ich verschiedene Modelle vorstellen, die sich mit Generationen und Genealogien befassen, um ein Beziehungsparameter für die drei Regisseure herauszuarbeiten. Dann werde ich poetologische Gründungstexte der drei Regisseure vorstellen, jene Texte, in denen sie ihre eigene Poetik und ihr künstlerisches System begründen und sich damit jeweils vom Vorläufer abwenden, einen neuen Anfang setzen. Dabei werde ich mich im Fall von Stanislavskij und Mejerchol'd auf den Schauspieler konzentrieren, da dieser das Feld der Auseinandersetzung bildet; gegen Stanislavskijs „pereživanie“, „Erleben“, stellt Mejerchol'd zunächst den Schauspielerkörper als Zeichen (das bedingte Theater) und dann den Schauspieler als Akrobaten (die Biomechanik). In der Auseinandersetzung zwischen Mejerchol'd und Ėjzenstein werden zwei Felder aufgemacht, die sich als ‚Schlachtfelder‘ deuten lassen: Zum einen verlagert Ėjzenstein den Fokus vom Schauspieler auf den Zuschauer; ihm geht es weniger um die Beziehung zwischen Schauspieler und Rolle, sondern um die Wirkung, die das neue Medium Film – und mit ihm der Schauspieler – auf den Zuschauer hat. Zum anderen macht Ėjzenstein in der Abgrenzung zu seinem Übertäter Mejerchol'd einen großen Sprung, wenn er das Medium wechselt, vom Theater zum Kino geht. In Russland wurde in den 10er und 20er Jahren eine heftige Debatte über die „Kinofizierung des Theaters“ (*kinofikacija teatra*) geführt, an der auch Ėjzenstein teilhatte und in der er zeitweise die radikale Position einer „Liquidierung des Theaters“ vertrat. Dieser Kampf des Kinos mit dem Theater ist, auf einer anderen Ebene, auch ein Kampf des abtrünnigen Sohnes Ėjzenstein mit seinem Übertäter Mejerchol'd. Zum Schluss werde ich mir jene Texte genauer ansehen, die die Regisseure über- und aneinander geschrieben haben: Briefe, Widmungstexte, Aufsätze über den Anderen, den Vorläufer oder den Erben. Diese Texte, die sich allesamt mit der Beziehung zum Vorläufer bzw. Nachfolger beschäftigen und zugleich auch künstlerische Konzepte, oder genauer: Gegen-Konzepte enthalten, möchte ich als genea-poetologische Texte bezeichnen.

1. Generation – Genealogie

Zunächst also zur Generation, Genealogie. Zu einem Thema wurden Generationen zunächst in der Kunstgeschichte; auch Karl Mannheims einflussreicher soziologischer Aufsatz *Das Problem der Generation* von 1928 bezieht sich auf die Versuche, die Kunstgeschichte in Form von Genealogien zu beschreiben, spezi-

ell auf Alois Riegl und Wilhelm Pinder. Nach Riegl (*Stilfragen*, 1893), aber vor Pinder (*Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance*, 1924-1929) haben die russischen Formalisten, ähnlich wie die Kunsthistoriker, genealogische Modelle entwickelt, die sich mit der Abfolge von Stilen beschäftigen. Allerdings ging es ihnen weniger um eine konkrete künstlerische Ahnenlinie als um die Aufdeckung von Gesetzmäßigkeiten. In den letzten Jahren scheint das Thema ‚Generation‘, wie Sigrid Weigel schreibt, „zu einem der verbreitetsten Narrative auch in der Wissenschaftsgeschichte zu avancieren“ (Weigel 2002, 162).

Bevor ich auf literaturwissenschaftliche Modelle von Genealogie und Generation näher eingehe, möchte ich vier allgemeine Merkmale für das Konzept von Generationen nennen, die die einzelnen Diskurse in ihren jeweils unterschiedlichen Kontexten herausgearbeitet haben und die Sigrid Weigel (2002) zum Teil in ihrem Generationen-Aufsatz *Generation, Genealogie, Geschlecht* nennt: historische Kontinuität, die Verschränkung von Genese und Gedächtnis, das Generationenerlebnis und das Eingehen des Generationenmodells in ein Familienmodell.

Erstens impliziert die Vorstellung von einer Generation einen Zusammenhang, historische Kontinuität – während die Theorien der Postmoderne Brüche und Fragmente favorisiert haben, so Sigrid Weigel, „kommt dem Konzept der Generation heute die Rolle zu, dort wieder Zusammenhang zu stiften, wo mit dem Ende der großen Erzählungen und Epochendarstellungen ein Verlust von Überblick, Einheit und sinnvoller Abfolge verbunden war“ (Weigel 2002, 162).⁶ Die Vorstellung von Generation birgt die tröstliche Vorstellung von Sinn und Dauer.

Zweitens umfasst das Konzept der Generation zwei Perspektiven, eine synchrone und eine diachrone Achse oder eine der Genese und eine des Gedächtnisses. Die Idee der Generation umfasst damit gleichermaßen Kontinuität und Neuanfang, ist – so Weigel – die „Figur einer wiederholenden, fortgesetzten Entstehung“ (2002, 173). Die Linie der Väter und Söhne, in der ich meine drei Regisseure verankern möchte, impliziert sowohl die Weiterführung des Vorgängers (Gedächtnis) als auch das Setzen eines eigenen Ursprungs (Genese). Diese oxymorale Struktur bringt unterschiedliche Narrative hervor, die meist auf mythischen Prätexten basieren – das biblische Narrativ vom verlorenen Sohn, das ödipale des Vaternurds, das Narrativ des Vaters, der seine Kinder verschlingt.⁷

⁶ Weigel spricht hier über das Konzept der Generation in der antiken Philosophie, doch ließe sich diese Behauptung auf die Generation insgesamt anwenden.

⁷ Eisenstein redet vom Saturnalismus Mejerchol'ds: „Сатурнализм Мейера – пожирающего своих детей, манера выталкивать недоучек с момента обнаружения в них малейших признаков самостоятельности или одаренности.“ (Ėizenštejn o Mejerchol'de 2005, 167; es handelt sich hier um einen Tagebucheintrag ohne Datum, wahrscheinlich aus den 20er Jahren.)

Mejerchol'ds Bruch mit Stanislavskij und Ėjzenšteins Bruch mit Mejerchol'd – die Loslösung des Sohnes vom Vater – lösen die Gleichzeitigkeit von Genese und Gedächtnis ein.⁸

Drittens entsteht eine Generation bzw. ein Generationengefühl häufig aufgrund eines Generationenerlebnisses; dieses Ereignis trennt ein ‚Vorher‘ von einem ‚Nachher‘. Damit kommen auch nationale Elemente ins Spiel; so entwirft Pierre Nora zum Beispiel in der von ihm herausgegebenen Buchreihe *Les lieux de mémoire* (1984-1992) Frankreich als einen Generationenort, wo, als Folge der französischen Revolution, eine „gespaltene nationale Identität“ (Weigel 2002, 168) herrscht.⁹ Die französische Revolution wird für ihn zu einer „historische[n] Urszene“ (Weigel 2002, 168). Andere Erklärungsmuster setzen den 1. Weltkrieg als Zäsur für einen Generationenbruch. Auch in Russland finden sich solche Urszenen: der gescheiterte Dekabristenaufstand 1825 zum Beispiel und die beiden Revolutionen 1905 und 1917. Die Literaturwissenschaftlerin Lidija Ginzburg, die die Revolution, den Stalinismus und die Leningrader Blockade miterlebt hat, schreibt in ihrem Artikel *Ešče raz o starom i novom (Pokolenie na povorote)* von 1982 über die Unerklärbarkeit des Generationengefühls – den Unerfahrenen kann man nichts erklären, ebenso wenig, wie man ein Gefühl erklären kann, heißt es bei ihr.¹⁰ Erfahrung ist für sie das Stichwort der Generation – die Generation der 1910er Jahre entsprach dem psychologischen Typus des „revolutionären Menschen“, dessen zentrales Kennzeichen die Opferbereitschaft war, er war ein „Opfertypus“ (Ginzburg 1986, 136). Die jüngere Generation ist von der älteren dadurch getrennt, dass ihnen die Erfahrung – eine Erfahrung, die für Ginzburg mit dem Erleben, dem Gefühl verbunden ist – fehlt, und dieser Mangel an gefühlter Erfahrung erzeugt die Grenze zwischen den Generationen:

Все мы были такие – в пятнадцать лет. [...] Но молодые удивляются и задают в свое время незадаанный вопрос. На этом участке граница между поколениями отчетливее, чем где бы то ни было. Это не их душевный опыт. Они не пережили ожидание, мечту о революции, то чувство распахнувшейся, взявшей вдруг разбег жизни, с которой я пятнадцати лет, в марте семнадцатого года ходила (с красным бантом) по улицам Одессы, запруженным мчащимися и ликующими. (Ginzburg 1986, 133)

Das Generationenerlebnis der Revolution ist auch die Grenze, die sich mitten durch meine Dreiergenealogie Stanislavskij, Mejerchol'd, Ėjzenstein zieht –

⁸ Das formalistische Entwicklungsmodell, das von einer kontinuierlichen Abfolge von Verfremdung und Automatisierung ausgeht, erfasst genau diese antithetische Struktur einer Generation.

⁹ Sigrid Weigel bezieht sich hier auf den Band *Conflicts et partages*, Paris 1992.

¹⁰ „Объяснить неиспытанным нельзя, потому что вообще нельзя объяснить эмоцию“ (Ginzburg 1986, 133). – Für den Hinweis auf Ginzburgs Text danke ich Franziska von Thun, Berlin.

Stanislavskij ist derjenige, der nach der Revolution zwar geduldet wird, den die Revolution aber kaum berührt hat, er wird damit automatisch zum Vertreter einer vergangenen Generation. Mejerchol'd dagegen reagiert, ebenso wie Ėjzenštejn, aktiv auf die Revolutionsereignisse. Durch das gemeinsame Erleben der Revolution scheinen Mejerchol'd und Ėjzenštejn ein Generationengefühl zu teilen; um sich von Mejerchol'd abzuwenden, muss Ėjzenštejn deshalb einen radikalen Bruch vollziehen. Das tut er, indem er das Theater verlässt und sich dem Film zuwendet.

Ich komme zum vierten Punkt: Generationenmodelle weisen häufig eine duale Struktur auf, die die Struktur der Familie spiegelt: alt – jung, Väter – Söhne. Weigel beschreibt, dass die duale Struktur im 19. Jahrhundert zentral wurde, als die Familie eine zentrale Rolle im öffentlichen und literarischen Diskurs einzunehmen begann (Weigel 2002, 185), und dass der Mikrokosmos Familie analog zum Makrokosmos Staat/Gesellschaft/Gemeinschaft funktioniert. Diese Engführung zwischen Gesellschaft und Familie, zwischen Öffentlichkeit und Privatheit gilt in besonderem Maße auch für Russland, wo der Zar sich als *otec otečestva* inszenierte und die familiäre Bindung des Volkes an den Zaren ein wichtiges Instrument staatlicher Kontrolle war. Das führte dazu, dass der politische Aufstand der Untertanen gegen den Zaren mit einem besonderen Tabu belegt ist, denn das politische Attentat kommt dem Vatermord gleich. Deshalb gibt es in Russland eine Geschichte der nicht-durchgeführten Attentate – paradigmatisch hierfür steht der Dekabristenaufstand von 1825, bei dem die Aufständischen den Aufstand nicht vollbringen konnten, weil sie wie gelähmt waren.¹¹ Der Aufstand der Söhne gegen die Väter gelang nicht, weil die symbolische Ordnung, die Familienmoral, den Vatermord nicht zulässt. Es ist kein Zufall, dass Fedorovs Utopie des Vaterkults in dem Moment aufkam, als die Rebellion gegen den Vater tatsächlich stattfand, als die Generation der 1870er, 80er und 90er Jahre nicht nur imaginäre Attentate bzw. Attentatversuche vollbrachte. Mejerchol'd und Ėjzenštejn hadern ihr Leben lang mit der Trennung vom künstlerischen ‚Vater‘, sind genauso schuldbeladen wie die Dekabristen 1825.

