

Nikolai Gortschakow, *Die Wachtangow-Methode*





Евстахиев

Nikolai Gortschakow

DIE
WACHTANGOW-METHODE

Die Wiederentdeckung der Improvisation für das Theater

Aus dem Russischen von Yvonne Griesel,
Dieter Wardetzky und Marin Martschewski

Mit einem Vorwort von Keith Johnstone
und einem Nachwort von Dieter Wardetzky

Alexander Verlag Berlin

Der Verlag dankt Keith Johnstone für das Vorwort und Dieter Wardetzky für das Nachwort, die fachkundige Hilfe und die Bereitstellung der Abbildungen. Redaktion und Lektorat: Christin Heinrichs. Dank an Katharina Broich.

Die Originalausgabe erschien 1957 unter dem Titel *Regieunterricht bei Wachtangow* (i. Ü.) im Verlag Iskusstwo, Moskau.

Die deutsche Übersetzung der »Notate zu *Prinzessin Turandot*« (ab Seite 137) von Dieter Wardetzky und Marin Martschewski erschien erstmals in *Jewgeni B. Wachtangow, Schriften* (in der Reihe »Schriften der Sektion Darstellende Kunst« der Akademie der Künste der DDR Berlin, 1982). Diese Übersetzung wurde für die vorliegende Ausgabe bearbeitet und ergänzt.

Der erste Teil (Seite 11 bis 136) wurde für diese Ausgabe von Yvonne Griesel erstmals übersetzt. Die Übersetzung wurde unterstützt durch den Deutschen Übersetzerfonds.

© für die vollständige deutsche Erstausgabe 2008 by Alexander Verlag Berlin, Alexander Wewerka

Fredericiastr. 8, D-14050 Berlin

www.alexander-verlag.com | info@alexander-verlag.com

Umschlag Antje Wewerka unter Verwendung eines Photos von Martine Franck / Magnum Photos / Agentur Focus

Druck und Bindung Interpress, Budapest

Printed in Hungary (September) 2008

ISBN 978-3-89581-192-0

INHALT

Vorwort

von Keith Johnstone 7

Der erste Unterricht 11

Der Unterricht geht weiter 38

Übergang zur Regie 87

Notate zu *Prinzessin Turandot* 137

Anmerkungen zum Text 273

Nachwort

von Dieter Wardetzky 277

Anhang

Biographie 321

Personenregister 330

Titelregister 334

Bildnachweis 338

Keith Johnstone

VORWORT

Jewgeni Wachtangow, der Lieblingsschüler und Freund Stanislawskis, starb 1922, und doch schienen seine Methoden unseren Arbeitsweisen in den fünfziger Jahren weit voraus zu sein.

Nicht viele der von einem hervorragenden Regisseur geschulten Studenten haben den Prozeß so anschaulich aufgezeichnet wie Nikolai Gortschakow. Das Buch beschreibt in der Tat eine autoritäre Welt (obwohl sogar noch in den siebziger Jahren die Studenten der Moskauer Kunstschule stocksteif an den Wänden standen, wenn die Professoren vorbeigingen), aber Wachtangow scheint ein sehr verspielter und umgänglicher Tyrann gewesen zu sein.

Ich habe immer noch den »Trickser« Wachtangow vor Augen, wie ihn Nikolai Gortschakow gesehen hat. Angesichts Wachtangows Haltung zum Publikum, seines spielerischen Ernstes, seiner Suche nach einer Wahrheit jenseits des Naturalismus, seines Kampfes gegen den Egoismus der Studenten, seiner Verwendung des Grotesken, seines Beharrens auf positiven Entscheidungen und auf der *Vitalität* der Darsteller ist es um so ärgerlicher, daß er so jung starb.

Als ich vorschlug, dieses Buch auch in deutscher Sprache zugänglich zu machen, wurde mir klar, daß ich es seit fünfzig Jahren nicht mehr gelesen hatte und daß mein jüngeres Selbst vielleicht zu leicht zu beeindrucken war. Wie würde dieses Buch jetzt im 21. Jahrhundert wirken?

Wir müssen auf Veränderungen gefaßt sein, wenn wir Dingen aus unserer Jugend wieder begegnen, aber ich war schockiert, entsetzt! Das Buch ist immer noch unterhaltsam, lebendig und lehrreich,

aber auf seinen Seiten wimmelt es nur so von Ideen, die ich für meine eigenen hielt. Der Regisseur Soeren Iverson schrieb, man habe ihm gesagt, daß Wachtangow »voller Tricks steckte« und daß ihn das ziemlich schockierte, aber daß ihm erst, nachdem er mit mir gearbeitet hatte, klar wurde, daß ein Regisseur einfach voller Tricks stecken muß. Richtig, nur waren es dieselben Tricks.

Wenn ich meine Schüler Szenen spielen ließ, während sie auf Möbelbergen herumkletterten (eine Methode, sie vom »Schauspielern« abzuhalten), war ich, ohne es zu wissen, von Wachtangow inspiriert, der die Bühne vollstellte, um seine Schüler zu zwingen, neue Wege zu finden. Seine Darsteller der Weisen, die sich mit »unmöglichen Fragen« herumschlugen, kündigten bereits das Improvisationsspiel an, bei dem ein Interviewer den Schüler zwingt, auf Fragen wie »Wie bringt man einem Nilpferd das Stricken bei?« spontan zu antworten. Seine Art, die Zanni anzuleiten, sich in den Helden zu verlieben, hatte mich dazu angeregt, den Tänzern in Shakespeares *Sturm* klarzumachen, daß sie in Miranda und Ferdinand verliebt waren. Meine Zurufe an die Darsteller, auf der Stelle einzuhalten und »nicht eher etwas zu sagen, bis man bis zehn gezählt hat«, stammt direkt von der »Folterszene« in *Prinzessin Turandot*. Mein Beharren darauf, daß der Zuschauerraum genau so wichtig ist wie das, was auf der Bühne geschieht, geht unmittelbar auf Wachtangow zurück (bei dessen erster Regieanweisung an Gortschakow es um die Gestaltung der Garderobe ging).

Entsetzt klappte ich das Buch zu. Bin ich wirklich so wenig originell? Habe ich nichts geschaffen, was mir selbst gehört? Ist mein ganzes Leben ohne Sinn und Zweck gewesen?

So sitze ich hier auf diesem Sims, wo Tauben auf mir zu landen versuchen und wo fünf Stockwerke unter mir eine Horde von Stegreifdichtern sich ansammelt, »Spring! So spring doch!« zu rufen,

aber ich zögere. Immerhin scheint so viel erstklassige Theaterarbeit – weit bessere Arbeit als meine – direkt oder indirekt von Wachtangow zu stammen, der unterschwellig noch immer viele hervorragende und ausgesprochen *theatralische* Arbeit beeinflusst. Wir alle verdanken dem Meister sehr viel, und doch entsprang der Meister selbst nicht in fix und fertiger Gestalt dem Kopf des Zeus! Sogar seine Leidenschaft für den »Zuschauerraum« geht direkt auf Stanislawski zurück.

Na gut, es wird kühl hier draußen, und die Tauben verwenden das Sims gern als Vogelstange. Der Kessel pfeift. Ich glaube, ich klettere wieder rein und mache mir einen Tee.

