Vom Zweiraumtheater zum Theaterraum mit doppeltem Boden: Umbau des Moskauer Meyerhold-Theaters (1930–1938)

Maria Koch

The reconstruction project initiated by the theatre innovator Vsevolod E. Meyerhold in the early 1930s for his Moscow venue is considered a prominent example of "utopian theatre architecture". However, there are at least two facts that contradict this view. Firstly, the building plans had actually been implemented before the political leadership decided to forcibly shut down the Meyerhold Theatre. Secondly, they were based on principles that Meyerhold had already tested in practice in the 1910s, particularly in his experiments to rediscover the forestage as the proper site of traditional acting artistry. Using drawings and explanations left by the two architects involved in the project, this contribution shows why Meyerhold rejected the conventional "two-room theatre" and what structural design was invented in order to allow his company to finally step out of the deep stage box into an open theatre space, characterised by direct contact with the audience.

Eines der wesentlichen Anliegen der europäischen Theateravantgarde zu Beginn des 20. Jahrhunderts bestand in dem Versuch, die fest etablierte Konvention des Zweiraumtheaters – Zuschauersaal mit angebautem Guckkasten – zu überwinden. Davon zeugen zahlreiche Raumexperimente, die die Grenzen der Tiefenbühne und des Portalrahmens ausloteten und hinterfragten, diese zu öffnen und zu überschreiten suchten, bis hin zu Vorschlägen, die den gesamten Theaterbau neu konzipierten, um die zwei getrennten Welten, Bühne und Publikum, wieder in Kontakt treten zu lassen. Zu letzteren Projekten gehört die architektonische Konstruktion, die im Mittelpunkt dieses Beitrags steht. Es handelt sich um das Bauprojekt des russischen Theatererneuerers Vsevolod E. Meyerhold (1874–1940), das er zu Beginn der 1930er Jahre zur Umgestaltung seines Theaterhauses auf dem Triumph-Platz im Zentrum von Moskau initiierte. In der deutsch- und vor allem englischsprachigen Theaterforschung ist dieses durchaus bekannt.

Maria Koch: „Vom Zweiraumtheater zum Theaterraum mit doppeltem Boden: Umbau des Moskauer Meyerhold-Theaters (1930–1938)", in: Micha Braun/Veronika Darian/Melanie Gruß/Patrick Primavesi/Ingo Rekatzky/Janine Schulze-Fellmann/Torben Schleiner/Lydia Wilinski (Hg.): *Offene Räume. Theaterwissenschaftliche Perspektiven* (*PERFORMING ARTS Books*, Band 1), Heidelberg: arthistoricum.net 2026, S. 73–84. https://doi.org/10.11588/arthistoricum.1757.c26175 (CC BY-SA 4.0)

Pläne und Raumskizzen wurden seit den 1970er Jahren mehrfach veröffentlicht, aber auch computergrafisch optimierte Nachbildungen, die in jüngerer Zeit entstanden.[1] Auffällig dabei ist, dass das Vorhaben im Nachhinein als ‚utopisch' betrachtet wird. Obwohl das neue Meyerhold-Theater tatsächlich gebaut wurde, firmiert es scheinbar problemlos in derselben Kategorie wie Weiningers Kugeltheater, Gropius/Piscators Totaltheater, Kieslers Endless Theatre u.a. Darüber hinaus gilt es als Produkt einer bestimmten politisch-ideologischen Phase. Man müsse bedenken, „dass es [Meyerholds Bauprojekt, M. K.] durch und durch eine Idee der Aufbauphase der Sowjetunion kurz nach dem Bürgerkrieg war und [...] dass es unmittelbar der revolutionären Theaterarbeit Wsewolod E. Meyerholds entsprang, wie er sie nach der Oktober-Revolution praktizierte"[2]. Dabei wird nach hergebrachtem Rezeptionsmuster das Schaffen Meyerholds nach 1917 pauschal von seiner bereits weitläufigen Theatererfahrung vor 1917 geschieden.

Meyerhold selbst sagte über sein Gebäude, dass es mit einer Deutlichkeit, die auch ihn überrascht habe, seine verschiedenartigen Suchbewegungen gewissermaßen zusammenfasse. Es habe sich herausgestellt, dass er „sein ganzes Leben lang"[3] kontinuierlich mit den Einzelteilen eines großen Ganzen umgegangen sei. Dass mit dieser Aussage die oben zitierte These sachlich wie zeitlich unzutreffend ist, soll sich im Folgenden anhand einer zentralen Primärquelle erweisen.