Ein frühes literaturwissenschaftliches Modell für eine Künstlergenealogie findet sich in Friedrich Schlegels *Geschichte der alten und neuen Literatur* von 1812; in seiner 16. Vorlesung entwickelt er das, was Weigel als „ursprungsmythologisches Narrativ“ (Weigel 2002, 176) bezeichnet: Schlegel sieht eine Höherentwicklung von den „erste[n] Stifter[n] der deutschen Literatur, [der] gereinigten Sprache und Dichtkunst“ hin zu einer zweiten Generation „deutscher Dichter und Schriftsteller [...], [die] sich mit größerer Kühnheit emporschwingen

¹¹ S. dazu die Memoiren der Dekabristen (Nemzer 1988). – Der polnische Romantiker Juliusz Slowacki vertextet diese Angst vor dem Vatermord in seinem Drama *Kordian* von 1834, in dem der Protagonist Kordian vor dem Vertreter der russischen Allmacht steht und in dem Moment, in dem er mit dem Dolch zustechen soll, versagt – er kann den Vatermord nicht vollbringen.

und [sich] mit größerer Leichtigkeit bewegen [...]“ (Schlegel 1988, 216). Insgesamt geht Schlegel von einer kontinuierlichen Steigerung der Literatur aus, wobei genialisere Phasen (so die von Schlegel behandelte zweite Generation) und weniger genialische Phasen (eine darauf folgende dritte Generation) einander ablösen. Schlegel schließt seine Vorlesung mit dem Aufruf: „Vergessen wir aber [...] nicht, daß wir noch weiter fortschreiten müssen, wenn wir nicht ganz wieder zurück sinken wollen“ (234).

Ein systematisches Modell für die Entwicklung von Literatur haben in den 1910er und 20er Jahren vor allem die russischen Formalisten aufgestellt: Viktor Šklovskij 1916 in *Iskusstvo kak priem*, Jurij Tynjanov 1921 in *Dostoevskij i Gol'.* *O teorii parodii* und 1927 in *O literaturnoj évoljucii*. Die Wissenschaftlichkeit eines Evolutionsmodells will Bewertungen über „zu spät Geborene“ (Bloom) entkräften und einen Begriff wie das „Epigonentum“ wirkungslos machen (Tynjanov 1969, 434f.). Evolution, so schreibt Tynjanov, erweist sich als „Ablösung des Systems“:

Смены эти носят от эпохи к эпохе то более медленный, то скачковый характер и не предполагают внезапного и полного обновления и замены формальных элементов, но они предполагают *новую функцию этих формальных элементов*. (Tynjanov 1969, 458)

In der Frühphase der Theoriebildung geht der Formalismus von einem Zweiphasenmodell aus, in dem Phasen der Abnutzung bzw. „Automatisierung“ und Phasen der Erneuerung des literarischen Systems, der „Verfremdung“, einander ablösen. Dabei rückt die Ausnahme, die Störung, ins Zentrum; der späte Formalismus, so Aage Hansen-Löve, geht „von der Dynamik der Ungleichgewichte, der Störungen und der Abweichungen aus und betrachtet den ‚Normalfall‘ immer schon als Ausnahme“ (Hansen-Löve 1978, 474). Das System reproduziert sich mithilfe von Störungen immer wieder selbst. Für die Idee der Generation würde daraus folgen, dass Stanislavskij, Mejerchol'd und Ėjzenštein die Störfaktoren, die in der Kunst schon angelegt sind, auf jeweils neue Weise aktivieren.

Der amerikanische Literaturwissenschaftler Harold Bloom greift den formalistischen Evolutionsgedanken auf und überträgt ihn auf ein psychoanalytisch ausgerichtetes Modell: Für ihn bedeutet die Ablösung der Schulen einen ständigen Kampf des „zu spät geborenen“ Dichters gegen seine starken Vorläufer. Die Tradition ist in Blooms agonalem Entwicklungsmuster das bedrohliche Erste, der „Vater“ und „Gott“, dem der jüngere Dichter ausgesetzt ist. In einander abwechselnden Phasen der Imitation und der Ablehnung des Vorläufers findet ein *mis-reading*, eine Fehllektüre, der Vorläufertexte und deren *re-writing* als revisionärer Akt statt (Bloom 1989, 105f.). Bloom argumentiert, psychoanalytisch auf das Freudsche Familienmodell rekurrierend, mithilfe einer ödipalen Familienemantik, wenn er über Väter und Söhne spricht. Allerdings geht als Objekt

des Begehrens die Mutter verloren und wird durch die Poesie bzw. die Kunst ersetzt – Iocaste taucht in Blooms ödipalem Dreieck als Gedicht wieder auf.

Was nun lässt sich aus diesen Theorien und Modellen über Vorläufer und verspätete Dichter, über die Ablösung automatisierter Strukturen und genialische Generationen, über Genese und Genealogie für mein Dreiergespann nutzen? Zunächst einmal haben wir in diesem Fall eine Dreierbeziehung vorliegen, keine duale Struktur, so dass sich die Wiederkehr des ‚Großvaters‘ im ‚Enkel‘ zumindest ansatzweise beobachten lässt – so nennt Ėjzenštejn sein nicht verwirklichtes autobiographisches Projekt *My Art in Life*, umgekehrt analog zu Stanislavskijs *Moja žizn' v iskusstve* (1925/28) bzw. *My Life in Art, Mein Leben in der Kunst*. Zudem nimmt Ėjzenštejn in seinem Ablösungsprozess von Mejerchol'd im Streit zwischen ‚Vater‘ Mejerchol'd und ‚Großvater‘ Stanislavskij meist die Seite des Großvaters ein.¹²

Habe ich oben – mit Weigel – gesagt, das Konzept der Generation entspricht dem Bedürfnis, Zusammenhänge zu stiften, so ist der Bruch, die Störung, unbedingter Bestandteil der Genealogie, da es ohne den Bruch keine Weiterentwicklung gäbe. Jeder der drei Regisseure, die ich vorstelle, ist nicht nur Sohn, sondern selbst auch Vater einer neuen Generation von Regisseuren. Ėjzenštejn wiederholt zum Teil die Geschichte seiner Väter, denn auch er hat einen ‚Sohn‘, der sich schließlich von ihm abwendet – seinen Regieassistenten Grigorij Aleksandrov, der sich als Regisseur von Sowjetkomödien in der Stalinzeit einen Namen macht.¹³ Stanislavskij, Mejerchol'd und Ėjzenštejn sind einerseits – als innovative Regisseure – Vertreter einer genealogischen Linie, eines Zusammenhangs, andererseits sind sie Genealogien-Begründer, neben denen die anderen Regisseure – Vachtangov oder Kommissarževskij im Theater, Kulešov und Dziga Vertov im Kino – zweitrangig erscheinen. 1929 hat Alfred H. Barr, Leiter des Museum of Modern Art in New York, die gesamte Moderne auf die Künstler-Quadrige Cézanne, Gauguin, Seurat und van Gogh zurückgeführt.¹⁴ Ein ganz ähnliches genealogisches Modell ließe sich mit der Trinität Stanislavskij, Mejerchol'd, Ėjzenštejn für die Regisseure des nicht nur russischen Theaters und Kinos erstellen, und man hätte Pfeile, die bis in die Gegenwart laufen würden, bis hin zu dem von Lee Strasberg gegründeten *Actor's Studio* in New York, das bis heute mit Modifikationen von Stanislavskijs *System* arbeitet.

¹² Der Bruch, so Eisenstein, sei „ohne böse Absicht“ („без всякого злого умысла“) geschehen, „а принадлежало лишь творческой независимости духа „прегордого сына““ (Ėjzenštejn 1997, 83).

¹³ Gemeinsam mit seiner Frau Ljubov' Orlova, dem Filmstar der 1930er und 40er Jahre, bildet er die „royal family“ of Soviet cinema“, so der Eisenstein-Experte Ian Christie (Christie 1993, 155).

¹⁴ 1936 hat er ein Diagramm entwickelt, wie diese Binnendifferenzierung der Avantgarde, ausgehend von diesen vier Künstlern, aussieht. Das Diagramm ist abgebildet bei Schmidt-Burkhardt (2005, 67).

2. Stanislavskij – Mejerchol'd – Ėjzenstein: Gründungstexte

Begründer der genealogischen Linie ist Konstantin Stanislavskij. Stanislavskij führte in den 1890er Jahren eine grundlegende Reform des russischen Theaterwesens durch, was unter anderem den Abbau des Starsystems und die Einrichtung einer didaktisch-pädagogischen Ausbildung der Schauspieler umfasste und so zur Professionalisierung des Theaters führte. Zentrale Stichworte für Stanislavskijs Theaterreform sind – unter anderen – Illusionismus und produktive Einfühlung; beide Konzepte entwickelte er anhand der Dramen Anton Čechovs. Ein programmatischer Text zum Illusionismus sind die *Zametki ob uslovnosti, pravde i krasote*; dabei handelt es sich um ein unvollendetes Manuskript aus der Zeit nach 1900. In diesem Text verteidigt Stanislavskij eine „reale“ Wahrheit gegen eine „künstlerische“ Wahrheit und kommt zu dem radikalen Schluss: „Условностей нет“ (Stanislavskij 1958, 195). Während Stanislavskij die meisten seiner Schriften dem Schauspieler und seiner Einfühlung in die Rolle widmet, geht es ihm hier auch um den Rezeptionsakt: „Публика должна верить артисту и считать его создания живыми лицами“ (Stanislavskij 1958, 198), und er geht sogar so weit, einen ‚naiven‘ Schauspieler, dem die nötige Kraft fehlt, einem ausdrucksstarken, aber ‚unnatürlichen‘ Schauspieler vorzuziehen, „искренность“ und „простота“ eines Schauspielers sind wichtiger als die „Stärke des Eindrucks“ („сила впечатления“), die er macht¹⁵ – bei Ėjzenstein wird es dann gerade auf die Stärke des Eindrucks ankommen, die ein filmisches Bild hervorruft. Der zweite zentrale Begriff ist der Begriff *pereživanie*, der im Deutschen mit „produktiver Einfühlung“,¹⁶ aber auch mit „Einlebung“¹⁷ übersetzt wird. Stanislavskij entwickelt sein *System* in verschiedenen Schriften, die vor allem in den 20er und 30er Jahren ausgearbeitet und publiziert werden, so in *Rabota aktera nad rol'ju* und *Rabota aktera nad soboj*. Obwohl Stanislavskij sein *System* in den späteren Jahren leicht verändert – so ging er zunächst von einer Bewegung der Erregung und Einfühlung von Innen nach Außen aus, später sah er die Bewegung umgekehrt von Außen nach Innen gehen –,¹⁸ steht das Gefühl bei ihm konstant im Zentrum. In seinem 1916-1920 am Beispiel von Aleksandr Griboedovs Komödie *Gore ot uma* entwickelten Arbeitsbuch *Rabota aktera nad rol'ju* unterteilt Stanislavskij die Arbeit an der Rolle in drei „Perioden“: in die „Periode des Kennenlernens“ (период познания), die „Periode des Erlebens“

¹⁵ „Искренность и простота – дорогие свойства таланта. Ради них прощаются многие недостатки [...] Поэтому и в такие минуты эти таланты умеют заменить силу впечатления верой в их искренность“ (Stanislavskij 1958, 197).