Übersetzung: Hans Therre

Keith Johnstone, geboren 1933, arbeitete von 1956–1966 als Dramaturg am Royal Court Theatre in London und unterrichtete an der Royal Academy of Dramatic Art, bis er England verließ. Seit 1971 lehrt er an der Universität von Calgary (Kanada) und leitet Workshops an den wichtigsten europäischen Schauspielschulen und Universitäten. Johnstone erfand viele neue Arten der Improvisation, u. a. Theatersport, Gorillatheater, Micetro und Life Game.

Im Alexander Verlag Berlin sind seine beiden Standardwerke *Improvisation und Theater* und *Theaterspiele. Spontaneität, Improvisation und Theatersport* erschienen.

DER ERSTE UNTERRICHT

Der Name Wachtangow steht für meine erste Begegnung mit einem Theater, von dem ich mir, wenn ich Stücke gesehen oder Geschichten über das Leben von Schauspielern gehört habe, nie eine Vorstellung gemacht hatte.

Theater im Sinne Wachtangows heißt nicht nur THEATER in Großbuchstaben, wie Wachtangow und auch Konstantin Sergejewitsch Stanislawski es gern nannten, sondern auch geeintes Kollektiv, geeint durch gemeinsame Aufgaben und Ziele im Dienst des Volkes. Ein Kollektiv, dem man sein Leben widmet, sein ganzes Wesen, im Bewußtsein, daß man von ihm die absolute Aufmerksamkeit als Bühnenkünstler erfährt.

Wachtangows Theater war ein Kollektiv, und er verstand es als große Familie, in der das künstlerische Leben jedes einzelnen untrennbar mit dessen Leben außerhalb des Theaters verbunden ist. Er machte uns immer wieder bewußt, daß unser persönliches Leben sich nicht von dem des gesamten Theaterkollektivs trennen ließ. Diese hehren ethischen Grundsätze des Theaters, die Jewgeni Bogrationowitsch Wachtangow formulierte, muß man erwähnen, da sonst die Darlegung vieler Prinzipien seines Unterrichts in diesem Buch einseitig erscheinen würde.

Wir gingen nicht nur zu Wachtangow, um unser berufliches Handwerk zu erlernen, er war unser Erzieher, unser Lehrer des Lebens.

Theater hatte mich bereits als Kind begeistert, und obwohl ich oft davon geträumt habe, dort zu arbeiten, wußte ich ganz genau, ich würde kein guter Schauspieler werden. Ich wußte, daß ich Organisationstalent habe (das habe ich in den ersten Jahren der Sowjetmacht und des Bürgerkriegs entwickelt und auch umgesetzt), daher entschied ich, es mit Regie zu versuchen. Mit diesem Ziel begann ich im Studio des Filmregisseurs B. W. Tschaikowski meine Ausbildung.

Olga Wladimirowna Baklanowa unterrichtete im Staatlichen Spielfilmstudio Schauspiel. Sie war eine wunderbare Frau und

Pädagogin, die sich mit ganzem Herzen ihrer Arbeit mit uns widmete. Aber in der Jugend ist man egoistisch und gierig! Es war uns zu wenig. Hinzu kam, daß in Theaterkreisen besonders die jungen Leute mit Begeisterung Stanislawskis »System« lernten. Das »System« wurde von Schauspielern aus dem Künstlerischen Theater, Schauspielern des Ersten Studios des Moskauer Künstlerischen Theaters, einzelnen Anhängern des »Systems«, die zuweilen nicht das geringste mit Theaterkunst zu tun hatten, Psychologen und sogar Ärzten, unterrichtet. Die Studenten der Spielfilmstudios, die sich mit dem »System« vertraut machen wollten, lernten einige dieser Lehrer kennen und nahmen verhältnismäßig viel Privatunterricht. Aber das, was die Lehrer, die wir offensichtlich nicht sehr glücklich ausgesucht hatten, uns vermittelten, war irgendwie nebulös, unglaublich schwierig und beinahe mystisch. Wir beschäftigten uns zum Beispiel mit »Prana«* und ließen Energie aus den Fingerspitzen der ausgestreckten Hand fließen. Der Partner, dem man die Handfläche entgegenstreckte, sollte die Energie spüren. Wir sprachen uns vor dem Unterricht ab: »Laß mich nicht im Stich, wenn Alexander Alexandrowitsch** sagt, ich soll dir Energie schicken.« Der Partner willigte ein, und ich versprach, dasselbe für ihn zu tun. Der Energiefluß gelang.

Wir »sammelten« unsere »Aufmerksamkeit« zehn bis fünfzehn Minuten in vollkommener Stille, dann mußten wir sie auf irgendeinen ungewöhnlichen Gegenstand im Raum konzentrieren – auf einen Kronleuchter oder einen Teppich –, etwas darin sehen und darüber sprechen. Und wieder mußten wir uns untereinander absprechen, damit nicht einer seine Aufmerksamkeit zu einem Gegenstand »schickte«, der schon mit der eigenen Aufmerksamkeit belegt war. Und so weiter. Muskelentspannung, Glaube, Naivität und Wechselbeziehung wurden zum Selbstzweck. Wir quälten uns,

* »Prana« ist ein Teil der Lehre des indischen Yogas.

** Alexander Alexandrowitsch Geïrot, Schauspieler des Moskauer Künstlerischen Theaters, einer der Lehrer, die uns das »System« beibrachten.

und unter den strengen Blicken eines Lehrers des »Systems« preßten wir förmlich die Grundelemente des Schauspielhandwerks aus uns heraus.

Indes sagte uns unser Gefühl, daß dies weder das System war, das wir brauchten, noch das, welches Stanislawski lehrte. Davon überzeugten uns auch die Aufführungen des Künstlerischen Theaters. Die Schauspieler spielten leicht, gewichtig und mitreißend so unterschiedliche Stücke wie *Eine Dummheit macht auch der Gescheiteste*, *Nachtasyl* und *Pasuchins Tod*.

Zu jener Zeit war Jewgeni Bogrationowitsch Wachtangow bei der Theaterjugend als Regisseur, der neue Wege in der zeitgenössischen Kunst suchte, sehr beliebt.

Man kann sich gut vorstellen, was das für mich bedeutete. Zudem wurde immer wieder betont, daß Stanislawski über Wachtangow gesagt hatte: »Er kann mein System besser als ich selbst unterrichten.« Später hörte ich diese Worte von Stanislawski selbst. Mir war vollkommen klar, daß man nicht Regisseur werden konnte, ohne das »System« von Stanislawski zu kennen.

Trotz allem konnten wir uns lange nicht entschließen, an Jewgeni Bogrationowitsch heranzutreten.

Jewgeni Bogrationowitsch Wachtangow, der brillante Schauspieler des Ersten Studios, der das System der Kunst des Erlebens unmittelbar von Stanislawski gelernt hatte, Lehrer in mehreren Moskauer Studios, Leiter eines eigenen Studios in der Mansurow-Gasse, und wir – eine kleine Gruppe von völlig unbekannten »Zöglingen« des Studios für Spielfilmregie.

Der unbändige Wille, bei Wachtangow zu lernen, der innere Hang zur großen und herausragenden Kunst siegten über unseren Kleinmut, unsere Zweifel und unsere Bedenken.