Wider die Dichotomie

Die neue Spielstätte für das Staatliche Meyerhold-Theater (TIM bzw. GosTIM seit 1926) entwarf und entwickelte Meyerhold ab 1930 zusammen mit den Architekten Michail G. Barchin (1906–1988) und Sergej E. Vachtangov (1907–1987), mit denen er zugleich bei *Der zweite Kommandant* (1929), *Das Schwitzbad* (1930), *Das letzte Gefecht* (1931) und *Liste der Wohltaten* (1931) durch gemeinsame Inszenierungsarbeiten verbunden war. Hierbei waren Barchin und Vachtangov für die jeweiligen Bühnenkonstruktionen verantwortlich und daher mit den szenisch-technischen Forderungen Meyerholds und den Spielweisen seiner Compagnie unmittelbar vertraut. Nachdem sie 1933 die Gebäudeentwürfe finalisiert hatten, begleiteten sie die Bauarbeiten bis zur Fertigstellung des Grundgerüsts mit Mauerwerk. 1938 standen die Räumlichkeiten zur Inneneinrichtung bereit. Die einschneidenden Ereignisse im Winter 1937/38 – die Liquidierung des GosTIM, die mit einer

1 Vgl. Rachel Hann: „Vsevolod Meyerhold's New ‚Meyerhold Theatre' (1930–1938)", in: *Computer-based 3D-Visualization for Theatre Research*, https://www.utopiantheatres.co.uk/guidemeyerholdp.html (6.2.2026).

2 Silke Koneffke: *Theater-Raum: Visionen und Projekte von Theaterleuten und Architekten zum anderen Aufführungsort 1900–1980*, Berlin: Reimer, 1999, 129.

3 Aleksandr Gladkov: *Pjat' let s Mejerchol'dom. Vstreči s Pasternakom*, Moskva: STD RSFSR, 1990, 293.

massiven Pressekampagne vorbereitet worden war[4] – führten jedoch zum Abbruch des Projekts. So waren auch Barchin und Vachtangov gezwungen, es fallenzulassen. Am 20. Juni 1939 wurde Meyerhold festgenommen und in der Folge ins Moskauer Butyrka-Gefängnis verschleppt. Während man ihn dort unter Torturen gefangen hielt und am 2. Februar 1940 hinrichtete, wurde sein Haus zu einer Konzerthalle umgemodelt. Am 12. Oktober 1940 wurde das zurechtgestutzte Gebäude mit nunmehr pseudoklassischer Fassade feierlich eröffnet: als zentrale Einrichtung der Moskauer Staatlichen Philharmonie, wie sie noch heute am Triumph-Platz zu finden ist und unter dem Namen „Tschajkovskij-Konzertsaal" mit ganzjährigen Kultur- und Musikprogrammen betrieben wird. Seit 2017 genießt der Konzertsaal – und das kann man zunächst einmal für sich selbst sprechen lassen – den Status als „Objekt des kulturellen Erbes der Völker der Russischen Föderation"[5].

Über ihr Projekt für das GosTIM berichteten Barchin und Vachtangov erst in den 1960er Jahren, als Meyerhold rehabilitiert und es nicht mehr verboten war, öffentlich über ihn zu sprechen. Hierfür beteiligten sie sich am Sammelband *Begegnungen mit Meyerhold* mit einem Artikel, der in Bezug auf den Einschnitt von 1938 mit „Das unvollendete Vorhaben" überschrieben ist und bei der baulichen Ausgangslage ansetzt.[6] Meyerholds Compagnie hatte ihren Sitz im früheren Operettentheater „Zon", das 1901 als gängiges Zweiraumtheater am Triumph-Platz errichtet worden war und sich 1920, dem Gründungsjahr der Compagnie in Moskau, mehr oder weniger zufällig als Spielstätte angeboten hatte. Exemplarische Ansichten von der darin befindlichen Bühne, wie sie unter der Leitung Meyerholds genutzt wurde, sind auf Fotografien überliefert. Sie zeigen Szenen, die durch einen hohen Portalbogen eingerahmt werden.[7] Es gab keinen Vorhang, die vorherige Bühnenausstattung, Kulissen und Aufhängungen aus dem Operetten-Repertoire hatte man entfernt. Gespielt wurde vor den offengelegten Steinwänden. Dem Portal gegenüber erstreckte sich der Zuschauer:innenraum mit ebenerdigem Parkett und einfacher Bestuhlung. Der Saal verfügte über zwei Ränge, die in hergebrachter Hufeisenform den Raum über dem Parkett einfassten.[8]

4 Vgl. Gerda Baumbach: „Meyerholds ‚Biomechanik': (Re-)Konstruktion der Schauspielkunst", in: *Auf dem Weg nach Pomperlörel – Kritik „des" Theaters. Aufsätze*, hg. v. dies., Leipzig: Leipziger Universitätsverlag, 2010, 299–300.

5 Vgl. den digitalen Karteieintrag zum „Tschajkovskij-Konzertsaal" aus dem „Einheitlichen Staatlichen Register der Kulturgüter" des Kulturministeriums der Russischen Föderation, in dem weder Meyerhold noch Barchin oder Vachtangov namentlich erwähnt werden, unter https://ru-monuments.toolforge.org/get_info.php?id=771711212790005 (6.2.2026).

6 Michail G. Barchin/Sergej E. Vachtangov: „Nezaveršennyj zamysel", in: *Vstreči s Mejerchol'dom: Sbornik vospominanij*, hg. v. Ljubov' D. Vendrovskaja, Moskva: VTO, 1967, 570–576.

7 Vgl. das Szenenfoto aus *Das Schwitzbad* nach Vladimir V. Majakovskij unter https://735606.selcdn.ru/thumbnails/photos/2019/10/09/nnis9bm7ysekdb0y_1024.jpg (8.2.2026).