¹⁶ So zum Beispiel bei Brauneck (1986, 384ff.).

¹⁷ So zum Beispiel bei Herta Schmid (1992, 67ff.).

¹⁸ In *Rabota aktera nad rol'ju* heißt es: „Сценическое действие – движение от души к телу, от центра к периферии, от внутреннего к внешнему, от переживания к воплощению“ (Stanislavskij 1957, 114). Zur Veränderung des Schwerpunkts – von „von innen nach außen“ zu „von außen nach innen“ s. Schmid (1992, 70), Hoffmeier (1996, 354f., Anm. 63).

(период переживания) und die „Periode des Verkörperns“ (период воплощения), und als anschaulicher Vergleich für die Begegnung zwischen Schauspieler und Rolle dient ihm das Liebespaar:

Если первый период – познания – уподобляется встрече и знакомству будущих влюбленных, а второй период – слиянию и зачатию, то третий период – воплощения – можно сравнить с рождением и ростом молодого сознания. (Stanislavskij 1957, 161)

Stanislavskij führt hier den Schauspieler und die von ihm getrennte Rolle von einer schizoiden Spaltung hin zu einer Figur der Ganzheit.¹⁹

Im Zentrum stand bei Stanislavskij also der Schauspieler, und Mejerchol'd setzt sich mit seinem Lehrer auf dessen eigenem Feld auseinander – auch er entwickelt ein Programm der Schauspielerausbildung, das allerdings dem Stanislavskijs diametral entgegengesetzt ist. Während Stanislavskij als Neuerer, wie Herta Schmid schreibt, die „Schwelle zur Avantgarde“ nicht überschritt, entsprach Mejerchol'ds Theaterästhetik dem Programm der Avantgarde (Schmid 1992, 71).

Vsevolod Mejerchol'd ist 1898 als Schauspieler zu dem von Stanislavskij und seinem Kollegen Vladimir Nemirovič-Dančenko neu gegründeten Künstlertheater (MCHaT) gekommen, wo er bis 1902 als Schauspieler arbeitete; im selben Jahr gründete er eine eigene Theatertruppe. 1905 holte Stanislavskij ihn zurück nach Moskau und gab ihm den Auftrag, eine Studiobühne einzurichten, wo er Regie führen sollte; das Projekt scheiterte aus finanziellen Gründen (Brauneck 1986, 314). Um 1906 kam es dann zu einem endgültigen Bruch mit seinem Lehrer Stanislavskij. Wie bei Stanislavskij, so stand auch bei Mejerchol'd der Schauspieler im Zentrum seiner Theorie, doch die Theorien selbst hätten gegensätzlicher nicht sein können: gegen Stanislavskijs naturalistisches Theater, das Natürlichkeit und Einfühlung propagierte, stellt Mejerchol'd sein bedingtes, künstliches, theatralisches Theater.

Stanislavskij und Mejerchol'd sind ein ideales Beispielpaar, um das formalistische Evolutionsmodell der Kunst zu demonstrieren – Stanislavskij ist der Neuerer des Theaters, gegen den sich dann, als die Neuerung bereits zur Gewohnheit geworden ist, ein nächster Neuerer stellt und die gewohnten Verfahren verfremdet – Körper statt Psychologie, akrobatische Bewegung statt Einfühlung,

¹⁹ Dabei ist diese ganze Figur nicht einfach ein Mensch, sondern, wie Jampol'skij schreibt, „Человек с большой буквы“ (Jampol'skij 2000, 28), ein Mensch, der über eine metaphysische Dimension verfügt („внутреннее как всеобщее“, ebd., das Innere als Allgemeines). Allerdings wurde gerade dieses „Allgemeine“, so Jampol'skij, in der Stanislavskij-Rezeption zu Beginn der 20er Jahre ignoriert; Stanislavskij wurde, im Gegenteil, eine Konzentration auf das Individuum unter Ignorieren des Allgemeinen vorgeworfen; Boris Al'pers zum Beispiel spricht von der „pathologischen Autonomisierung des Individuums“ bei Stanislavskij (Jampol'skij 2000, 29; Jampol'skij führt dort auch eine Stelle aus Al'pers Buch *Teatr social'noj maski* von 1931 an).

das Bedingte, Theatralische tritt an die Stelle des Natürlichem. Wählte Stanislavskij den Psychologen Theodule Ribot und dessen Konzept des „affektiven Gedächtnisses“ als Ausgangspunkt für seine Theorie der Einföhlung,²⁰ las Mejerchol'd Schriften zum Theater, zum Beispiel Georg Fuchs (Leach 2003, 67). Ein zentrales vorrevolutionäres Manifest Mejerchol'ds ist der Text *Balagan* von 1912. In *Balagan* fordert Mejerchol'd die Rückkehr zu einem theatralischen Theater:

Человек не захотел создать на сцене искусство человека. Современный актер не хочет понять, что комедиант-мим призван вести зрителя в страну вымысла, забавляя его на этом пути с помощью своих технических приемов. (Mejerchol'd 1968, I, 217)

Der Aufsatz enthält eine Reihe von negativ markierten Verweisen auf Stanislavskijs naturalistisches Theater (das Leben kopieren, 216; die Wirklichkeit wiederholen, wie sie ist, 215), gegen die Mejerchol'd sein theatralisches Theater stellt. Das gegenwärtige Theater, so Mejerchol'd, ist Literatur, auf die Bühne gestellter Text, das Theater aber, so seine Forderung, soll zum Theater zurückkehren. Mejerchol'd verbannt seinen früheren Lehrer in den Bereich des „literarischen Theaters“, während er selbst das „theatralische Theater“ wieder zum Leben erweckt.

Mejerchol'ds theatralisches, anti-naturalistisches – anti-Stanislavskij'sches – Theater, das mit dem Puppentheater als der theatralischen Form per se begann, geht in den 20er Jahren in das Konzept der Biomechanik ein. In dem Aufsatz *Balagan* setzt er die Maske gegen den psychologischen Schauspieler-Menschen; weiter rücken die Bewegungen des Schauspielers in den Mittelpunkt – sein Körper, seine Akrobatik unterstützen die Theatralität der Maske; der Körper des Schauspielers überträgt seine Wirkung auf das Gesicht durch die Kontiguität, die Nachbarschaft von Körper und Gesicht. Durch die Kunst der Geste und der Bewegungen wird der Schauspieler zum Schöpfer des eigenen Gesichts; Michail Jampol'skij spricht in diesem Zusammenhang von Mejercholds „лицо-маска“.²¹ Mejerchol'd nimmt in *Balagan* bereits einige Punkte vorweg, die in den 20er Jahren sowohl in der Theaterpraxis (in seiner eigenen Biomechanik) als auch im Kino virulent werden: die Beherrschbarkeit des Körpers und die Leere

²⁰ Stanislavskij wandelte Ribots Begriff des „affektiven Gedächtnisses“ in den des „emotionalen Gedächtnisses“ (*emocional'naja pamjat'*) um (s. Stanislavskij 1954, Kap. IX).

²¹ Zum „Masken-Gesicht“ und zum „Maschinen-Gesicht“ s. Jampol'skij 1996, Kap. 7 („Lico-maski i lico-masina“, 253-276), wo die Maske und die Maschine als zwei Varianten des Gesichts bei Kulešov interpretiert und in ihren kulturellen Kontext eingebunden werden. Jampol'skij konzentriert sich dabei auf den Aspekt des Sehens (eine Art Erblindung im Falle des Maschinen-Gesichts, das aufgrund innerer, mechanischer Gesetze funktioniert, 259, und reflektierende Augen im Falle des Masken-Gesichts, wodurch das Gesicht in eine Art Ding verwandelt wird, 262f.). – Mejerchol'd betont – entsprechend seinem Groteske-Konzept – den Kontrast zwischen Gesicht und Körper.

des Gesichts. In den 20er Jahren löst sein biomechanisches Theater das Maskentheater bzw. das „bedingte“ Theater aus der vorrevolutionären Epoche ab, und während die Maske wegfällt, werden „Geste und Bewegung“, die er in *Balagan* als die Mittel nennt, die den Zuschauer in ein „Märchenreich“ versetzen,²² zum Kern der Arbeit des Schauspielers. Der Schauspieler wird in Mejerchol'ds Entwurf zum Paradigma des neuen, postrevolutionären Menschen, und 1922 kommt er in seinem Aufsatz *Akter buduščego i biomechanika* zu der Formel

$N = A1 + A2$, где N – актер, A1 – конструктор, замышляющий и дающий приказание к реализации замысла, A2 – тела актера, исполнитель, реализующий задания конструктора (A первого). (Mejerchol'd 1968, II, 488)

Während also der Schauspieler in Stanislavskijs *System* die Aufgabe hat, die Grenze zwischen Innen und Außen zu überwinden, d.h. das Innere nach außen zu kehren, spielt für Mejerchol'd die Außenwelt kaum eine Rolle; für ihn verläuft die Grenze direkt durch den Körper des Schauspielers, der Organisator und das, was organisiert werden soll, Künstler und Material zugleich ist. Der Schauspieler wird bei Mejerchol'd zu einer Maschine; in dieser biomechanischen Maschine, bei der der Körper das Material ist und nach den Prinzipien des Taylorismus²³ funktioniert, denkt Mejerchol'd das konsequent weiter, was er schon 1912 in *Balagan* formuliert: Der Schauspieler soll sich so weit wie möglich vom Menschen, von jeder Form nicht-theatralischer „Wahrheit“, entfernen.²⁴ Die

²² „Но одна ли только маска – главная пружина очаровательных интриг театра? Нет. Это актер искусством своего жеста и движения заставляет зрителя перенестись в сказочное царство, где летает синяя птица, где разговаривают звери, где бездельник и каналья Арлекин, ведя свое начало от подземных сил, перерождается в простака, совершающего поразительные штуки“ (Mejerchol'd 1968, II, 219).

²³ Genauer über das Prinzip des Taylorismus im Theater s. Hielscher (1977) und Bochow (1997, 63-67); Taylorismus im Theater begreift Theater als rationalisierte Produktion. Mejerchol'd schreibt darüber in *Akter buduščego i biomechanika* von 1922: „Тейлоризация театра даст возможность в один час сыграть столько, сколько сейчас мы можем дать в четыре часа“ (Mejerchol'd 1968, II, 488; auch zit. bei Bochow 1997, 65 – Bochow geht auf die Quellen der Taylorisierung im russischen ideologischen und dann künstlerischen Diskurs ein).