Ich wurde zu Wachtangow geschickt und sollte ihn bitten – ihn überreden –, mit uns im Studio »B. W. Tschaikowski« das »System« von K. S. Stanislawski durchzunehmen. Wachtangow empfing mich nach der Vorstellung von *Die Sintflut*¹ beim Abschminken. Er hatte in dem Stück die Rolle des Börsenmaklers

Freser unglaublich interessant und kraftvoll gespielt. Ich weiß nicht mehr, was ich Wachtangow in diesen zehn, fünfzehn Minuten, die ich bei ihm war, erzählt habe. In Erinnerung geblieben sind mir nur sein ungewöhnlich bewegtes Gesicht, seine geschickten Hände, die die Schminke entfernten, und seine fröhlichen, leicht spöttischen Augen, die mich aus dem Spiegel ansahen. Ich weiß nicht, was an mir zum Lachen war. Aber Wachtangow war an diesem Abend gut gelaunt und stimmte mit einer für mich völlig unerwarteten Leichtigkeit zu, mit uns zu arbeiten.

Ich nehme an, daß ihn in diesem Fall einfach nur unser Aushängeschild: »Spielfilmstudio« interessierte. Film war zu dieser Zeit noch eine neue Kunstform. Die neuen Lehraufgaben in einem solchen Studio (und natürlich nicht wir selbst) interessierten Wachtangow. Ihn zog immer alles Neue an. Kurzum, am nächsten Tag befand sich unsere ganze Klasse in einem Zustand äußerster Aufregung. (Wir waren in einem Mädchengymnasium untergebracht, in einem Raum mit Schulbänken und Schiefertafel. Das Gebäude in der Herzenstraße, Ecke Brjussowgasse steht heute noch.) J. B. Wachtangow mußte jeden Augenblick kommen. In der Vorhalle, der Garderobe und neben dem Lehrerzimmer waren »Wachen« aufgestellt. Boris Witaljewitsch Tschaikowski, Olga Wladimirowna Baklanowa und andere Lehrer bereiteten sich darauf vor, Wachtangow in unserem Studio gebührend zu begrüßen. Die Schüler aus den anderen Gruppen beneideten uns, teilten unsere Aufregung und liefen alle paar Minuten auf die große Treppe hinaus. Niemand wollte Wachtangows Ankunft verpassen.

Jewgeni Bogrationowitsch kam, wie ausgemacht, um Punkt acht Uhr. Sein Empfang war feierlich. Der Unterricht im Studio wurde unterbrochen. Die Lehrer und Schüler des Studios begrüßten ihn. Es verging eine gute Viertelstunde, bis Wachtangow in unserem Hörsaal angelangt war. Er setzte sich ans Lehrerpult, musterte uns alle aufmerksam und kam dann direkt zur Sache.

»Womit sollen wir denn anfangen?« fragte er sich und damit auch uns. »Ich weiß, daß Sie Regisseure werden wollen. Aber mit

Regie kann man nicht einfach so anfangen. Ein Regisseur muß auch Schauspieler sein, und sei es ein mittelmäßiger. So wie ich beispielsweise. Lachen Sie nicht, ich halte mich selbst für einen sehr mittelmäßigen Schauspieler. Mischa Tschechow, Sie kennen ihn natürlich, ist zum Beispiel ein erstklassiger Schauspieler. Was ich damit sagen will: Um Regisseur zu werden, muß man auch ein klein wenig Schauspieler sein. Und Schauspieler kann man nicht werden, ohne sich mit dem ›System‹ von Stanislawski beschäftigt zu haben. Ich weiß, daß Sie sich mit diesem ›System‹ vertraut machen wollen. Und für mich ist vor allem wichtig, zu erfahren, was für schauspielerisches Material jeder von Ihnen mitbringt. Lassen Sie uns versuchen, Ihre Wünsche mit meinem Vorhaben in Einklang zu bringen. Wir machen es so: Während des praktischen Studiums der Elemente des ›Systems‹ lerne ich jeden von Ihnen kennen, und nebenbei werde ich Ihnen auch das ein oder andere über Regie erzählen. Übrigens, ich bitte Sie, sich zu merken: Das ›System‹ von K. S. (Wachtangow sagte immer ›Ka Es‹) kann man nur praktisch lernen. Schlußfolgerungen und Verallgemeinerungen erfolgen später, am Ende der ersten zwei, drei Monate der Ausbildung. Oder noch besser, wir lassen es K. S. selbst machen. Kürzlich hat er mir seine Aufzeichnungen über die Arbeit mit dem Schauspieler nach dem ›System‹ vorgelesen. Sie sind äußerst interessant! Also, an die Arbeit! Sie wissen natürlich alle, was eine *Etüde* ist!«

Wie schelmisch uns Wachtangow ansah, als er das verhängnisvolle Wort »Etüde« aussprach! Als Schauspieler wußte er natürlich ganz genau, daß es zu dieser Zeit für diejenigen, die Stanislawskis »System« lernten, kein schrecklicheres Wort gab. Unter Etüde verstand man damals alles mögliche, was einem gerade paßte: Improvisation, Übung, das Verfassen vollständiger kleiner Stücke, jede beliebige Aufgabe des Regisseurs auszuführen und so weiter.

Deshalb war klar, daß niemand auf Wachtangows Frage antworten wollte.

»Was für Etüden haben Sie denn schon gespielt?« fragte Wachtangow erneut.

»Mein Bruder liegt im Nebenzimmer im Sterben«, begann einer mit mißmutiger Stimme die Etüde zu schildern, die wir vor kurzer Zeit alle der Reihe nach gespielt hatten. »Meine Mutter kommt herein. Sie liebt meinen Bruder wie wahnsinnig, weiß aber nichts von seinem hoffnungslosen Zustand. Daran zu denken, was mit ihr passiert, wenn sie den Bruder zu Gesicht bekommt, raubt mir den Verstand ...«

»So, so«, sagte Wachtangow gedehnt und unbestimmt, »und was haben Sie getan, als Ihnen ›der Verstand geraubt‹ worden ist?«

»Ich kann mich nicht daran erinnern ... Ich habe wie im Nebel gespielt ...«

»So, so ... und was haben Sie noch für Etüden gespielt?« fragte Wachtangow erneut.

»Im Nebenzimmer findet eine Gerichtsverhandlung statt ... eine schreckliche Vorstellung, was passieren wird, wenn sie das Urteil verkünden«, gab ein anderer den Inhalt einer weiteren Etüde wieder.

»Schon wieder im ›Nebenzimmer!« unterbrach ihn Jewgeni Bogrationowitsch Wachtangow unvermittelt. »Erinnert sich denn niemand an eine einfache Etüde, ohne Nebenzimmer?«

»Nein, solche Etüden gab es nicht«, antwortete ich als Klassensprecher im Namen aller.

»Na dann machen wir mal hier eine Etüde, in diesem Raum und nicht im Nebenzimmer. Nichts ›Wahnsinniges‹, ›Furchtbares‹, was einem ›den Verstand raubt‹. Etwas ganz Einfaches. Na ja, zum Beispiel in der Ecke dort steht ein Ofen oder ein Kamin. Sie müssen ihn anheizen und irgendein Blatt verbrennen, einen Brief oder was Ihnen eben einfällt.«

»Das ist alles?« fragte irgend jemand ungläubig.