8 Vgl. die Innenansicht von 1930 (Meyerhold bei Probearbeiten) unter https://russiainphoto.ru/photos/197718/ (8.2.2026) sowie das Szenenfoto aus *Das Schwitzbad* mit der ersten Balkonreihe im Anschnitt unter https://735606.selcdn.ru/thumbnails/photos/2018/02/26/0xzg5ohai0obecup_1024.jpg (8.2.2026).

Warum wurde es notwendig, die Anlage des „Zon"-Theaters zu rekonstruieren? Bei Barchin und Vachtangov ist folgende Antwort zu finden: Die Erneuerungsmaßnahmen für die vorgefundene Bühne haben nichts an der Gesamtform, an der physischen Trennung zwischen den Zuschauer:innen auf der einen Seite des Portalrahmens und den Schauspieler:innen auf der anderen Seite geändert – einer Form, „die mit ihrer ganzen Struktur die Illusionshaftigkeit der Aufführung erschafft"[9]. Genau das habe Meyerhold von Vornherein „zutiefst missfallen". Er habe „schon lange" keine naturalistischen Dekorationen, keine rückseitigen Hintergründe mehr gebraucht und den „zugestöpselten Kasten" der konventionellen Tiefenbühne als zu eng empfunden. Der gezwungenermaßen frontale Blickwinkel auf die szenische Aktion sei ihm „stumpfsinnig" erschienen, während er doch mit seiner Arbeit immer wieder ein anderes, ein mehrdimensionales und multidirektionales Verhältnis zwischen Publikum und Schauspieler:innen angestrebt habe:

> Er [Meyerhold, M. K.] wollte dem Zuschauer die Möglichkeit geben, den Schauspieler in der ganzen Fülle seiner plastischen Bewegungen zu sehen. Die Aktion – in der ganzen Fülle ihrer räumlichen Entfaltung. Die Bewegung – nicht nur [zweidimensional, M. K.] von links nach rechts vor den Augen des Zuschauers, sondern auch vorwärts und rückwärts, quer durch den Zuschauersaal.[10]

Aus der entsprechenden Praxis des GosTIM werden im Artikel mehrere Beispiele angeführt. So habe Meyerhold am liebsten die Aufführungen aus unterschiedlichen Schrägperspektiven verfolgt, „aus der Nische der nächstgelegenen Seitentür im Parkett oder von seitlichen Balkonplätzen aus"[11]. Im Gegenzug seien die Aufführungen, etwa von *Der zweite Kommandant* und *Liste der Wohltaten*, darauf ausgerichtet gewesen, die Aktion möglichst nah ans Publikum heranzuholen. Die wesentlichen Ausstattungsteile – das demonstrieren zwei Zeichnungen und die dazugehörigen Anmerkungen von Barchin und Vachtangov – quollen buchstäblich aus dem Portalrahmen heraus (Abb. 1). Die verschiedenen Stellwände, Paravents, Treppen und Stege verlagerten das Spiel aus der Tiefe der Bühne bis an den vordersten Rand und darüber hinaus, um sie mit dem Saal „zu einem Ganzen zu verbinden".

Den beiden Bühneneinrichtungen war gemeinsam, dass sie sich strukturell eines alten theaterarchitektonischen Elements bedienten, genauer gesagt: dass sie jeweils für die Dauer der Aufführung ein provisorisches Proszenium für die Schauspieler:innen bereitstellten. Nimmt man weitere Bildquellen zu den Inszenierungen des (Gos)TIM hinzu, zeigt sich, dass dies nicht die Ausnahme, sondern die Regel war. Von einem zum nächsten Stück wurde die Rampe auf immer wieder neue Weise überbrückt und überschritten. Ein