²⁴ Hier evoziert Mejerchol'd Coquelins Definition vom Schauspieler als Doppelwesen, wo der Schauspieler „Herr seiner selbst ist“, „Spieler und Instrument“ (Coquelin 1991, 217). Auf die Verbindung von Mejerchol'd und Coquelin verweist Jörg Bochow (1997, 62). Bochow bietet eine detaillierte Darstellung von Mejerchol'ds Biomechanik einschließlich der wichtigsten Dokumente dazu. Doch diese hierarchische Beziehung zwischen Herr und Knecht, die Coquelin ins Innere des Schauspielers verlagert, nimmt bei Mejerchol'd eine neue Nuance an, denn der eigentliche Herr ist nicht der Schauspieler, sondern seine Physiognomie, die er in Gang setzt. In Eisensteins Vortrag über die Biomechanik – genauer dazu s. unten – von 1935 heißt es: „И биомеханика, по существу, ценна только одним основным принципом, который лежит в основе выразительного движения: выразительное движение – то движение, которое протекает согласно органическим закономерностям движения. Наиболее выражающим, наиболее вовлекающим движением будет то, которое протекает

Aufgabe des biomechanischen Schauspielers liegt darin, einen physiologischen Prozess zu initiieren.²⁵

Sergej Ėjzenštejn, der eigentlich Ingenieurwesen studiert, besucht 1917 Mejerchol'ds Inszenierung von Lermontovs Drama *Maskarad*, und der Effekt „erschüttert“ ihn; in seinen Memoiren schreibt er in dem Kapitel „Kak ja stal režisserom“:

Два непосредственных впечатления, как два удара грома, решили мою судьбу [...] Первым был спектакль «Турандот» [...] Вторым ударом, сокрушительным и окончательным, уже определившим невысказанное мое намерение бросить инженерию и «отдаться» искусству – был «Маскарад» в бывшем Александринском театре. (Ėjzenštejn 1964, 97)

Ėjzenštejn wurde 1921 Schüler in Mejerchol'ds Theaterklasse, wo dieser seine Ideen zur Biomechanik erprobte und schließlich 1922 in der ersten biomechanischen Aufführung umsetzte, *Le cocu magnifique* (auf Russisch: *Velikodušnyj rogonosec*) von dem Belgier Fernand Crommelynck. Ėjzenštejn fand, so Oksana Bulgakowa, in Mejerchol'd einen Vaterersatz, „den geliebten Tyrannen“ (Bulgakowa 1997, 39), und bandelte mit dessen Tochter Irina an, so dass er, wie Bulgakowa schreibt, „im Hause Meyerhold als ein ‚fast-Schwiegersohn‘ empfangen“ wurde (40).

Liest man Ėjzenštejns Aufzeichnungen aus den Jahren 1921 bis 1924, d.h. aus der Zeit, als er Mejerchol'ds Schüler war, so fällt die völlige Hingabe an die Ideen des „Meisters“ auf. Die meisten Aufzeichnungen sind Exzerpte aus Mejerchol'ds Buch *O teatre* von 1913 und Mitschriften seiner Vorlesungen. 1922 erscheint sein erstes Interview (*Iz besedy s laborantami Vs. Mejerchol'da*); darin propagiert Ėjzenštejn Mejerchol'ds Vorstellung vom biomechanischen Maschinen-Menschen:

В эпоху механизации тело актера-биомеханиста работает подобно машине. Всякое движение отдельных групп мускулов должно восприниматься зрителем как моторный рефлекс работы всего тела-аппарата. Создание биомеханики явится созданием человека, приспособленного в своих двигательных проявлениях к условиям нового механического быта. В театре – выразителе социальной атмосферы данной

согласно естественным и органическим закономерностям движения“ (Ėjzenštejn 2000, 714).

²⁵ In den 30er Jahren wird sich Mejerchol'd dann – im Zuge einer allgemeinen Hinwendung zu konservativen Werten und künstlerischen Formen, die die Stalinistische Kultur vollzieht – auch der Psychologie zuwenden. S. dazu Schahadat 2002 (<http://www.uni-konstanz.de/paech2002/zdm/beitrg/Schahadt.htm>). In diesem Aufsatz zeige ich anhand der verschiedenen Mejerchol'd-Inszenierungen von Lermontovs *Maskarad* (1917, 1933, 1938) den Übergang vom Körper-Experiment zur Psychologie.

эпохи – необходимы актеры, воспитанные на новой системе. (ЕОМ 2005, 126)

Ėjzenštejn wird, wie auch Mejerchol'd, später ein leidenschaftlicher Lehrer sein, wobei er seine Konzentration nicht auf den Körper des Schauspielers richten wird – wie Mejerchol'd –, sondern er wird sich mit den Theorien der Kinokunst befassen. Und Ėjzenštejn wird, in Abgrenzung zu seinem Lehrer, zwei radikale Richtungsänderungen vornehmen – einen Wechsel des Mediums und einen Wechsel vom Schauspieler hin zum Zuschauer.²⁶ Denn es ist die Wirkung, die das Medium Film auf den Zuschauer ausübt, das Pathos, die Ekstase, die im Mittelpunkt seiner theoretischen Schriften stehen, weniger der Schauspieler.

Diese Zeit der Verehrung entspricht jener, die Bloom als Phase der Imitation des großen Vorläufers bezeichnet hat. Bloom schreibt dazu: „Necessarily [the poetic development] starts as a covenant of love, though ambivalences enter soon enough.“ (Bloom 1975, 53). Die *Primal Scene of Instruction* (54) impliziert die Wahl des Vorläufers und die Liebe zu ihm („Election-Love“, ebd.), „absolute Assimilation“ (ebd.).

Als nächstes dann: die Phase der Abwehr.²⁷ Ab 1926/27 häufen sich in Ėjzenštejns Tagebuch negative Aussagen über Mejerchol'd, aus dem Meister wird „Mejer“ oder „stariĭ“, der Alte, und Ėjzenštejns Charakteristik seines ehemaligen Lehrers fällt in seinem Tagebuch oft nicht sehr schmeichelhaft aus:

²⁶ In einer Tagebuchnotiz, die wahrscheinlich aus dem Jahr 1927 stammt, reflektiert Eisenstein diesen Wechsel vom Schauspieler hin zum Zuschauer im Rückblick auf das Stück *Mexikanec*, für das er 1920 im Theater des Proletkult das Bühnenbild erstellt: Smyšljaev und Boris Arvatov dramatisierten damals Jack Londons Erzählung *The Mexican*; Eisenstein hatte für die Inszenierung die Idee, einen Boxkampf, der eigentlich hinter der Bühne stattfinden sollte und für den die Schauspieler Zuschauerreaktionen spielen sollten, auf die Bühne zu bringen – „mit realen Schlägen auf schwitzende Körper, mit einem echten Knock out“ (Bulgakowa 1997, 34). In sein Tagebuch schreibt Eisenstein 1927: „Одним из родоначальников аттракциона (помнить!) – бокс в ‚Мексиканце‘. Сразу был взят поворот на новое понимание, когда я настоял на замене (декабрь 1920) изображения рефлексов [...] реакцией ‚актерской‘ толпы на бокс за кулисами – реальными рефлексами ‚зрительской‘ толпы на бокс, происходящий на площадке в центре зрительного зала“ (ЕОМ 2005, 172). Eisenstein geht es in dieser Passage darum, den Ursprung seiner Montage der Attraktionen aufzuspüren; zugleich aber ist hier die Verlagerung der Konzentration von den Schauspielern hin zu den Zuschauern – konkret: zur Reaktion der Zuschauer – angedeutet.

²⁷ Oksana Bulgakowa schreibt dazu: „Ende November 1922, kurz nach der Premiere von ‚Tarlkins Tod‘, verließ er [Eisenstein] die Schule. Er ging, ohne die Wende in Mejerchol'ds Beziehung zu ihm zu begreifen. Erst später, als Stefan Zweig 1928 ihm von den Eifersuchts- und Austreibungsdramen im Freud-Kreis erzählte, glaubte er, darin das psychologische Muster des Verhaltens seines Lehrers zu erkennen, der in der Beziehung zu den Schülern wiederum das Schema des eigenen Bruches mit seinem Lehrer Stanislavski reproduzierte“ (Bulgakowa 1997, 43).

Мания преследования. Психоз на теме обворовывания. Болезнь, характерная для старых воров. Мейер всю жизнь жил на чужой счет. (ЕоМ 2005, 167; wahrscheinlich 1927)

Nicht Liebe, sondern Konkurrenz, hypostasiert im Thema des Diebstahls, bestimmt jetzt die Beziehung; Mejerchol'd wird hier als egozentrischer Psychopath gezeichnet, dem jede Originalität abgeht.

Ėjzenstein nimmt den Kampf gegen den starken Vorläufer nicht auf dessen eigenem Terrain auf, sondern er wechselt das Medium, indem er zum Film geht. In verschiedenen Texten setzt Ėjzenstein sich mit der Beziehung zwischen Theater und Film auseinander, und dieses antagonistische Paar Kino und Theater ist nur ein Paradigma für die Beziehung zwischen Mejerchol'd (Theater) und Ėjzenstein (Film). In seinem Aufsatz *Dva čerepa Aleksandra Makedonskogo* von 1926 behandelt Ėjzenstein das Thema Kino vs. Theater ausführlich; in einer ersten, nicht publizierten Variante von 1925 bereitet er das Thema vor. Das Manuskript baut auf dem Gegensatz Schauspieler – Ingenieur auf:

Мейер – актер, отсюда и исследования актерского плана действия. [...] Я – инженер, отсюда анализаторство в плане воздействия, биомеханика у М<ейерхольда> как действие, у меня под углом зрения воздействий монтаж [...] (ЕоМ 2005, 161)

Wenn Ėjzenstein sich selbst als „Ingenieur“ bezeichnet, so passt er sich damit an das von der Stalinistischen Kultur vorgegebene Künstler-Paradigma vom Schriftsteller als „Ingenieur der menschlichen Seele“ an und schiebt den von der Inspiration geleiteten Mejerchol'd in den Bereich des Unzeitgemäßen, Veralteten ab. Allerdings ruft er damit auch ein anderes Künstler-Paar auf, wie Leonid Kozlov²⁸ gezeigt hat: Mozart und Salieri, den genialen Mozart und den fleißigen Salieri. Dabei ist diese Genealogie, so Kozlov, eine verschobene; während in Puškins Drama *Mocart i Salieri*, wo dieses antagonistische Künstler-Paar vorgebildet ist, das Genie Mozart gut ist und der Handwerker Salieri böse, sind die moralischen Zuschreibungen hier über Kreuz verlagert: Mejerchol'd ist das böse Genie, Ėjzenstein der gute Handwerker, in Mejerchol'd sieht Ėjzenstein Genialität und Boshaftigkeit vereint (ЕоМ 2005, 293).

In den *Dva čerepa Aleksandra Makedonskogo* glorifiziert Ėjzenstein das Kino und lehnt das Theater als überholt ab; hier proklamiert er die Kinematographie als die höchste Stufe der Kunst.²⁹ Diese Glorifizierung des Kinos und die Liqui-

²⁸ Vgl. Kozlov (1987).

²⁹ Eisenstein nimmt hier an einer Diskussion über die Beziehung zwischen Kino und Theater teil, die ab 1913 geführt wurde, als Majakovskij in *Teatr, kinematograf, futurizm* die Frage stellte, ob das Theater in einer Gegenwart der Moderne überleben kann (Majakovskij 1954). Zu einem wichtigen Thema im Mediendiskurs wurden Fragen nach der „Kinofizierung des Theaters“ und nach der Beziehung zwischen Theater und Kino Mitte der 20er Jahre. Dabei

dierung des Theaters sind eine Art Vatermord, ein Angriff auf den übermächtigen Meister Mejerchol'd – es geht Ėjzenstein nicht nur um die Gattung, sondern auch darum, mit der Rolle des zu-spät-Geborenen, des Epigonalen, zurechtzukommen.