»Das ist alles.«

»Die ganze Etüde?«

»Ja.«

»Und was muß man dabei empfinden?«

»Ich weiß nicht. Was Sie wollen. Wer will die Etüde machen?«

Die ganze Klasse schwieg. Eine Etüde vor Wachtangow! Und danach urteilt er darüber, ob man Schauspieler oder Regisseur wird! Und dann noch so eine einfache! Da kann man doch nichts zeigen. Wir verstanden eine Etüde als Sprung ins kalte Wasser. Der Lehrer schlägt zum Beispiel eine Etüde zu Maupassants Erzählung *Der Hafen* vor. Ein Matrose trifft in einem Freudenhaus im Hafen eine junge Frau. Erst danach ... erkennen die beiden tief erschüttert, daß sie Geschwister sind. Sie war damals, als er zur See gefahren ist, noch ein kleines Mädchen. Er kann sich nicht einmal mehr erinnern, wie sie ausgesehen hat. Die junge Frau erzählt ihm, daß in der Zwischenzeit die Eltern gestorben sind und sie, Françoise, sich aus großer Not heraus entschlossen habe, mit Männern zu gehen ... und so weiter.

Da ist Raum für Erleben, übergroße Anspannungen! Das ist eine Situation! Entweder man fällt bei so einer Etüde hoffnungslos durch, oder man »empfindet« bei einer Etüde etwas derart Großartiges, daß auch der Lehrer eine verwunderte Geste macht – entweder er glaubt an die Kraft deiner »Gefühle« oder nicht. Meistens taten sie es. Und nun sollte man einzig und allein einen Kamin anzünden. Wir hatten das Gefühl, Wachtangow wolle uns eine Falle stellen. Aber warum? Er war uns doch offensichtlich wohlgesonnen. Wir verloren uns in Vermutungen und ... schwiegen.

»Wenn niemand was sagt«, wandte sich Wachtangow an uns, »dann macht die Etüde der Klassensprecher. So haben wir das schon in der Schule von Adaschew* gehalten. Wer ist Klassensprecher?«

Klassensprecher war ich. Fügsam stand ich von meinem Pult auf und ging in die Ecke des Zimmers, in die Jewgeni Bogrationowitsch vorher gezeigt hatte.

»Verzeihung, wohin gehen Sie?« erschallte hinter mir Wachtangows Stimme. »Da ist doch gar kein Ofen.«

* Alexander Iwanowitsch Adaschew: Schauspieler am Moskauer Künstlerischen Theater, der eine Schauspielschule in Moskau eröffnete, die Wachtangow ab August 1909 besuchte.

Die Ecke war in der Tat völlig leer. Ich sah mich im Zimmer um und plötzlich erblickte ich in der gegenüberliegenden Ecke hinter den Pulten einen echten Ofen. Er war zwar hinten, im Rücken der Schüler, aber vielleicht war das ja genau das Geheimnis der Etüde. Wachtangow will, daß ich einen echten Ofen »anspiele«. All diese Gedanken schossen mir durch den Kopf, während ich mir einen Weg durch meine Mitschüler zum Ofen bahnte.

»Und wohin gehen Sie jetzt?« stoppte mich auf halbem Weg erneut die Stimme Wachtangows.

»Zum Ofen ...«

»Zum *echten* Ofen?« fragte Wachtangow betont. »Sie glauben wohl, er ist mit aller Sorgfalt vorbereitet worden, daß Sie ihn anheizen können? Der Pförtner, den ich gesehen habe, als ich unten abgelegt habe, hat offenbar gewußt, daß ich Ihnen diese Etüde vorschlagen werde ... Hier, fangen Sie!«

Und zum Erstaunen aller warf Wachtangow mir schnell und geschickt eine Streichholzschachtel zu, die er zuvor mechanisch in den Händen gedreht hatte und die ich, fassungslos wie ich war, natürlich nicht auffing. Und es gab Grund genug, fassungslos zu sein! Wachtangow machte nicht nur Anmerkungen, sondern er schuf auch eine für uns völlig neue Unterrichtsatmosphäre, sorgte für eine lebendige Handlung, an der er selbst aktiv teilnahm.

Nachdem ich die Streichhölzer aufgehoben hatte, stand ich da und wußte nicht, was ich weiter tun sollte.

»Was haben wir denn da?« Wachtangow zeigte auf Reste von verschiedenen Bühnenbildern, die an der Wand lehnten. Die Klasse, die vor uns im Raum war, hatte darin *Die Romantischen* von Edmond Rostand geprobt. Ich sagte es Jewgeni Bogrationowitsch.

»Es kann doch nicht sein, daß Sie sich aus all dem, was da liegt, keinen Ofen oder Kamin bauen können. Was sind Sie denn dann für ein Regisseur?« wies mir Wachtangow erneut gut gelaunt den richtigen Weg zum Handeln.

Vergnügt begann ich, mich in der leeren Ecke einzurichten! Wachtangow redete in der Zwischenzeit mit meinen Mitschülern

über irgend etwas. Da ich aber mit dem Aufbau meiner Spielstätte beschäftigt war, bekam ich von ihrem Gespräch nichts mit.

»Fertig!« rief ich Wachtangow nach zwei, drei Minuten zu und trat bis zu seinem Tisch zurück, um mein »Bühnenbild« zu bewundern. Der fast »echte« Kamin bestand aus einer Kiste, deren offene Seite dem Publikum zugewandt war. Überraschenderweise war ein Teil eines Blumenständers aus den *Romantischen* als Kamingitter sehr geeignet. Ins Innere der Kiste hatte ich ein »Feuer« aus irgendwelchen Holzklötzchen gelegt, die teilweise mit roter Folie bezogen waren. Auf die Oberseite der Kiste legte ich einen Stoffetzen. Ich hatte auf Bildern gesehen, daß man einen Kaminsims so bedeckte. Damit es besser hielt, stellte ich eine »bronzene« Requisitenuhr oben drauf. Der »Kamin« wurde zu beiden Seiten von Schirmwänden aus Sackleinen eingerahmt. Vor dem Kamin stand ein recht gemütlicher Sessel, den wir normalerweise aus dem »Lehrerzimmer« mitbrachten.

Wachtangow musterte die »Probendekoration« mit kritischem Blick.

»Hervorragend!« sagte er und betonte: »Das war also Ihre erste *Regie*-Etüde zur Ausgestaltung des Ortes Ihrer Handlung.« Von seinem Lob wurde mir irgendwie warm ums Herz.

»Haben Sie eigentlich zu Hause so einen Kamin?«

»Nein, wir haben keinen Kamin«, antwortete ich.

»Und wo könnte so ein Kamin stehen?«

»Ich kenne eine Villa in der Granatnyi-Gasse«, antwortete ich. »Dort ist ein schöner Kamin im Wohnzimmer, natürlich viel schöner als dieser, aber ich könnte mir diesen auch dort vorstellen.«

»Und wie ist das Wohnzimmer in der Granatnyi eingerichtet?« fragte Wachtangow aus irgendeinem Grund weiter.

Ich schilderte es ihm ganz genau, weil ich oft in diesem Haus gewesen war. Dank der Liebenswürdigkeit des Hausherrn konnten wir dort unsere »privaten« Unterrichtsstunden abhalten und nannten das Haus sogar im Spaß »unser Studio«.