9 Barchin/Vachtangov, „Nezaveršennyj zamysel", 570, Übers. M. K.

10 Barchin/Vachtangov, „Nezaveršennyj zamysel", 572, Übers. M. K.

11 Barchin/Vachtangov, „Nezaveršennyj zamysel", 570, Übers. M. K.

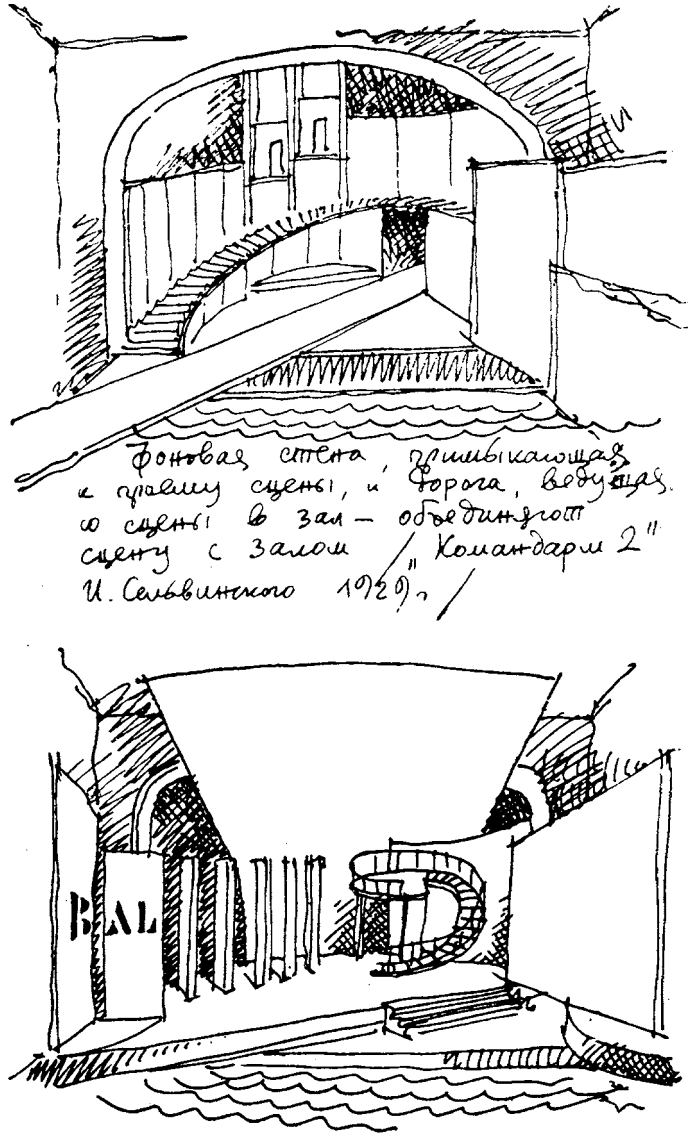

Abb. 1: Bildunterschrift oben: „Die Hintergrundwand, die an den Bühnenrand stößt, und der Steg, der von der Bühne in den Saal führt, verbinden die Bühne mit dem Saal (*Der zweite Kommandant* von I. Sel'vinskij, 1929)"; Bildunterschrift unten: „Versuch, den Saal mit der Bühne zu einem Ganzen zu verbinden, mit Wandschirmen, die aus dem Portal in den Saal hinausragen (*Liste der Wohltaten* von Ju. Oleša, 1931)". Aus: Barchin/Vachtangov: „Nezaveršennyj zamysel", 575.

ums andere Mal wurde das Proszenium sozusagen wiedererfunden und reaktiviert, auch in Form von freistehenden, teils rollbaren Plattformen, Spielgerüsten und Spielpodien, die unabhängig vom Kulissensystem platziert, verschoben und direkt vors Publikum gebracht werden konnten. Denn für Meyerhold war das Proszenium funktional deckungsgleich mit der traditionellen Podiumsbühne und daher mit der popularkulturellen Tradition der Spielverfahren verbunden. Ähnlich wie die Zirkus-Arena oder die Marktbühne unter freiem Himmel sei es genau deswegen so dicht vom Halbring des Publikums umgeben, „*damit* keine einzige Geste, keine einzige Bewegung, keine einzige Grimasse des Schauspielers im Staub der Kulissen verlorengeht“[12], wie er es schon 1910, in Zusammenhang mit seiner Inszenierung von Molières *Don Juan* dargelegt hatte. Die Compagnie des (Gos)TIM beherrschte die Techniken, die den Anforderungen des Proszeniums gerecht werden, sie bildeten das Fundament ihrer Tätigkeit. Genau in diesem Sinne brauchte Meyerhold ein neues Gebäude, „in dem es möglich wäre, die Vorhaben zu verwirklichen, die nicht in den engen Rahmen des zufälligen Gebäudes hineinpassten“[13].

Komplementäre Rekonstruktion

Die „Grundprinzipien“ (*osnovnye principy*), nach denen der Umbau des Gos-TIM schließlich erfolgte, werden bei Barchin und Vachtangov in sechs Punkten wiedergegeben:

- Verbundenheit von Zuschauerraum und Bühne,
- Umschließung der Aktion durch das Publikum von drei Seiten,
- Tiefenstruktur der Aktion und ihre axonometrische Wahrnehmung von oben und von der Seite,
- Fehlen des Vorhangs, der Rampe und des Orchestergrabens, die das Publikum von den Schauspielern trennen würden,
- Beleuchtung des Zuschauerraums mit natürlichem Licht,
- unmittelbare Verbindung der Schauspieler mit der Bühne.[14]

Bei diesen Prinzipien, so die beiden Architekten, habe man sich insbesondere an den Erfahrungen aus den bereits umgesetzten Stücken orientiert: „Die von Vsevolod Ėmil’evič realisierten Inszenierungen hielten eine Vielzahl von Lösungen bereit, die in die Architektur des neuen Theaters eingehen konnten.“[15] Was man also zuvor immer nur temporär und stückspezifisch instal-

12 Vsevolod Ė. Mejerchol’d: *Stat’i. Pis’ma. Reči. Besedy*, Bd. 1: *1891–1917*, Moskva: Iskusstvo, 1968, 194, Übers. u. Hervorh. M. K. Vgl. Vsevolod Meyerhold, *Schriften*, Bd. 1: *1891–1917*, Berlin: Henschel, 1979, 185.