Für Ėjzenstein – wie auch für Ėjchenbaum in seinen Aufsätzen zum Film (2005, 2005a, 2005b) – bildet die Kinematographie die höchste Stufe der Kunst, während das Kino eigentlich überflüssig ist, doch haben beide Autoren unterschiedliche Gründe für ihre apodiktische Verdammung des Theaters – für Ėjchenbaum steht das „neue Sehen“³⁰ im Vordergrund, die Möglichkeit, die Distanz zwischen Zuschauer und Abbildung bzw. Schauspieler maximal zu reduzieren, während für Ėjzenstein die Wirkung und deren schockartige Montage der Grund für seine Hochschätzung des Kinos ist. Indem Ėjzenstein sich in seinen Schriften zum Verhältnis von Theater und Kino ausschließlich auf Mejerchol'ds – und auf seine eigenen, als Schüler Mejerchol'ds – Inszenierungen bezieht, fabriziert er ein merkwürdiges Paradox – nicht er ist der zu-spät-Geborene, sondern sein Meister und Lehrer ist derjenige, der ihn niemals einholen kann, denn egal, wie sehr Mejerchol'd sein Theater kinofiziert, so wird es ihm doch nie gelingen, das Kino – und damit Ėjzenstein – einzuholen. Das Thema zwischen erstem und spätem Künstler, zwischen dem Meister und seinem Epigonen wird in diesem rückwärts gewandten Modell Ėjzensteins, der das Kino als Ziel entwirft, gänzlich entkräftet. Das Kino als ein „Kunstwerk im Zeitalter seiner Reproduzierbarkeit“ setzt nicht auf „Schöpfertum und Genialität, Ewig-

lassen sich prinzipiell zwei Positionen beobachten: die erste sieht das Kino als positive Ergänzung zum Theater und verkündet, wie Adrian Piotrovskij oder A. Fevral'skij, die Losung von der „Kinofizierung des Theaters“; die andere sieht, wie Boris Ėjchenbaum oder aber auch Eisenstein, das Aufkommen des Kinos als Todesstoß für das Theater. S. dazu Piotrovskij (2005), Ėjchenbaum (2005, 2005a, 2005b).

Eisenstein selbst hat seine Karriere am Theater mit einer „kinofizierten“ Aufführung begonnen; in seine erste Theater-Inszenierung, *Mudrec* von Aleksandr Ostrovskij im Februar 1923, baut er eine Filmszene ein: *Dnevnik Glumova*, sein erster Film, dauerte zehn Minuten (Bulgakowa 1997, 51f.). Bereits in dieser Inszenierung zeichnet sich die Konzentration auf die Wirkungsästhetik, auf Pathos und Ekstase, die das Medium hervorrufen sollen, ab; Oksana Bulgakowa schreibt über diese erste Inszenierung: „Eisenstein begriff das Theater als Methode des Überfalls auf die Psyche des Zuschauers“ (Bulgakowa 1997, 53). Aus der Inszenierung des *Gescheitesten* entwickelte Eisenstein dann auch sein Konzept von der „Montage der Attraktionen“, über die er ebenfalls 1923 einen Artikel schrieb. Nachdem Eisenstein sich gänzlich dem Film zugewendet hat, nimmt er eine ähnlich radikale Position ein wie Ėjchenbaum, die in seiner Zeit beim Proletkult so weit geht, für die Abschaffung des Theaters überhaupt zu plädieren: In einem Manifestentwurf, den er im November 1923 gemeinsam mit Arvatov entwickelt hat, behauptet Eisenstein, die Unvereinbarkeit des Theaters mit der neuen kommunistischen Gesellschaft liege nicht einfach in der Form des Theaters, sondern im Institut Theater überhaupt: „При обсуждении вопроса о формах пролетарского театра упускается из вида самое главное: несовместимость с идеологией нового коммунистического общества вовсе не форм существующих видов театра, а главным образом *всего театрального института как такового*“ (ЕоМ 2005, 144).

³⁰ Über das Neue Sehen der russischen Formalisten s. Lachmann (1970).

keitswert und Geheimnis“, wie es bei Walter Benjamin heißt (Benjamin 1963, 10), sondern auf die „Aggressivität der Wirkung“, die Ėjzenstein betont.³¹

3. Genea-poetologische Texte

Genea-poetologische Texte sind Texte, in denen es einerseits um die Kunst geht, andererseits aber auch um die Genealogie der Künstler, ihre Vorläufer und Erben. Diese Texte sind in unterschiedlichem Maße emotional aufgeladen; Widmungen, Liebes- oder Hasserkklärungen im Tagebuch sind sehr intim, Vorträge oder Aufsätze sind, zumindest auf den ersten Blick, weniger intim, weisen aber, wenn es um die Auseinandersetzung mit den Vorläufern oder Nachfolgern geht, dennoch oft einen hohen Grad an Emotionalität auf, auch wenn diese eher latent als manifest ist.

Alle drei Regisseure haben übereinander geschrieben, haben einander Bücher oder Fotos (als Fetische) gewidmet, und sie haben sich und den anderen in einer genealogischen Reihe verortet. Stanislavskij, der ja den Anfang bildet, ist in der Hinsicht am wenigsten explizit; er setzt sich nur am Rande mit dem Sohn Mejerchol'd auseinander, während Mejerchol'd als Mittelglied, als Vater und Sohn zugleich, sich in beide Richtungen hin absichern muss, als zu-spät-Geborener in der Beziehung zu Stanislavskij und als Ursprung in der Beziehung zu Ėjzenstein. Ėjzenstein wiederholt einerseits die Beziehung Mejerchol'ds zu Stanislavskij, andererseits greift er zum Teil auf Stanislavskij zurück.

Zunächst zu Stanislavskij: Es gibt eine Aussage, die Stanislavskij 1938 einem engen Mitarbeiter³² gegenüber zum Thema Mejerchol'd gemacht hat. Zu dem Zeitpunkt war Stanislavskij schon sehr krank; er starb wenige Monate später:

Берегите Мейерхольда – это единственный мой наследник в театре, не только в нашем, но и вообще. (Bachruščin 1967, 589)

Dieser Satz ist ein Testament und zugleich auch eine Gründungsurkunde – Stanislavskij begründet damit eine Tradition, deren Anfang er setzt und deren

³¹ Auch für Benjamin spielt, wie für Eisenstein, das Publikum eine große Rolle, da dieses sich für den Filmschauspieler – im Unterschied zum Theaterschauspieler – grundsätzlich verändert: „Das Befremden des Darstellers vor der Apparatur, wie Pirandello es schildert, ist von Haus aus von der gleichen Art wie das Befremden des Menschen vor seiner Erscheinung im Spiegel. Nun aber ist das Spiegelbild von ihm ablösbar, es ist transportabel geworden. Und wohin wird es transportiert? Vor das Publikum. Das Bewusstsein davon verlässt den Film-darsteller nicht einen Augenblick. Der Filmdarsteller weiß, während er vor der Apparatur steht, hat er es in letzter Instanz mit dem Publikum zu tun: dem Publikum der Abnehmer, die den Markt bilden“ (Benjamin 1963, 31). Allerdings ist die Perspektive Benjamins eine gänzlich andere als die Eisensteins – Eisenstein geht es um die Wirkung auf die Masse, Benjamin geht es um die Befremdung des Schauspielers angesichts der gesichtslosen, in der Apparatur verkörperten Masse, um den Verlust der Aura.

³² Jurij Bachruščin, dem Sohn des Begründers des Theatermuseums.

Erhaltung er an seinen Erben weitergibt. Zu dem Zeitpunkt hatten sich Stanislavskij und Mejerchol'd nach dem Bruch 1906 und der zunehmenden Entfremdung in den 10er und 20er Jahren wieder einander angenähert; Mejerchol'ds Theater war Mitte der 30er Jahre geschlossen worden, und Stanislavskij hat ihn 1938 als Regisseur an seinem Operntheater eingestellt (*Opernyj teatr Stanislavskogo*).³³ Ich möchte die wichtigsten Komponenten dieses Satzes – oder Testaments – kurz auseinander nehmen: „Берегите Мейерхольда“ – Mejerchol'd war zu dem Zeitpunkt bereits 64 Jahre alt, und dennoch war er für Stanislavskij wie ein Kind, das man beschützen muss (Stanislavskij hatte, dies nur am Rande, Recht mit seiner Sorge, da Mejerchol'd 1939 verhaftet und 1940 erschossen wurde, aber das konnte er zu dem Zeitpunkt nicht wissen). „Единственный мой наследник“ – mit dem Wort „мой“ setzt er sich selbst als Ursprung, der „einzig“ markiert die Auserkorenheit des „Erben“. Stanislavskij fühlte sich von den meisten seiner Schüler „verraten“;³⁴ Evgenij Vachtangov, der als einer seiner „bedeutendsten Schüler“ (Brauneck 1986, 388) gilt, war 1922 gestorben, und Mejerchol'd, der ‚verlorene Sohn‘, war am Ende seines Lebens zu ihm zurück gekehrt – als „einzigster Erbe“. Obwohl Stanislavskij und Mejerchol'd an unterschiedlichen Enden der Theaterskala angesiedelt waren – Stanislavskij am Pol des Gefühls, Mejerchol'd am Pol des Spiels, des Theatralischen –, versuchten beide, im Alter, die Differenzen zu minimieren. Die Versöhnung zwischen Lehrer und Schüler schaltet den Generationenkonflikt, der die Beziehung die ersten Jahrzehnte beherrscht hat, aus, die ursprünglich agonale Struktur des Bruchs wird von einer Vision der Harmonie und Kontinuität abgelöst. Dies aber ist erst möglich, als das Leben des ‚Vaters‘ schon zu Ende geht.

Wie Ablehnung, Kampf und Differenz aussahen, die die Beziehung zwischen Stanislavskij und Mejerchol'd über Jahrzehnte prägte, lässt sich an einem Widmungstext Mejerchol'ds von 1906 ablesen. 1906 kulminierte, wie schon gesagt, der Konflikt zwischen Mejerchol'd und Stanislavskij; in diesem Jahr schrieb Mejerchol'd eine Abhandlung unter dem Titel *Teatr. K istorii i tehnike teatra*, die er Stanislavskij widmete. Abwehr und Verlangen laufen in seiner Widmung vom Mai / Juni 1907 zusammen:

В этой книге (ее я посвящаю Вам) вы прочтете отрицательное отношение к той школе сценического искусства, основателем которой в России явились Вы. Я умышленно подчеркиваю одни отрицательные

³³ Eisenstein schreibt über diese Annäherung: „Было трогательно и патетично наблюдать это наступавшее сближение двух стариков. Я не знаю чувства К.С. [...] Но я помню сияние глаз ‚блудного сына‘, когда он говорил о новом воссоединении обоих ‚в обход‘ тех троп, сторонних истинному театру“ (Ėjzenštejn 1997, 82).

³⁴ Das zumindest behaupten Mejerchol'd und Eisenstein: Mejerchol'd 1921 in dem Aufsatz *Odinočestvo Stanislavskogo* (dazu s. unten), Eisenstein in seinen Memoiren: „Я не знаю чувства К.С., преданного в последние годы своей жизни творческим направлениям собственного театра“ (Ėjzenštejn 1997, 82).