»Was werden Sie nun am Kamin machen?« fragte mich Wachtangow. »Anheizen müssen Sie ihn ja nicht mehr, wie wir es vor-

hatten. Er brennt ja schon«, sagte er und zeigte auf die Folie und das »Brennholz« im Kamin.

Vollkommen mit dem Ofenbau beschäftigt, hatte ich die ursprüngliche Aufgabe von Jewgeni Bogrationowitsch vergessen und hatte, ganz im Bestreben, eine künstlerische Atmosphäre zu schaffen, das Kaminfeuer vorzeitig »angezündet«.

»Was Sie mir auftragen, Jewgeni Bogrationowitsch«, antwortete ich ergeben.

»Was würden Sie selbst tun, wenn Sie jetzt nicht mit uns hier wären, sondern in der Granatnyi-Gasse?«

»Schwer zu sagen«, antwortete ich. »Da muß ich nachdenken ...«

»Na dann, gehen Sie und denken Sie nach«, sagte Wachtangow zu mir und zeigte auf den Sessel am »Kamin«. Er wartete meine Antwort nicht ab, drehte sich zu meinen Mitschülern um und führte das unterbrochene Gespräch mit irgendeiner Erklärung fort. Ich ging mechanisch in mein »Wohnzimmer« zurück und setzte mich in den Sessel am Kamin.

»Was würde ich jetzt am Kamin in »unserem Studio«, in der Granatnyi-Gasse machen, wenn ich am Kamin säße?« fragte ich mich. »Lesen? Oder würde ich vielleicht warten, bis meine Mitschüler kämen, um irgend etwas zu proben? Ein Gedicht lernen, eine Strophe, einen Vers. Nein, das war alles nichts. Es war nicht zwingend. Aber während mir all das durch den Kopf ging, fiel mir plötzlich ein, daß wir dem Hausherrn »unseres Studios« die Stromrechnung noch nicht gezahlt hatten. Er war so eine Art Mäzen für uns (er liebte das Theater und war außergewöhnlich nett zu uns). Er verlangte für die Räumlichkeiten, sein Wohnzimmer mit eben dem Kamin, kein Geld. Wir hatten mit ihm jedoch vereinbart, uns die Strom- und Heizkosten für die Wohnung zu teilen. Vor einer Woche hatte er mir die Stromrechnung gegeben. Sie war aber noch nicht bezahlt, und ich wußte nicht einmal mehr, wo sie war. Ich vergaß die Etüde und begann alle Papiere, die sich in meinen Hosentaschen angesammelt hatten, hervorzukramen und auf meinen

Knien auszubreiten. Hinter mir hörte ich Wachtangows Stimme. Der weiche, unglaublich angenehme Klang seiner Stimme wirkte irgendwie beruhigend auf mich. Offenbar hatte er es nicht eilig, mit der Etüde anzufangen. Er war offensichtlich ganz ins Gespräch mit meinen Mitschülern vertieft.

Ich sah die vielen Papiere auf meinen Knien durch. Die Stromrechnung war nicht dabei, aber einige alte Papiere, die ich nicht mehr brauchte. »Die könnte man ja im Kamin verbrennen«, dachte ich. »Damit entstünde eine Handlung und es würde etwas wie ›brennende Briefe‹ im Stück vorkommen! Sollte ich ausprobieren, wie es funktioniert, solange Wachtangow mich nicht beachtete?«

Ich nahm ein Blatt in die Hand und hielt es übers »Kaminfeuer«. Und es begann zu qualmen ... fing Feuer ... ich ließ das nutzlos gewordene Blatt los. Es sank langsam hinab und fiel ins Feuer. Das gleiche tat ich auch mit dem zweiten und dritten. Eines war wirklich ein »Brief«, eine sehr persönliche Notiz. Mit Vergnügen las ich sie noch einmal durch. Vielleicht sollte ich sie nicht verbrennen? Nein, was vorbei ist, ist vorbei. Ich warf sie ebenfalls in den Kamin.

Da hörte ich plötzlich hinter dem seitlichen Paravent ein Flüstern: »Kolja, achte nicht auf mich. Tu so, als wenn du mich nicht hörst ...« Zu meinem großen Erstaunen erkannte ich die Stimme von Wolodja Kanzel*. Warum stand er plötzlich hinter dem Paravent? Wie war er dahin gekommen? Warum hatte er seinen Platz in der Klasse verlassen? All diese Fragen schossen mir durch den Kopf, aber ich erfüllte seine Bitte, befaßte mich weiter mit den Briefen und tat so, als würde ich Kanzel nicht hören.

»Was willst du hier?« fragte ich ihn, beinahe ohne die Lippen zu bewegen, so daß man es fast nicht hörte, und versuchte dabei, nicht das Interesse an dem Papier zu verlieren, das ich gerade in der Hand hielt.

* Wladimir Semjonowitsch Kanzel, Regisseur einer Reihe von interessanten Inszenierungen an Moskauer Theatern und in anderen Städten.

»Wachtangow hat mich gebeten, dich mit irgendwas Unerwartetem zu konfrontieren, aber mir fällt nichts ein ... Komm, wir sprechen irgendwas ab.«

»Was, beobachtet er mich etwa? ... Ich habe mit der Etüde doch noch gar nicht angefangen.«

»Manchmal guckt er, manchmal nicht. Er hat uns von den Proben mit Stanislawski zu *Mozart und Salieri* erzählt und ab und zu flüchtig zu dir rübergesehen.«

»War es interessant, was er erzählt hat?«

»Sehr. Weißt du, Stanislawski hat Wachtangow offensichtlich darum gebeten, mit ihm, mit Stanislawski (!), die Rolle des Salieri nach dem »System« (!!) durchzugehen. Kannst du dir das vorstellen? Und Jewgeni Bogrationowitsch hat erzählt, was für Angst er vor der ersten Probe mit K. S. hatte. Und am Ende der Probe hat K. S. ihm, Wachtangow, gesagt, daß er, Stanislawski, auch Angst davor hatte, was Wachtangow von ihm verlangen würde ...«*

»Wunderbar, und ich sitze hier dumm rum! Wachtangow hat mich völlig vergessen und erzählt so interessante Dinge ...«

»Das reicht!« unterbrach uns in diesem Augenblick Wachtangow mit lauter Stimme, die sich zweifellos an mich richtete. Ich drehte mich erschrocken zu ihm um und dachte, daß sich sein Ausruf auf mein heimliches Gespräch mit Kanzel bezog. Wir waren ja wirklich recht abgelenkt gewesen und hatten die eigentliche Aufgabe, die Wachtangow uns beiden gestellt hatte, vergessen.

»Es reicht. Sie haben die Etüde sehr gut ausgeführt!« wiederholte Wachtangow lachend, als er mein fassungsloses Gesicht sah.

* Die Proben zu *Mozart und Salieri* hatten Wachtangow stark beeindruckt, besonders weil sie die Möglichkeit boten, mit einem so großartigen Schauspieler wie Stanislawski zu arbeiten. Bei der Regiehilfe, die er Stanislawski bei seiner Arbeit an der Rolle des Salieri gab, versuchte Wachtangow, seinem Lehrer irgendwie alles, was dieser ihm an Wissen von der schweren Kunst (der Arbeit des Regisseurs mit dem Schauspieler) vermittelt hatte, zurückzugeben.