13 Barchin/Vachtangov, „Nezaveršennyj zamysel“, 570, Übers. M. K.

14 Barchin/Vachtangov, „Nezaveršennyj zamysel“, 573, Übers. M. K.

15 Barchin/Vachtangov, „Nezaveršennyj zamysel“, 574, Übers. M. K.

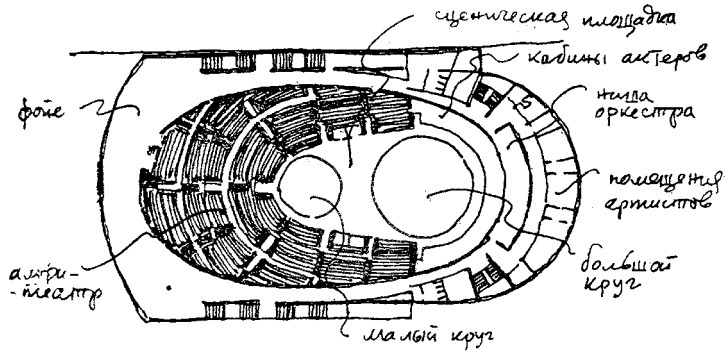

Abb. 2: „Plan für das Meyerhold-Theater, 2te Variante, 1932“; Beschriftung im Uhrzeigersinn von links oben bis links unten: Foyer (*foje*), Bühnenfläche (*sceničeskaja ploščadka*), Schauspielergarderoben (*kabiny aktërov*), Orchesternische (*niša orchestra*), Räumlichkeiten der Artisten (*pomeščenija artistov*), großer Kreis (*bol'šoj krug*), kleiner Kreis (*malyj krug*), Amphitheater (*amfiteatr*). Aus: Barchin/Vachtangov: „Nezaveršennyj zamysel“, 577.

liert hatte, fand sich nun, verallgemeinert und abstrahiert, als permanente Bestandteile in den Bauplänen wieder.

Die „Verbundenheit von Zuschauerraum und Bühne“ (1. Prinzip) äußert sich im Grundriss als ein gemeinsamer elliptischer Raum (Abb. 2). Es gibt keinerlei Barrieren zwischen Spiel- und Sitzbereich (4. Prinzip). Selbst der Orchestergraben wurde durch eine oben in die bühnenseitige Saalwand eingelassene Nische ersetzt – eine unkonventionelle Anordnung, die man zum Beispiel schon in *Der Lehrer Bubus* (1925) angewendet hatte (Abb. 3). Alles sollte weitläufig einsehbar und von einer hohen Decke aus Milchglasplatten überwölbt sein. So sollten sowohl Tageslicht als auch Scheinwerferlicht für den in Proben wie Vorstellungen stets erleuchteten Theaterraum als Optionen zur Verfügung stehen (5. Prinzip).

Um eine „vollständige, breite und umfassende Wahrnehmung der Aufführung“[16] sicherzustellen, wurde für das Publikum ein u-förmiger Aufbau in Art der antiken Cavea gewählt. Geplant war eine Kapazität für 2.000 Zuschauer:innen. Letztendlich wurde die kleinere Variante mit 1.600 Plätzen aus der dritten Projektfassung errichtet.[17] Schalenförmig steil ansteigend umschließen die Sitzreihen eine langgestreckte Bühnenzunge von drei Seiten (2. Prinzip). Dabei sind die Reihen so stark gekrümmt, dass die einzelnen Plätze sich teils direkt einander gegenüber befinden und dem Theaterpublikum

16 Barchin/Vachtangov, „Nezaveršennyj zamysel“, 574, Übers. M. K.

17 Die dritte Variante des Projekts entstand 1932/33, nachdem sich gezeigt hatte, dass die Ressourcen für die Wunschvariante (zweite Variante von 1931/32) nicht ausreichen würden. Man war gezwungen, die enger gesteckten Außenwände des vorhandenen Gebäudes zu nutzen, sodass auch der Grundriss eine kompaktere Form annehmen musste. Zu den drei Varianten im Überblick vgl. Barchin/Vachtangov, „Nezaveršennyj zamysel“, 576.