стороны этой школы. Мне это надо. И мог бы рядом с этой книгой написать другую, в которой осветил бы положительные стороны Вами основанной школы. То, что Вы сделали, громадно и нужно. Но это уже отошло в области истории. Так быстро движется вперед русское искусство. Вот почему еще при жизни Вашей я смело пишу о том, что могло бы принести Вам огорчение. (Mejerchol'd 1976, 98)

Der aufständische Schüler operiert hier mit einem dualen zeitlichen Koordinatensystem, das eine (negativ markierte) Vergangenheit gegen eine (positiv markierte) Gegenwart setzt, die bereits die Zukunft ist. Um Neuerer zu sein, muss der zu spät geborene Künstler den starken Vorläufer in die Nicht-Existenz verbannen, ihn schon zu Lebzeiten für (eigentlich) tot erklären: „v oblasti istorii“, „pri žizni Vašej“.³⁵

Soviel zur Abwehr, jetzt zum Verlangen: Widmungen sind Anrufe, und diese, so Andrea Allerkamp in ihrem Buch *Anruf, Adresse, Appell*, „fordern zu einem Rückruf auf, zum Zuhören“, „schlagen in einen Befehl zum Lesen um“ (Allerkamp 2005, 10). „V étoj knige vy pročete“ – die Möglichkeit, den Text zu verweigern, ihn nicht zu lesen, kalkuliert Mejerchol'd nicht mit ein. Anrufe sind auch, so Allerkamp weiter, „Denkfiguren über Machtverhältnisse“ (38) – der Anrufende, Widmende, übt die Macht aus über den Angerufenen; Stanislavskij kann sich Mejerchol'ds impliziter Forderung, den gewidmeten Text zu lesen, nur fügen, kann nur den Platz einnehmen, den der Widmende ihm zuweist, den Platz „in der Geschichte“ („v oblasti istorii“), also in der Vergangenheit. Althusser zeigt am Beispiel des Polizeirufs, der Interpellation, wie die Reaktion auf den Ruf des Gesetzes zur Anerkennung des Rufenden führt: der Polizist ruft einen Passanten, sobald dieser reagiert, erkennt er die institutionelle Macht an, fügt sich der Stimme der Macht (Althusser 1977, 130-154).³⁶ „Die Annahme des Rufes geschieht in der Hoffnung auf Anerkennung durch eine Autorität“ (Allerkamp 2005, 57). Sobald Stanislavskij die Widmung annimmt, erkennt er Mejerchol'd an, konstituiert ihn als Subjekt und übergibt ihm die Macht. Erst ein neuer Ruf kann die Machtverhältnisse wieder umkehren – da es keinen Antwortbrief auf diese Widmung gibt, ist unklar, ob Stanislavskij sich dem Verdikt des Schülers gefügt hat oder aber, durch Schweigen, selbst die Oberhand ge-

³⁵ Jede Avantgarde funktioniert aufgrund der totalen Ablehnung der Vergangenheit (s. dazu z.B. Peter Bürger im Rückgriff auf Adorno über die Kategorie des „Neuen“, Bürger 1974, 81ff.), doch das „radikal Neue der Avantgarde“, so die Kunsthistorikerin Astrit Schmidt-Burkhardt, „war nicht die Innovation, sondern die extreme Selbstreflexivität ihrer ästhetischen Voraussetzungen“ (Schmidt-Burkhardt 2005, 83). Und diese Selbstreflexion meint die Reflexion über die Tradition – sahen die russischen Symbolisten Puškin, Dostoevskij und Čechov noch als Symbolisten *avant la lettre* an, als Wegmarken in einer Tradition immer schon symbolistischer Texte, so warfen die Futuristen Puškin vom Dampfer der Gegenwart. Genealogie bedeutet im Zuge der Avantgarde nicht Kontinuität, sondern Bruch.

³⁶ S. dazu auch Butler (1997, 106-131, das Kapitel „Conscience Doth Make Subjects of Us All“); Butler schreibt über Althusser im Kontext der Subjekt-Formierung.

wonnen hat – denn auch Schweigen, das wissen wir spätestens seit Derrida, verleiht Macht – Schweigen ist für Derrida die schlimmste Form der Gewalt (Derrida 1985, 178).³⁷ Anrufe verfügen aber auch über eine sakrale Komponente, denn die Apostrophe hat einen sakralen Ursprung, ist die Anrufung Gottes, und diese Anrufung hat – zum Beispiel in Form des Gebets – das Ziel, den Abstand zwischen Ich und Gott zu überwinden. In Mejerchol'ds Widmung, so lässt sich zusammenfassen, gehen verschiedene Begehrensmuster ein komplexes Zusammenspiel ein: der starke Vorläufer soll überwunden – getötet, in den Speicher der Geschichte verbannt – werden, zugleich soll er, in Anlehnung an eine Herr- und-Knecht-Struktur, den zu spät Gekommenen anerkennen und ihm nahe kommen.

Ein späterer Text von Mejerchol'd über seinen Lehrer ist weniger verlangend, dafür aber abwehrend. Im Jahr 1921 – Mejerchol'd hatte inzwischen die Theaterabteilung des Volkskommissariats für Bildungswesen (TEO) geleitet und war jetzt Direktor des „Ersten Theaters der RFSFR“ (Brauneck 1986, 318); Stanislavskij befand sich zu dem Zeitpunkt etwas abseits von den kulturellen und politischen Ereignissen³⁸ – erschien sein Essay *Odinočestvo Stanislavskogo*³⁹ in der Theaterzeitschrift *Vestnik teatra*. Stanislavskij wird hier als eine Art Lear-Figur geschildert: „figura odinoko bluždajuščego Stanislavskogo“ (Mejerchol'd 1968, II, 30) – wie auch Lear hat Stanislavskij Probleme mit seiner Nachkommenschaft, denn diese beutet ihn aus:

А добросовестные ученики, заполняющие свои записные книжечки пойманными на лету острыми парадоксами мечтателя, спешат без ведома изобретателя выгодно сбыть эту „систему“ на площадях театральных торжищ [...] Но ученики его не удовлетворяются тем, что они завладели его богатством, разделили его ризы. Они завладели всем его существом [...] (Mejerchol'd 1968, II, 32)

Stanislavskijs Schüler sind, wie auch Lears Töchter Goneril und Regan, keine ‚echten‘ Kinder, sondern Epigonen – was Mejerchol'd selbst zu einer Art Cordelia werden lässt, zum einzigen wahren Kind. Aber Stanislavskij ist in diesem Aufsatz nicht nur ein blinder, umherirrender Lear, sondern auch ein wahnsinniger Gogol' – als Nikolaj Gogol' den zweiten Teil seines Romans *Mertvyje duši*

³⁷ Jacques Derrida spricht in *Gewalt und Metaphysik* von einer „irreduziblen Gewalt“, die jedem Diskurs inne ist, am gewalttätigsten aber ist das Schweigen – der Gewalt durch Sprache kann man paradoxerweise nur mithilfe der Sprache entgegentreten: „Das gesprochene Wort ist mit Sicherheit die erste Niederlage der Gewalt“ (Derrida 1985, 178f.).

³⁸ Einerseits wollte die neue Regierung Stanislavskij und das Künstlertheater als Kulturdenkmal bewahren, andererseits wussten sie nicht, was sie mit dem bürgerlichen Theaterkonzept anfangen sollten; 1922 wurde die gesamte Truppe deshalb unter Stanislavskijs Führung für einige Jahre ins Ausland geschickt (Brauneck 1986, 386).

³⁹ Den Text hatte er gemeinsam mit dem Regisseur Valerij Bebutov verfasst (Mejerchol'd 1968, II, 517).

ins Kaminfeuer wirft, zeugt diese Handlung wie seine Zeitgenossen annehmen, von seinem Wahnsinn: „I nikto ne prizadumaetsja“ – schreibt Mejerchol'd dazu,

не наступит ли момент, когда измученный не своим делом, усталый от заштопывания тришкина кафтана литературщины мастер швыряет кипу исписанных листов „системы“ в пылающий камин, по примеру Гоголя. (Mejerchol'd 1968, 32)

Der „immer einsame [...] Stanislavskij“ ist, so Mejerchol'ds Fazit, „der einzige Verteidiger der echten Tradition in Moskau“ (1978, II, 31; „Есть в Москве единственный защитник подлинных традиций – всегда одинокий Станиславский“, 1968, II, 34). Hier rechnet Mejerchol'd mit einer, aus seiner Perspektive, schon zum Ende gekommenen Tradition ab und begräbt Stanislavskij als Künstler vorzeitig.

Stanislavskij ist der eine Gigant, gegen den Mejerchol'd sich abgrenzen muss, Ėjzenštejn ist der andere. Ėjzenštejn stilisiert Mejerchol'd in seinen Memoiren zum „einzigem, Göttlichen“, aber auch zu Luzifer und Saturn, zu dem gefallenem Engel, der sich gegen den Vater auflehnt, und zu dem Vater, der seine Kinder verschlingt.⁴⁰ Ėjzenštejns Lesart dämonisiert Mejerchol'd zu einem genialen Künstler, in dem Vatermord und Sohnestötung die „Einzigartigkeit“ des Genies gewährleisten. 1936 schenkt Mejerchol'd Ėjzenštejn ein Photo von sich, dieses Photo trägt die Widmung:

Горжусь учеником, уже ставшим мастером. Люблю мастера, уже создавшего школу. Этому ученику, этому мастеру – С. Эйзенштейну мое поклонение. Вс. Мейерхольд. Москва, 22.VI.1936. (Mejerchol'd 1968, II, 370)

Das widmende Ich steht am Anfang, und das in zwei Sätzen hintereinander – die Anapher markiert die Setzung eines Ursprungs – „gotžus', ljublju“. Diese

⁴⁰ Über Saturn: „„Эдипов“ комплекс, так непропорционально и преувеличенно торчащий из учения Фрейда, – в игре страстей внутри самой школы: сыновья, посягающие на отца. Но скорее в ответ на режим и тиранию отца, отца, более похожего на Сатурна, пожирающего своих детей, чем на безобидного супруга Меропы Лайоса – отца Эдипа“ (Ėjzenštejn 1997, 80) – mit der „Schule“ meint Eisenstein eigentlich die Schule Freuds, die er jedoch gleich darauf in den russischen Kontext überträgt: „Однако почему же я так горячусь, касаясь внутренней атмосферы группы ученых, давно распавшейся и во многом сошедшей со всякой арены актуальности?! [...] Конечно, оттого, что я уже с первых строк описания сошел с рельс описания обстановки внутри содружества Фрейда и что я давно уже описываю под этими чужими именами во всем похожую обстановку, из которой я сам выходил на собственную дорогу“ (ebd.). – Zu Luzifer (82): „Где, в какой поэме, в какой легенде читал я о том, как Люцифер – первый из ангелов, подняв бунт против Саваофа и ‚быв низвергнут‘, продолжает любить его и ‚источает слезы‘ по поводу не гибели своей, не отлучения, но по поводу того, что отрешен от возможности лицезреть его?! [...] В тоске по К.С. [...] было что-то из этой слезы Люцифера.“

genea-poetologische Widmungsinschrift kreist um das widmende Ich, und sie kreist um die Beziehung zwischen Meister und Schüler, um den jüngeren Meister, der nur eine Wiederholung des eigenen Meister-Ichs Mejerchol'ds ist, denn der Schüler, so scheint es, kann nie der echte Meister sein. Hat Mejerchol'd seinem starken Vorläufer einen Text gewidmet – den revolutionären Gegen-Text –, so schenkt er seinem Nachkommen ein Foto von sich selbst, ein Urbild für das Abbild, einen Fetisch als Objekt, das verehrt werden kann.