»Ich habe doch gar nichts gemacht ... Ich habe darauf gewartet, daß Sie sagen, ich solle anfangen ...«, versuchte ich mich völlig dümmlich irgendwie zu rechtfertigen.

»Das ist das Allerwertvollste. Sie haben die Etüde so organisch ausgeführt, daß sie das Gefühl hatten, Sie hätten nichts gemacht«, sagte Wachtangow. »Natürlich ging das nicht ohne den ein oder anderen Regietrick meinerseits. Ich habe gesehen, wie Sie sich alle erschrocken haben, als ich vorgeschlagen habe, Etüden zu spielen. Aber in erschrockenem Zustand darf man in der Kunst überhaupt nichts tun. Das ist die erste Regieregel. Notieren Sie: Niemals und mit nichts den Schauspieler erschrecken! Deshalb bestand meine erste Aufgabe darin, Sie ein für allemal von diesen inneren Bremsen zu befreien, die von Schauspielern sofort gezogen werden, sobald man das Wort ›Etüde‹ nur ausspricht.

Merken Sie sich vor allem, daß man in einer Etüde immer handeln muß und nicht ans Erleben denken soll. Darum spielt man auch eine Etüde, damit am Ende das *Handeln* von selbst in das *Erleben* mündet. Das habe nicht ich, sondern K. S. gesagt. Deshalb ist es kein bißchen leichter eine Etüde zu spielen, als eine Szene aus einem Stück. Lehrer und Regisseure, die anders denken, verderben die Schauspieler und Schüler. K. S. sagt, daß man ihm eine Stunde lang ›Erklärungen geben‹ und ihn ›einstimmen‹ muß, wenn er eine dreiminütige Etüde spielen soll. Ich kann das nur bestätigen. Ich habe auf die Uhr gesehen und mir gemerkt, wieviel Zeit wir für die Vorbereitung Ihrer Etüde gebraucht haben.«

Wachtangow nahm den Zettel, der vor ihm auf dem Tisch lag.

»Also: Meine Fragen zu den Etüden, die Sie bereits gespielt haben – fünf Minuten. Das Gespräch darüber, wo wir uns ›einrichten‹, sie erinnern sich an die ›Öfen‹ – drei Minuten. Das Einrichten der Probendekoration für den Ort der Handlung – sechs Minuten. Das zweite Gespräch mit Ihnen darüber, was Ihre Probendekoration darstellt, wen Sie darstellen, wenn sie handeln und so weiter – noch mal sechs Minuten, macht insgesamt zwanzig Minuten. Und am Kamin waren sie nur ... dreieinhalb Minuten.«

»Das kann nicht sein, Jewgeni Bogrationowitsch«, widersprach ich. »Ich war mindestens fünfzehn Minuten am Kamin!«

Das fröhliche Gelächter meiner Mitschüler bewies eindeutig, daß Wachtangows Rechnung stimmte.

»Aber Jewgeni Bogrationowitsch, Sie haben es doch geschafft, Ihre ganze Probenarbeit mit Stanislawski an der Rolle des Salieri zu erzählen, während ich meine Etüde gespielt habe ... Ich finde es sehr schade, daß ich nicht zuhören konnte, ich ...« Die Stille und die Verwunderung auf den Gesichtern meiner Mitschüler brachten mich zum Schweigen.

Nur Wachtangow lächelte verschmitzt, offensichtlich sehr zufrieden mit allem, was vor sich ging.

»Und, habe ich Ihnen etwa von dieser Probe erzählt?« wandte er sich an die anderen Schüler.

»Nein«, antworteten einige sofort. »Sie haben uns erklärt, woran Gortschakow denkt und warum er am Kamin so und nicht anders handelt.«

Eine weitere Überraschung! Wachtangow hatte also, während ich über die Etüde nachdachte, mein Bühnenverhalten bis in alle Einzelheiten durchgesprochen. Ja, und Kanzel?

»Aber Kanzel hat mir doch von *Salieri* und Ihrer Probe mit Konstantin Sergejewitsch erzählt, Jewgeni Bogrationowitsch«, verriet ich, was mir Kanzel zugeflüstert hatte.

»Ja, ich wollte prüfen, ob Sie beide in der Lage sind, unter den vorgegebenen Umständen organisch miteinander umzugehen«, antwortete Wachtangow. »Also schickte ich Ihnen Ihren Mitschüler hinter den Paravent. Ich gab ihm für das Gespräch mit Ihnen ein Thema vor: meine Proben mit K. S.«

»Aber Sie hatten ihn doch geschickt, um mich zu überraschen ...«

»Wir haben Sie »zum Narren gehalten«. Das war ein sogenannter Kunstgriff der Regie. Wenn ich Kanzel gesagt hätte: Gehen Sie und reden Sie mit Gortschakow, kann ich mir vorstellen, was Sie mir beide gespielt hätten! Deswegen habe ich ihn gebeten, zu Ih-

nen zu gehen und Ihnen etwas über meine Probe mit K. S. zu erzählen. Die Probe gab es übrigens wirklich und nicht nur eine davon«, ließ Wachtangow beiläufig fallen. »Ich schlug Kanzel vor, Ihnen nicht direkt von meiner Probe mit K. S. zu erzählen, sondern als ›Mittel des Eingehens‹ die Aufgabe zu nehmen, sich als Freund mit ihnen abzusprechen, um Sie nicht von meiner Seite aus mit dem ›Überraschenden‹ zu konfrontieren. Offensichtlich hat Kanzel Sie hervorragend ›zum Narren gehalten‹, wie man so sagt, aber im Grunde hat er meine Aufgabe vollkommen richtig ausgeführt.«

»Ich verstehe überhaupt nichts«, gab ich bekümmert zu. »Ich habe mit der Etüde noch nicht begonnen und bin schon mit ihr fertig? Ich wollte meine Absprache mit Wolodja vor Ihnen verheimlichen, und dann habe ich mich nicht nur verraten, sondern bin auch noch eine Partnerbeziehung eingegangen. Ich dachte, Sie hätten mich vergessen, dabei haben Sie sich nur mit mir beschäftigt. Ich verstehe überhaupt nichts!« ...

»Das liegt daran, daß ich als Lehrer in Ihr Handeln eingestiegen bin«, erwiderte Wachtangow. »Ich mußte Ihnen helfen, sich von den Muskelanspannungen zu befreien, damit Sie begreifen, was wirkliche, organische Muskelentspannung ist, und zwar nicht bei den äußerst einfachen Übungen, die Sie für gewöhnlich machen, sondern im Zusammenhang mit der Aufgabe, dem Handeln und der Partnerbeziehung.

Deshalb habe ich Sie gebeten, sich auf die Etüde *vorzubereiten* und sie nicht vor Publikum zu *spielen*, nicht vor mir und Ihren Mitschülern mit der Etüde eine Prüfung abzulegen.