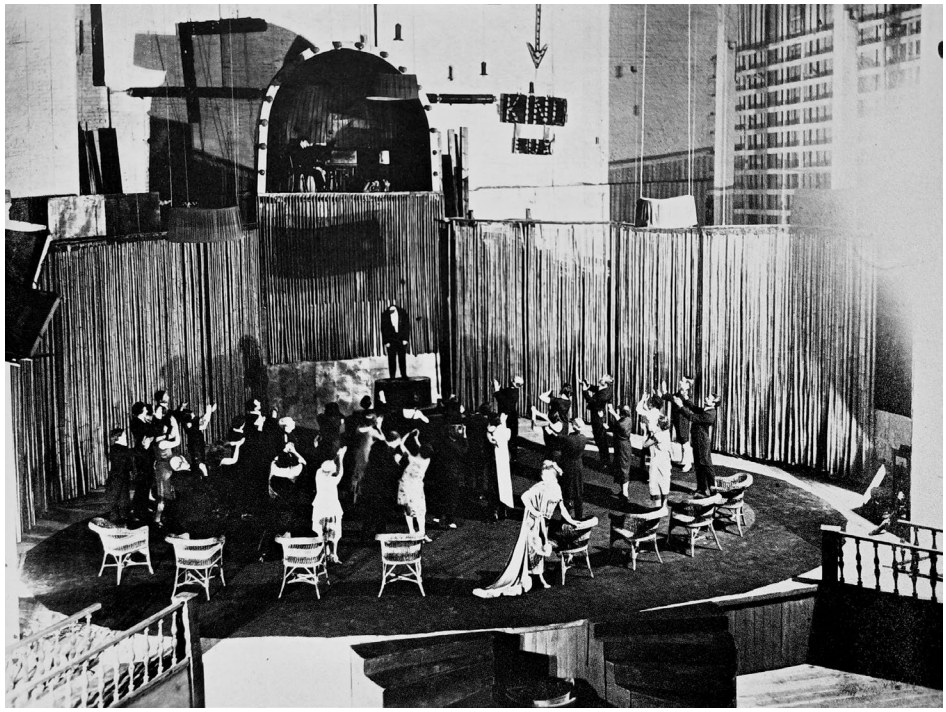

Abb. 3: Szene aus *Der Lehrer Bubus* nach Aleksej M. Fajko mit nischenförmigem Bereich für den Konzertflügel oberhalb der Spielfläche, TIM, 1925. Aus: Béatrice Picon-Vallin: *Meyerhold*, Paris: CNRS, 257.

generell einen wechselseitigen Blickkontakt gewährt hätten. Nur dieses Modell habe die optimalen Sichtverhältnisse bzw. ein ungehindertes Erleben von allen Positionen aus geboten – „von oben und von der Seite in ihrer Axonometrie", das heißt: „in der gesamten dreidimensionalen Vielfalt der Mises en scène"[18] (3. Prinzip). Jegliche Störung durch weiter vorne sitzende Zuschauer:innen sollte „absolut ausgeschlossen" sein und das galt offenbar umso mehr für Einschränkungen im sozialen Sinn. „Das Wichtigste" sei gewesen, einen Publikumsbereich „ohne Ränge, ohne Parterre und ohne Logen für die Auserwählten" zu realisieren, für ein „wirklich neues, wahrhaft massentaugliches und demokratisches Theatergebäude"[19].

Als sei der von den *Comici* und *Comiche*[20] regierte Spielplatz, der ehemals hinter die Portalgrenze verbannt und mit den Regeln der „Menschendarstellung" belegt worden war, mit einem Ruck wieder herausgezogen und ins Zentrum der Gesellschaft zurückgeholt worden, finden sich bei Barchin und Vachtangov statt des entrückten Tiefenbühnenraums zwei offene runde Spielflächen. Der „große" und der „kleine Kreis" waren entlang der

18 Barchin/Vachtangov, „Nezaveršennyj zamysel", 573, Übers. M. K.

19 Barchin/Vachtangov, „Nezaveršennyj zamysel", 574, Übers. M. K.

20 Name der neuzeitlichen Berufsschauspieler:innen in Entsprechung zur russischen Bezeichnung *komedianty* (dt. Comödiant:innen), die Meyerhold vor und nach 1917 für Mitglieder seiner Compagnien verwendete.

Längsachse angebracht und bildeten zwei Drehbühnen mit Versenkungsvorrichtung. Dieser Mechanismus hätte es erlaubt, die Bühnenkreise vor den Pausen zwischen den Aufführungsteilen in die Unterbühne herabzulassen, um sie dort rasch von allen Gegenständen zu befreien und sofort wieder zurückzuversetzen. Denn vorgesehen war, dass die Bühne während der Pausen dem Publikum gehört und begangen werden kann, ohne mit Dekorationen überladen zu sein. Auch die obere Mechanisierung hätte zu den Verwandlungen der Bühne beigetragen. Hierfür sollte eine geschwungene Monoschiene an die Decke montiert werden, um an Zugseilen befestige Spielpodeste quer durch den Saal und von oben herab an die gewünschte Stelle zu befördern, wie man es ansatzweise etwa in *Der Revisor* (1926) erprobt hatte.[21]

Die markanteste Eigenschaft des GosTIM-Gebäudes wies jedoch die Frontseite der Bühne auf. Diese bestand nicht aus der (noch heute) dominierenden Großfläche des Bühnenhintergrunds, die seit den neueren technisch-medialen Entwicklungen auch für (Live-)Videobilder verwendet wird, sondern aus einer mehrstöckigen Fassade mit Türen und Durchgängen, die direkt an den ersten Bühnenkreis angrenzte (Abb. 4). Dazu zählte außerdem eine breite Pforte in der Mitte und die beiden Seiteneingänge als zeitgenössische Variante der Parodoi (Abb. 5). Diese waren dazu bestimmt, große Ausstattungsobjekte, mobile Podeste, Wandschirme etc. durchzulassen ebenso wie links und rechts von der Straße einfahrende Fahrzeuge.

Wie im Grundriss von Barchin-Vachtangov vermerkt, verbargen sich hinter den Türenreihen die „Schauspielergarderoben" – die Vorbereitungsräume für die je spielführenden Mitglieder der Compagnie. Es sei Meyerhold ein zentrales Anliegen gewesen, dass die Schauspieler:innen sich während der Aufführung nie von der Bühne und ihrem Publikum losreißen – dass sie jederzeit in der Lage sind, sich „leicht und organisch" ins Stück zu begeben (6. Prinzip). Er habe sich vorgestellt, dass ein:e Schauspieler:in, der:die gerade nicht beschäftigt ist, zwar am hinteren Rand doch auf der Bühne, außerhalb des Scheinwerferlichts, auf den Auftritt wartet und sich dabei aufs Tempo und den Rhythmus des Stücks einstimmt, um dann „in zwei Schritten sofort im Mittelpunkt des Geschehens"[22] zu sein.