Ebenfalls 1936 hat Mejerchol'd einen Vortrag über Charlie Chaplin gehalten, dessen Kernstück eigentlich ein Vergleich von Chaplin und Ėjzenstein war. Es handelt sich hier um einen von vier Auftritten im Leningrader „Dom kino“. Mit diesen Vorträgen wollte Mejerchol'd sich gegen die zu der Zeit in der offiziellen Presse immer lautstärker werdenden Angriffe gegen den „Formalismus“ verteidigen, die sich unter anderem auch gegen seine Theaterkunst richteten.⁴¹ Doch geht es Mejerchol'd in seinem Chaplin-Aufsatz auch darum, eine genealogische Linie des ‚wahren‘ Künstlers zu erstellen; er entwickelt eine Traditionslinie, die Chaplin, Mejerchol'd und Puškin umfasst; sie sind für ihn allesamt Begründer, Väter der Kunst, während Ėjzenstein der Schüler ist. Mejerchol'd erstellt hier eine Tradition der Ursprünge, und er stellt Parallelen her zwischen Chaplin und sich selbst, zwischen Puškin und Chaplin, was dann, syllogistisch, eine Verwandtschaft zwischen Puškin und ihm selbst nach sich zieht: Der reife Chaplin, so Mejerchol'd, kämpft in seinen späteren Filmen gegen den frühen, noch formalistischen Chaplin, so wie er, der reife Mejerchol'd, gegen die formalistischen Züge in seinem eigenen Werk kämpft.⁴² Dann die Verwandtschaft zwischen Chaplin und Puškin: Puškin hilft uns, Chaplin zu verstehen, denn Puškin wie Chaplin, so Mejerchol'ds Argumentation, kommen aus dem Volk.⁴³ Wenn Mejerchol'd von den „mejerchol'disch-chaplinsken Zügen“ („mejerchol'do-čaplinskije čerty“; 1978, 218) des Schauspielers Il'inskij spricht, dann nivelliert

⁴¹ Fel'dman und Ščerbakov, die 2000 die Notizen zu dem Vortrag mit einem Vorwort und einem Kommentar publiziert haben, schreiben dazu: „ленинградский доклад о Чаплине был, по-видимому, наиболее серьезным проявлением той тактики, которую избрал для себя Мейерхольд на раннем этапе партийного наступления на ‚формализм‘ (первая половина 1936 г.)“ (Fel'dman / Ščerbatov 2000, 730).

⁴² Mejerchol'd hat in dem Zusammenhang 1936 den Vortrag *Mejerchol'd protiv Mejerchol'dovščina* gehalten. Darin verteidigt er sich gegen den Formalismus-Vorwurf, indem er den Menschen ins Zentrum der Kunst rückt, und der Mensch, so Mejerchol'd, ist eine Verbindung von Inhalt und Form: „какую бы область искусства вы ни взяли, вы увидите, что творит человек, творит для людей, и в самом произведении искусства дышит воля, мысль, энергия человека. Поэтому те мерзавцы, я бы сказал, которые отрывают форму от содержания“ (Mejerchol'd 1968, II, 337). Mejerchol'd klinkt sich hier in einen Diskurs ein, der bereits in den 1920er Jahren begonnen hat und den Menschen, das verlorengegangene Subjekt der Avantgarde, rehabilitiert, wie zum Beispiel in Tret'jakovs Formel vom „dejstvitel'nyj živoj čelovek“ (Tret'jakov 1929, 44).

⁴³ „Пушкин как бы помогает нам вскрыть самое сокровенное в творчестве Чаплина. Драма –, писал Пушкин, – родилась на площади и составляла увеселение народное. [...] Откуда вальсая маска Чарли Чаплина? Эта маска родилась на улице“ (Mejerchol'd 1978, 216f).

er nicht nur die Differenz zwischen Theater und Film⁴⁴ und die zwischen Schauspieler und Regisseur, sondern es ist auch kein weiter Weg mehr bis hin zur Verwandtschaft zwischen Mejerchol'd und Puškin, das heißt zwischen der Bühnenkunst und der Wortkunst und zwischen dem volksnahen Puškin und dem volksnahen Mejerchol'd. Beide Assoziationsketten sind für die politische Reputation eines Künstlers im Stalinismus der 1930er Jahre von eminenter Bedeutung, denn zum einen war die Literatur die führende Gattung – man denke an die Macht des Wortes in der Stalinistischen Kultur, das Etwas aus Nichts schuf⁴⁵ –, zum anderen war die *narodnost'*, das Volkshafte, eines der Postulate des vom Staat aufoktroierten Sozialistischen Realismus. Überhaupt war Puškin der überzeugendste Gewährsmann für das wahrhaft Volkstümliche.

Welche Rolle spielt nun Ėjzenštein in diesem Szenario der Gründungsväter? Ėjzenštein ist kein Begründer, sondern ein Schüler – immerhin ein echter Schüler, denn Mejerchol'ds Aufsatz ist auch gegen die falschen Schüler, die Epigonen, gerichtet –, Ėjzenštein habe seine Technik der Bewegung, so Mejerchol'd, im Proletkul't gelernt. Mehr noch: er ist ein Kind und, wie dieses, ein Naturtalent:

Давайте пойдем к нашим детям и давайте посмотрим, как наивно рисует ребенок и какое великое искусство он делает. (Mejerchol'd 1978, 227)

– schreibt Mejerchol'd und nennt im nächsten Satz Ėjzenštein – Ėjzenštein ist ein solches Naturtalent, aber kein Begründer, sondern „unser Kind“, der Nachfolger von Puškin, Mejerchol'd, Chaplin. Hier verliert das Paradigma seine Wirkungskraft und wandelt sich in ein genealogisches, temporales Modell der Väter und des einen Sohns, Ėjzenštein.

Mit Mejerchol'ds Chaplin-Vortrag, in dem der Theaterregisseur im Bereich des Films wildert, lässt sich Ėjzenšteins Vorlesung über Biomechanik vergleichen – hier greift er in den Bereich seines Meisters ein. Ėjzenštein hält die Vorlesung über Biomechanik – und damit über Mejerchol'd, den Erfinder der Biomechanik – 1935 in der Hochschule für Film (VGİK). Darin stellt er zunächst das Prinzip der Biomechanik dar: Biomechanik ist eine Bewegungsfolge, die bestimmten ökonomischen Regeln folgt. Biomechanik ist, so Ėjzenštein, „samyj pervyj šag k vyrazitel'nomu dviženiju“ (Ėjzenštein 2000, 714), Mejerchol'd, so Ėjzenštein weiter, sei allerdings über diesen ersten Schritt nicht hinaus gekommen („dal'se ètogo pervogo šaga [...] sam že sam že Mejerchol'd ne pošel“,

⁴⁴ Il'inskij war einer der Lieblingsschauspieler Mejerchol'ds, der bereits in den 20er Jahren ein erfolgreicher Filmschauspieler wurde und auch später, im Tonfilm, in prominenten Rollen auftrat (zum Beispiel in *Volga-Volga*).

⁴⁵ S. dazu Papernyj (1996, 219-238), und s. auch meinen eigenen Aufsatz über die „Macht des Wortes“ (Schahadat 1997).

ebd.). Mejerchol'd habe die Biomechanik „rein empirisch“ (718) entwickelt, als genialer Schauspieler habe er die abstrakten Bewegungsabläufe nachempfunden und mithilfe der eigenen Bewegungen ‚entdeckt‘, systematisiert aber habe er die Biomechanik nicht. Und hier holt Ėjzenštejn zum eigentlichen Schlag gegen Mejerchol'd aus: Mejerchol'd sei nicht originell, da er seine Beobachtungen nicht in ein System überführen konnte (718). Mejerchol'd habe den zweiten, selbstreflexiven Schritt nicht gemacht, denn Biomechanik ist, so Ėjzenštejn, keine Aufführungstechnik, sondern lediglich eine Übung. Von hier aus kommt Ėjzenštejn zu einer Charakteristik Mejerchol'ds: Nicht nur sei dieser unfähig, seine eigenen Beobachtungen zu objektivieren, ein System daraus zu entwickeln, zudem ist sein Spiel immer nur Selbstinszenierung:

Он играет за всех. Ему неважно, что актер понял, что он чувствует. Ему важно, чтобы он сделал эту штуку сам. (724)

Mejerchol'd ist für Ėjzenštejn in diesem Vortrag über Biomechanik, so lässt sich zusammenfassen, nicht originell, nicht reflektiert, und er ist ein schlechter Lehrer – einer, so ließe sich weiterdenken, dessen Schüler ihn längst überholt hat.

Dieser Vortrag über die Biomechanik ist einer der Orte, an denen Ėjzenštejn eine Art Vätertötung unternimmt, indem er den Vater als Ursprung verleugnet. Ein Film, in dem die Vätertötung explizit zum Thema wird, ist der Film *Bežin lug*, eine Auftragsarbeit, die Ėjzenštejn 1937 dreht und die noch im selben Jahr verboten wird. 1942 zeichnet er dann – und das ist der Gegenpol zur Vätertötung – den Zyklus *Bludnyj syn*.⁴⁶

Zum Abschluss möchte ich auf Ėjzenšteins Liebeserklärung an Mejerchol'd zurückkommen: „Единственный, – вы угадали. | Божественный. | Несравненный. | Мей-ер-хольд. | Я его вижу впервые. | А буду обожать всю жизнь“ (ЕоМ 2005, 17). Ėjzenštejn erklärt seinem verstorbenen – ermordeten – Lehrer hier verspätet seine Liebe, die Liebeserklärung ist posthumes Epitaph. Der Anruf kann nie erhört werden, wird den Angerufenen nicht erreichen, und erlangt damit eine sakrale Dimension – wie Gott wird auch der Tote nicht antworten. Ėjzenštejn sakralisiert Mejerchol'd explizit, indem er ihn den „Einzigsten“, den „Göttlichen“ nennt, den er sein „Leben lang anbeten“ wird. In diesem Epitaph ist Mejerchol'd für Ėjzenštejn nicht mehr paranoider Psychopath, sondern unerreichbares Objekt der Begierde, die erste Begegnung wird retrospektiv zur lebenslangen Liebe auf den ersten Blick erklärt. Diese Liebe wird im Wort poetisiert und materialisiert, die Materialität der Laute (Mej-er-chol'd), lässt den Namen des geliebten Vaters langsam auf der Zunge zergehen, und die Huld-

⁴⁶ Zum Thema Opferung s. Anna Bohn (2003), z.B. 326-331, wobei sie sich vor allem auf die Vätertötung konzentriert, weniger auf das Sohnesopfer.

gung erscheint graphisch in Form eines Gedichts, mit Lautwiederholungen (единственный, божественный, несравненный). Jahre später wird Vladimir Nabokov den Namenfetischismus in den ersten Sätzen seines Romans *Lolita* als einen Spaziergang durch den Gaumen beschreiben:

Lolita, light of my life, fire of my loins. My sin, my soul. Lo-lee-ta: the tip of the tongue taking a trip of three steps down the palate to tap, at three, on the teeth. Lo. Lee. Ta. (Nabokov 1965, 11).