Deshalb habe ich so getan, als hätte ich gewartet, während Sie sich auf die Etüde vorbereiteten, als hätte ich unterrichtet und Ihren Mitschülern etwas erklärt. Sie haben sich leicht ›zum Narren halten‹ lassen, weil Sie sich ja in der Tat gut auf die Etüde vorbereiten wollten. Ich habe so getan, als hätte ich Sie vergessen, und Sie haben es geglaubt und mich darüber vergessen. Stimmt's?«

»Stimmt genau, Jewgeni Bogrationowitsch!«

»Prägen Sie sich diese Minuten ein. Es waren Minuten der ›öffentlichen Einsamkeit‹. Sie haben sie auf einem wahrhaftigen, organischen Weg unfreiwillig geschaffen, als die konkrete Handlung oder Idee Sie dazu gebracht hat, das gesamte Publikum zu vergessen. Normalerweise wiederholt ein Schauspieler, wenn er eine Übung zur ›öffentlichen Einsamkeit‹ macht, im stillen: ›Ich bin allein, allein, allein, der Zuschauerraum ist nicht da. Ich höre die Zuschauer nicht, ich spüre sie nicht! Ich bin allein.‹ Das ist eine Art Autosuggestion, aber eine falsche Autosuggestion. Warum sollte man sich suggerieren, daß der Zuschauerraum und die Zuschauer nicht da sind, wenn sie in Wirklichkeit zwei, drei Meter von uns entfernt sind. Wenn sie leben, sehen, atmen, husten und lachen! Sie spielen doch *für sie* und nicht für sich selbst auf der Bühne. Eine erzwungene Entfremdung vom Zuschauerraum ist sinnlos und widerspricht dem ganzen Wesen der Theaterkunst. Das sagt auch K. S.

Es muß so sein: Die Aufgabe, in einem Stück auf der Bühne zu stehen, muß für Sie wichtiger sein als das Gefühl, vor einem Publikum zu stehen, vor den Augen der Zuschauer. Das bedeutet ›öffentliche Einsamkeit‹. Erinnern Sie sich, es war Ihnen doch wichtiger, eine Beschäftigung am Kamin zu finden, als an mich zu denken, oder?«

»Ja, Jewgeni Bogrationowitsch«, antwortete ich und dachte daran, wie die Aufgabe von Wachtangow, eine Beschäftigung am Kamin zu finden, mich dazu gebracht hatte, alle meine Zettel aus den Taschen zu kramen und sie durchzusehen.

»Ich sehe Ihnen an, daß Sie darüber nachdenken, welche Aufgabe Sie von mir und vom ›Saal‹ ab- und auf die Handlung hingelenkt hat, stimmt's?«

»Ja, das stimmt«, antwortete ich. »Meine Aufgabe war, eine Beschäftigung am Kamin zu finden.«

»Ihre Zettel haben Sie offensichtlich an etwas aus Ihrem Leben erinnert«

»Die Stromrechnung ist noch nicht bezahlt«, unterbrach ich Wachtangow unwillkürlich.

»Sehen Sie, und Sie wollten sie für die szenische Wirkung nutzen, probieren, sie im Kamin zu verbrennen. Sie haben angefangen, die Zettel ins Feuer zu werfen.«

»Konnte man das wirklich alles so deutlich verstehen?« entgegnete ich erstaunt.

»Vollkommen. Dann habe ich Ihnen Ihren Mitschüler auf die Bühne geschickt, um zu überprüfen, ob Sie auf der Bühne reden können, ohne aus der Aufgabe, aus der Handlung herauszufallen.

Ich habe Ihnen beim ersten Mal geholfen und nicht, wie es Regisseure normalerweise tun, gesagt: ›Und jetzt gehen Sie und reden mit ihrem Partner.‹ Ich habe den Moment des Gesprächs ›inszeniert‹, ohne Sie vorzuwarnen. Sie sind nicht aus der Handlung herausgefallen. Im Gegenteil, Sie schützten geschickt immer noch die Zettel vor und versuchten, mit Kanzel so zu reden, daß ich es nicht merkte ...«

»Jewgeni Bogrationowitsch«, wagte ich Wachtangow zu unterbrechen, »aber was ist denn dann mein Verdienst bei dem, was ich gemacht habe, wenn Sie mir die ganze Zeit geholfen haben, mir eine Art Fallen gestellt haben, um zu einem wahren organischen Handeln in der Etüde zu gelangen?«

»Das haben Sie richtig bemerkt – Fallen!« antwortete Wachtangow. »Ja, ich habe mir Fallen für Sie ausgedacht, die Sie sich selbst nicht ausdenken können. K. S. nennt diese Fallen ›Lockmittel‹, von ›anlocken‹, die wahre Befindlichkeit auf der Bühne ›herbeiwinken‹, ›herbeirufen‹. Das ist die zweite Regieregel für die Arbeit mit dem Schauspieler. Ihr Verdienst am Gelingen der heutigen Etüde ist in der Tat nicht besonders groß. Aber auch ich hatte mir eine genau umrissene Regieaufgabe gestellt. Erstens: all Ihren Mitschülern, unter anderem auch Ihnen, zu beweisen, daß eine Etüde als Übung nichts Schreckliches birgt, wenn man richtig an sie herangeht, das heißt sie ebenso ausführlich bespricht, wie man eine Episode in einem Stück bespricht und die Schauspieler dazu bringt, sich den Ort der Handlung selbst einzurichten. Die einfache Tätigkeit – der Schauspieler richtet sich die ›Wohnung‹ nach

seinem Geschmack ein – hat eine immense psychologische Bedeutung für die wahre Befindlichkeit auf der Bühne. Ich habe diesen Kunstgriff Dutzende Male in Übungen und auf Proben angewendet, und er funktioniert wirklich einwandfrei. Danach muß man den Schauspieler dazu anhalten, die Handlung unter bestimmten ›vorgegebenen Umständen‹ selbst zu finden. Das *Handeln* und eben nicht das Erleben. Aber geben Sie es zu, Sie saßen gerne an ihrem ›Kamin‹, oder?»

»Ja ...«

»Das heißt, es ging Ihnen in diesem Augenblick gut ... Wenn ich Ihnen aber direkt gesagt hätte: Lassen Sie es sich ›gutgehen‹. Was hätten Sie dann gemacht?«

»Wahrscheinlich hätte ich über irgend etwas gelächelt«, antwortete ich und stellte mir die Darstellung von ›gutgehen lassen‹ auf der Bühne vor.

»Wahrscheinlich hätten Sie dieses stereotype Schauspieler-, das sogenannte Hundelächeln aufgesetzt.« Wachtangow verzog das Gesicht für einen kurzen Moment zu der uns allen bekannten Grimasse und sorgte damit für ein fröhliches Gelächter unter den Anwesenden. »Sehen Sie, und wir haben vom Zuschauerraum aus gesehen, daß es Ihnen am Kamin gutging. Sie waren in Gedanken und Erinnerungen versunken, haben aber nicht gelächelt. So, damit habe ich den ersten Teil meiner Aufgabe als Regisseur und Lehrer erfüllt. Ich glaube, daß derjenige, der die nächste Etüde machen soll, schon nicht mehr soviel Angst haben wird. Er kennt bereits eine Reihe einfacher Gesetze, die für ein erfolgreiches Handeln in der Etüde notwendig sind. Zweitens mußte ich, wie ich Ihnen bereits gesagt habe, das persönliche Schauspielermaterial jedes einzelnen kennenlernen. Dafür muß man dem Schauspieler nicht nur direkte Aufgaben erteilen, sondern seine schauspielerische Natur von Verkrampfungen und Schablonen befreien. Deshalb habe ich Ihnen als Regisseur auch *geholfen*. Mir war es wichtiger zu erfahren, was für ein Mensch Sie sind, und nicht, *wie* Sie meine Aufgabe ausführen.«

Wachtangow machte absichtlich eine Pause, wie mir heute klar ist.