Vorarbeiten zu den „Schauspielergarderoben" als Ausgangspunkt der Bühne und aller artifiziellen Gestalten, die auf ihr erscheinen, liegen bei Meyerhold in mehrfacher Hinsicht vor. Als Leiter seines Petersburger Schauspieler-Studios hatte er neben der Aktualisierung der Cavea auch Untersuchungen zur italienischen *Commedia all'improvviso* betrieben. Ausgehend von neuzeitlichen Szenarien-Sammlungen und dem, was sie über die Aktionen und Relationen der Maskenfiguren schematisch verraten, war 1914/15 eine Serie von Raum- und Bewegungsskizzen entstanden (Abb. 6). Mit ihrem Arkadensystem, das die Auf- und Abgänge der Figuren zunächst der Theorie nach organisiert, weisen diese kleinen Grafiken eine verblüffende Ähnlichkeit

21 Vgl. Béatrice Picon-Vallin: *Meyerhold*, Paris: CNRS, 291.

22 Barchin/Vachtangov, „Nezaveršennyj zamysel", 574.

Abb. 4: Theaterraum des neuen GosTIM, computergrafische Nachbildung, © Rachel Hann, 2010.

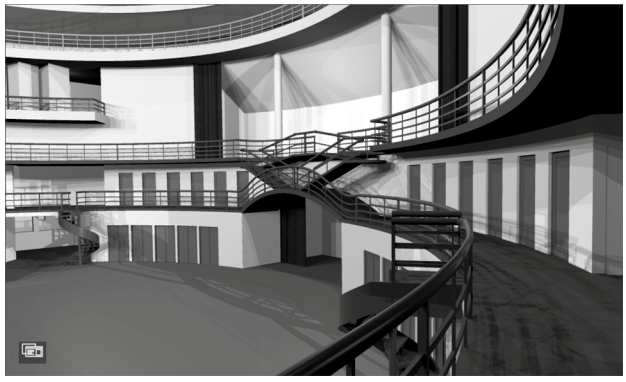

Abb. 5: Theaterraum des neuen GosTIM, bühnenseitige Saalwand, computergrafische Nachbildung, © Rachel Hann, 2010.

mit der berühmten vieltürigen Bühnenwand aus der *Revisor*-Inszenierung auf (Abb. 7) und lassen sich somit weiterführend mit der Architektur des neuen GosTIM-Gebäudes verknüpfen.[23]

Um nun zusammenzufassen: Ein genaueres Hinsehen auch über die Zäsur von 1917 hinweg legt insgesamt den Verdacht nahe, dass Meyerholds Vorschlag, das Modell des Zweiraumtheaters zu verlassen, mit dem gewohnten Alternativterminus des ‚Einraumtheaters' nur ungenügend beschrieben ist. Seine Antwort auf die dichotome Trennung zwischen Bühne und Publikum und die dazugehörige ‚Illusionshaftigkeit' der Aufführung war weder die Abschaffung der Fiktion – die Gleichsetzung von Fiktion und Illusion als die Illusion des Realen war erst das Produkt des bürgerlichen Theatermodells – noch die Immersion bzw. die Überblendung von Fiktions- und Realitätsebene.[24] Stattdessen griff Meyerhold auf ältere Bedeutungs- und

23 Vgl. Barchin/Vachtangov, „Nezaveršennyj zamysel", 574. Genaueres zu den Skizzen von 1914/15 und ihrer Verbindung zur *Revisor*-Bühne bis hin zum großen Umbauprojekt vgl. Maria Koch: *Theaterkunst in Russland zwischen Fin de Siècle und Avantgarde. Meyerholds Begriff des* uslovnyj teatr *im Kontext*, Dissertation, Universität Leipzig, 2024, 441–461 (Publikation im Leipziger Universitätsverlag in Vorbereitung).

24 Diesbezüglich sei eines klargestellt: Meyerhold hat es nie beabsichtigt, den Theaterraum des GosTIM so zu gestalten, dass – wie für das „Totaltheater" entworfen – ein szenischer Ring um das Publikum verläuft und dass auf dessen Wahrnehmung von allen, teils nicht einsehbaren Seiten ‚zugegriffen' wird. Dieser Eindruck ist aber entstanden, nachdem Edward Braun 1972 den Artikel von Barchin und Vachtangov auf Englisch veröffentlicht und dabei sowohl zusätzliche Abbildungen (u.a.

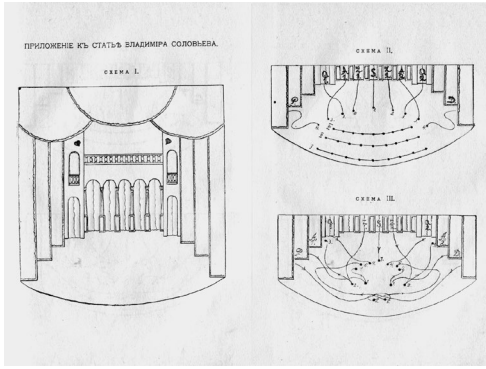

Abb. 6: Raum- und Bewegungsskizzen auf der Basis neuzeitlicher Szenarien-Sammlungen, erarbeitet in Meyerholds Petersburger Schauspieler-Studio, 1914/15. Aus: Vsevolod Ė. Mejerchol'd (Hg.): *Ljubov' k trem apel'sinam. Žurnal Doktora Dapertutto*, 2 (1915), 1–3, 71, 73.