Me-je-r-cho-l'd – ich will Ėjzenšteins Beziehung zu Mejerchol'd nicht mit jener Humbert Humberts zu Lolita vergleichen; es geht mir nur darum, die Lautfolge einer Sehnsucht aufzuzeigen; denn auch wenn die Sehnsüchte in beiden Fällen gänzlich verschieden sind, so sind sie doch gleichermaßen in den Laut gefasst. Und während Humbert Humbert seinen Gang durch den Gaumen als eine fortschreitende Bewegung beschreibt („three taps down the palate to tap on the teeth“), so geht die Zunge im Falle Mejerchol'ds hin und zurück, sie geht vor, zurück, wieder vor, ist also ebenso schwankend wie die Beziehung selbst.

In diesem Anruf, der eine Beichte und eine retrospektive Liebeserklärung ist, wird die im sakralen Kontext „traumatische Antwortlosigkeit“ (Allerkamp 2005, 90) positiv gewendet, denn der, der nicht antworten kann, kann die Liebe auch nicht zurückweisen, sondern muss sie, stumm, annehmen.

Bibliographie

- Allerkamp, A. 2005. *Anruf, Adresse, Appell. Figuren der Kommunikation in Philosophie und Literatur*, Bielefeld.
- Althusser, L. 1977. *Ideologie und ideologische Staatsapparate. Aufsätze zur marxistischen Theorie*, Hamburg, Berlin.
- Bachruščin, Ju. 1967. „Stanislavskij i Mejerchol'd“, *Vstreči s Mejerchol'dom. Šbornik vospominanij*, Moskva, 584-589.
- Benjamin, W. 1963. „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*, Frankfurt a. M., 7-63.
- Bloom, H. 1975. *A Map of Misreading*, New York.
- 1989. *Kabbala. Poesie und Kritik*, Basel / Frankfurt a. M.
- Bochow, J. 1997. *Das Theater Mejerchol'ds und die Biomechanik*, Berlin.
- Bohn, A. 2003. *Film und Macht. Zur Kunsttheorie Sergej M. Ėjzenšteins 1930-1948*, München.
- Braunack, M. 1986. *Theater im 20. Jahrhundert. Programmschriften, Stilperioden, Reformmodelle*, Reinbek.
- Bulgakowa, O. 1997. *Sergej Ėjzenstein. Eine Biographie*, Berlin.
- Butler, J. 1997. *The Psychic Life of Power. Theories in Subjection*, Stanford.
- Bürger, P. 1974. *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt a. M.

- Christie, I. 1993. „Canons and careers: the director in Soviet cinema“, R. Taylor / I. Christie (Hrg.), *Inside the Film Factory. New approaches to Russian and Soviet cinema*, London / New York, 142-170.
- Coquelin, C. 1991. „Die Kunst des Schauspielers“, K. Lazarowicz, Ch. Balme (Hrg.), *Texte zur Theorie des Theaters*, Stuttgart, 216-220.
- Derrida, J. 1985. „Gewalt und Metaphysik. Essay über das Denken Emmanuel Levinas“, *Die Schrift und die Differenz*, Frankfurt a.M., 121-235.
- Ėjchenbaum, B. 2005. „Die Leinwand und die Bühne“, W. Beilenhoff (Hrg.), *Poetika Kino. Theorie und Praxis des Films im russischen Formalismus*, Frankfurt a.M., 177-178.
- 2005a. „Ist der Film eine Kunst? Diskussionsbeitrag“, 186-188.
- 2005b. „Literatur und Film“, 179-185.
- Ėjzenštejn, S.M. 1964. *Izbrannye proizvedenija v šesti tomach*, t. 1, Moskva.
- (Ėjzenštejn, S.M.) 1984. *Yo. Ich selbst. Memoiren*, 2 Bde., Berlin.
- 1997. *Memuary. V 2 tomach. T. 1*, hrsg. von N.I. Klejman, Moskva.
- 2000. „Lekcija o biomechanike. 28 marta 1935“, hrsg. von V.A. Ščerbakov, *Mejerchol'd i drugie. Dokumenty i materialy*, hrsg. von O.M. Fel'dman, Moskva, 711-729.
2005. *Ėjzenštejn o Mejerchol'de*, hrsg. von Vladimir Zabrodin, Moskva (zitiert als EoM)
- Fedorov, N. 1985. „Muzej, ego smysl i naznačenie“, V. Kozevnikov, N. Peterson (Hrg.), *Filosofija obscego dela. II*, Moskva 1913, ND Paris, 398-473.
- Fel'dman, O.M. / Ščerbakov, V.A. 2000. „V.Ė. Mejerchol'd o Čapline. Tezisy doklada“, V.A. Ščerbakov (Hrg.), *Mejercho'd i drugie. Dokumenty i materialy*, hrsg. von O.M. Fel'dman, Moskva, 730-738. (Mejerchol'dovskij sbornik. Vypusk vtoroj)
- Ginzburg, L. 1971. *O psihologičeskoj proze*, Leningrad.
- 1986. „Ešče raz o starom i novom. (Pokolenie na povorote)“, *Tynjanovskij sbornik. Vtorye tynjanovskie čtenija*, Riga, 132-140.
- Hagemeyer, M. 1989. *Nikolaj Fedorov. Studien zu Leben, Werk und Wirkung*, München.
- Hansen-Löve, A.A. 1978. *Der russische Formalismus. Methodologische Rekonstruktion seiner Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung*, Wien.
- Hielscher, K. 1977. „Taylorismus, Kultur der Arbeit und Biomechanik in der Sowjetunion“, *Theater Heute*, 10, 15-18.
- Hoffmeier, D. 1996. „Anmerkungen“, Konstantin Stanislavski, D. Hoffmeier (Hrg.), *Die Arbeit des Schauspielers an der Rolle. Materialien für ein Buch*, Berlin, 335-395.
- Jampol'skij, M. 1996. *Demon i labirint. Diagrammy deformacii mimesis*, Moskva.
- 2000. „Samoderžec rossijskij, ili Anti-Darvin“, *Kinovedčeskie zapiski*, 47, 26-46.
- Kozlov, L. 1987. „A Hypothetical Dedication“, L. Kleberg / H. Lövgren (Hrg.), *Ėjzenštejn Revisited. A Collection of Essays*, Stockholm, 65-92.
- Lachmann, R. 1970. „Die ‚Verfremdung‘ und das ‚Neue Sehen‘ bei Viktor Šklovskij“, *Poetica*, 3, 226-249.
- Leach, R. 2003. *Stanislavsky and Mejerchol'd*, Oxford / Bern u.a.

- Majakovskij, V. 1954. „Teatr, kinematograf, futurizm“, *Teatr i kino*, t. 2, Moskva, 379-381.
- Mannheim, K. 1964. „Das Problem der Generationen“, K.H. Wolff (Hrg.), *Wissenssoziologie*, Berlin / Neuwied, 509-565.
- Masing-Delić, I. 1992. *Abolishing Death. A Salvation Myth of Russian Twentieth-Century Literature*, Stanford.
- Mejerchol'd, Vs. Ė. 1968. *Stat'i. Pis'ma. Reči. Besedy*. 2 Bände: *Čast' pervaja: 1891-1917. Čast' vtoraja: 1917-1939*, hrsg. von A.V. Fevral'skij, Moskva.
- 1976. *Perepiska. 1896-1939*, hrsg. von V.P. Koršunova und M.M. Sitkoveckaja, Moskva.
- 1978. „Čaplin i čaplinizm. Doklad, pročitanij 13 iunja 1936 goda“, A. Fevral'skij, *Puti k sintezu. Mejerchol'd i kino*. Moskva, 212-234.
- [Mejerchol'd, Wsewolod E.] 1979. *Schriften. Aufsätze. Briefe. Reden. Gespräche*. 2 Bände: *Erster Band 1891-1917. Zweiter Band 1917-1939*, hrsg. von A.W. Fewralski, Berlin.
- Nabokov, Vl. 1965. *Lolita*, London.
- Nemzer, A.S. (Hrg.) 1988. *Memuary dekabristov*, Moskva.
- Papernyj, Vl. 1996. *Kul'tura dva*, Moskva.
- Piotrovskij, A. 2005. „Die Kinofizierung des Theaters. Einige allgemeine Bemerkungen“, W. Beilenhoff (Hrg.), *Poetika Kino. Theorie und Praxis des Films im russischen Formalismus*, Frankfurt a.M., 199-203.
- Schahadat, Sch. 1997. „Rußland – Reich der falschen Zeichen. Die Lüge, das Wort und die Macht bei Gogol', Suchovo-Kobylin, Erdman und Mejerchol'd“, A.A. Hansen-Löve (Hrg.), *Mein Russland*, München, 95-150, (*Wiener Slawistischer Almanach*, Sonderband, 44)
- 2002. <http://www.uni-konstanz.de/paech2002/zdm/beitrg/Schahadt.htm>
- Schlegel, F. 1988. *Kritische Schriften und Fragmente. 1812-1823*, hrsg. von E. Behler / H. Eichner, Paderborn, München u.a. (Studienausgabe in sechs Bänden).
- Schmid, H. 1992. „Stanislavskij und Mejerchol'd“, G. Ahrends (Hrg.), *Konstantin Stanislavski. Neue Aspekte und Perspektiven*, Tübingen, 65-84.
- Schmidt-Burkhardt, A. 2005. „Querelle des Modernes. Zum Generationskonflikt der Avantgarde“, S. Weigel / O. Parne / U. Vedder u.a. (Hrg.), *Generation. Zur Genealogie des Konzepts – Konzepte von Genealogie*, München, 57-89.
- Stanislavskij, K.S. 1954. *Rabota aktera nad soboj. Čast' I. Rabota nad soboj v tvorčeskom processe pereživanja*, hrsg. von M.N. Kedrov. Moskva, (*Sobranie sočinenij v vos'mi tomach*, t. 2).
- 1957. *Rabota aktera nad rol'ju. Materialy k knige*, hrsg. von M.N. Kedrov, Moskva, (*Sobranie sočinenij v vos'mi tomach*, t. 4).
- 1958. *Stat'i. Reči. Zametki. Dnevniki. Vospominanija. 1877-1917*, hrsg. von M.N. Kedrov, Moskva, (*Sobranie sočinenij v vos'mi tomach*, t. 5).
- Tret'jakov, S. 1929. „Živoe i bumažnoe“, N.F. Čužak (Hrg.): *Literatura fakta. Pervyj sbornik materialov rabotnikov Lefa*, Moskva, 142-143.

- Tynjanov, Ju. 1969. „O literaturnoj evoljucii / Über die literarische Evolution“, Ju. Striedter (Hrg.), *Texte der russischen Formalisten. Band I. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*, München, 432-461.
- Weigel, S. 2002. „Generation, Genealogie, Geschlecht. Zur Geschichte des Generationskonzepts und seiner wissenschaftlichen Konzeptualisierung seit Ende des 18. Jahrhunderts“, L. Musner / G. Wunberg (Hrg.), *Kulturwissenschaften. Forschung – Praxis – Positionen*, Wien, 161-190.
- Zabrodin, Vl. (Hrg.) 2005. „Ot sostavitelja“, *Ėjzenštejn o Mejerchol'de*, Moskva, 9-16.