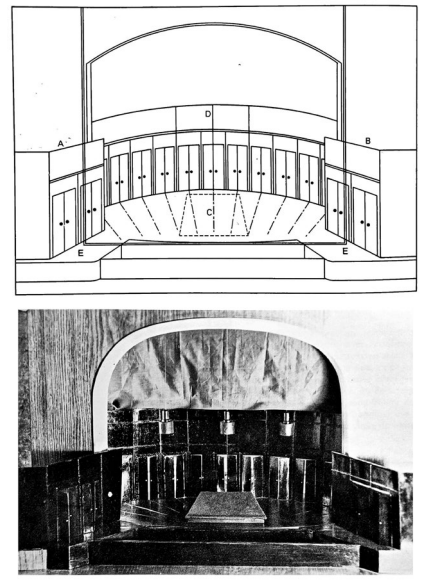

Abb. 7: Bühnenplan (Michail M. Korenev) und Bühnenmodell (Il'ja Ju. Šlepjanov) zu *Der Revisor* am GosTIM, 1926. Aus: Béatrice Picon-Vallin: *Meyerhold*, Paris: CNRS, 288–289.

Funktionsschichten der Fiktion im Verhältnis zur sozialen Realität zurück und goss diese gleichsam in die fixen architektonischen Formen einer Institution für die (traditionengebundene) Theaterkunst. Im Zentrum seiner Raumkonzeption stand das souveräne Spielen und Verwandeln der dem Publikum entgegentretenden Akteur:innen, das eine ungezügelte Phantasieproduktion hervorruft und das Publikum vom frontalen Blickwinkel, mithin vom perspektivierten Schauen entbindet.[25] Gemäß den Prinzipien der Marktbühne beziehen sich dabei der Spielboden und der Platz für das Publikum „in Art eines doppelten Bodens" aufeinander, einer „doppelten RaumZeit eines Hier und Dort"[26]. Gerade auf der Basis ihrer Differenz (nicht zu verwechseln mit Dichotomie) entfaltet sich das Verhältnis von Fiktion und Realität als

das prägnante Bühnenmodell von Ėl' Lisickij zu *Ich will ein Kind*, 1927–30) als auch eigene interpretierende Bildunterschriften eingefügt hatte, ohne jedoch kenntlich zu machen, dass diese im Original überhaupt nicht vorkommen. Vgl. Michail Barkhin/Sergej Vakhtangov: „A Theatre for Meyerhold", in: *Theatre Quarterly*, 2 (1972), 7, 69–73, Übers. Edward Braun.

25 So kommt es nicht von ungefähr, dass man sich für die Raumprinzipien auf die „Axonometrie" berief. Diese wird im technischen Zeichnen von der „Perspektive" unterschieden, weil sie „keine Fluchtpunkte", „keine optischen Täuschungen" kennt. Vgl. Tobias Hager: „Axonometrie und Perspektive: Darstellungstechniken im Vergleich", in: *Baumeister*, 25.8.2025, https://www.baumeister.de/axonometrie-perspektive-architekturvisualisierung/ (8.2.2026).

26 Gerda Baumbach: *Schauspieler. Historische Anthropologie des Akteurs*. Bd. 1: *Schauspielstile*, Leipzig: Leipziger Universitätsverlag, 2012, 203.

„doppelbödig, komplementär". Sie „ergänzen sich also gegensätzlich"[27] und können so praktisch auf eine Wirklichkeit verweisen, die jenseits von theoretischen Dualismen (zwischen Alt und Neu, zwischen Geist und Materie etc.) existiert.

Für den gegenwärtigen Zustand des Tschajkovskij-Konzertsaals wurde dieser doppelte Boden getilgt.[28] Anstelle der großen Spielfläche befindet sich das mit Sitzplätzen gefüllte Parkett vor einer zurückgestauchten, wiederangehobenen Bühne. Rampe und Logen wurden wiederhergestellt, die Parodoi dem Publikumsblick entzogen. Die mittlere Pforte und die Türen für die Schauspieler:innen des GosTIM wurden zugebaut und sind zu antikisierten Dekorationen verkommen. Sein Moskauer Theater hatte Meyerhold in engem Zusammenhang mit einem gesellschaftlichen Aufbruch begründet, der mit der großen Hoffnung auf eine zukünftig bessere, solidarische Wirklichkeit verbunden war. Dass diese jedoch betrogen wurde, zeigt sich gleichsam symbolisch am Schicksal des ‚unvollendeten Vorhabens'. Insofern ist das verstümmelte, übertünchte und seiner Funktion beraubte Gebäude auf dem Triumph-Platz vielleicht genau adäquat als ‚Objekt des kulturellen Erbes der Völker der russischen Föderation' zu verstehen.

27 Baumbach, *Schauspieler*, 240.

28 Vgl. die Innenansicht von 2021 unter https://muzlifemagazine.ru/wp-content/uploads/2021/09/09-03-Persona_2.jpg (8.2.2026).