»Und was bin ich für ein Mensch?« Natürlich hielt ich der Prüfung der Pause nicht stand.

»Sie haben Natürlichkeit, Einfachheit und können sich im Bühnenraum organisieren. Und Kanzel hat viel Phantasie, Ausdruck und Temperament.«

Natürlich merkte ich mir damals als egoistischer Schauspieler nur das, was er über mich gesagt hatte: Einfachheit und Natürlichkeit! Sich im Bühnenraum organisieren können!

Die Stunde ging weiter, meine Mitschüler spielten mit größerem oder kleinerem Erfolg die Etüden, die ihnen Wachtangow vorschlug. Ich saß da und berauschte mich daran, wie er mich charakterisiert hatte. Einfachheit! Natürlichkeit! – diese Worte bezog ich natürlich auf meine schauspielerischen Fähigkeiten, um nicht zu sagen auf mein Talent! Die Fähigkeit, sich im Bühnenraum zu organisieren, das ist doch Regie, dachte ich.

Ich schrieb die nachfolgenden Etüden nicht auf und bedaure das heute sehr. Ich weiß nur aus den Gesprächen meiner Mitschüler nach der Stunde, daß Wachtangow das sich selbst gesteckte Ziel erreicht hatte. Er hatte die Etüde für uns zu einer verständlichen und spannenden Form der szenischen Übung gemacht, die nicht mehr mit der abschreckenden Verpflichtung für uns verbunden war, etwas zu erleben ohne Grundlage aus dem wirklichen Leben, indem wir unsere Phantasie einsetzten und improvisierten. Wachtangow erkannte an diesem Abend auch die schauspielerische Natur, wie er es nannte, in vielen von uns.

Aber ich muß leider erneut gestehen, daß ich nur von mir selbst erfüllt war. Hatte Wachtangow doch über mich gesagt: natürlich, einfach, ein Organisator! In den darauffolgenden Monaten arbeitete ich ausschließlich daran, diese Qualitäten weiterzuentwickeln. Als Organisator »meiner selbst« und »des Raumes« um mich herum erreichte ich wohl auch wirklich etwas. Ich bin Wachtangow von diesem Abend an buchstäblich nicht mehr von der Seite gewi-

chen. Ich traf ihn morgens, wenn er zur Probe ins Erste Studio oder ins Künstlerische Theater ging. Ich versuchte herauszukommen, wo er abends sein würde, und bat um Erlaubnis, an seinen Stunden in den diversen Studios, in denen er unterrichtete oder Stücke inszenierte, teilnehmen zu dürfen. Nachts begleitete ich ihn nach Hause. Es stellte sich zu meinem Glück heraus, daß er gar nicht weit von mir entfernt wohnte. Es trennte uns nur eine der Gassen am Arbat.

Wie viele Fragen ich während dieses »Nach-Hause-Begleitens« und der »Treffen« stellte! Wie viele wunderbare Geschichten über Stanislawski, Sulerschizki², Katschalow³, Moskwins⁴ und Leonidows⁵ ich von Wachtangow hörte. Und über ihn selbst, über seinen Traum, in Moskau sein eigenes, sein »Volks«-Theater zu haben, wie er es nannte! Auf dem Spielplan wären Stücke wie *Hamlet* von Shakespeare, Goethes *Faust*, *Stenka Rasin* von Wassili Kamenski, Stücke von Gorki, Anatoli Lunatscharski und Romain Rolland.

Im Herbst desselben Jahres wurde ich dann endgültig Wachtangows Schüler. Er nahm mich ins »Mansurow-Studio«* auf und ich kam in die Gruppe, die unter der Leitung von Wachtangow die Grundlagen der Regie erlernen wollte. Aber natürlich beschäftigten wir uns im Unterricht hauptsächlich mit der schauspielerischen Meisterschaft. Diese wurde von älteren Studioangehörigen unterrichtet, von Boris Sachawa, Anna Orotschko, Juri Sawadski, Xenia Kotlubai und Kollegen von Wachtangow, die er aus dem Ersten Studio einlud: Serafima Birman, Olga Pyshowa und Sofia Giazintowa.

Die erste Szene, in der ich Wachtangow vorspielen sollte, war die zwischen Gruschenka und Aljoscha Karamasow aus der Inszenierung der *Brüder Karamasow* nach Dostojewski.

Da ich ja davon überzeugt war, daß meine Stärke als Schauspieler in meiner »Einfachheit und Natürlichkeit« lag, störte es mich

* Das Studio war nach der Straße benannt, in der es sich befand.

nicht weiter, daß im wesentlichen Gruschenka den Text sprach und Aljoscha ihr mit vergleichsweise kurzen Repliken antwortete.

Auf den Proben »überzeichnete« ich absichtlich ein wenig, um dann mit dem endgültigen Ergebnis, der »Einfachheit«, erst beim Vorspiel zu brillieren. Merkwürdigerweise machte aber der Lehrer, der mit uns die Szene einstudierte, keinerlei Bemerkung zu diesem »Überzeichnen«.

Dann folgte das Szenenvorspiel. Die Szenen wurden mit mehr oder weniger Erfolg vorgespielt. Wir Beteiligten maßten ihn an den kaum wahrnehmbaren Reaktionen des Publikums im kleinen Zuschauerraum des Studios in der Mansurow-Gasse.

Unsere Szene wurde zuletzt gezeigt. Ich dachte damals, daß noch nie jemand mit größerer Einfachheit, das heißt mit größerer Abschottung und Distanzierung von der Handlung, gespielt hatte.

Mein Kostüm verstärkte dieses Gefühl noch, eine Mönchskappe und eine Soutane, die Gestalt und Gesicht verhüllten und die Unbedeutsamkeit meiner Person verrieten. Ich bemühte mich, leise zu sprechen, ruhig, nicht laut, angenehm wie ein richtiger junger Mönch.

Nach dem Vorspielen wurden alle Teilnehmer in den Saal zu Jewgeni Bogrationowitsch gerufen. Die älteren Mitschüler machten sich bereit, gemeinsam mit ihm über uns zu »richten«.

Jewgeni Bogrationowitsch wertete die Arbeit der Darsteller aus. Es war eine gründliche, umfassende Auswertung der persönlichen Qualitäten des Schülers, dessen, was er erreicht hatte, seiner Mängel und zudem eine Bewertung der Arbeit des Lehrers mit seinen Schülern.

Ich hörte aufmerksam zu, wie Wachtangow meine Mitschüler lobte und bisweilen auch ein wenig rügte, und war nicht sehr beunruhigt darüber, daß ich nicht an die Reihe kam, war doch unsere Szene als letzte dran gewesen. Wachtangow führte zunächst alle positiven Aspekte der Szenen auf, die er gesehen hatte, und ging dann zu den negativen über. Ich stutzte einen Augenblick, da unsere Szene weder unter dem einen noch unter dem anderen Aspekt

erwähnt wurde. Aber mein Selbstvertrauen war groß. »Wachtangow hat sich unsere Szene als ›krönenden Abschluß‹ aufgehoben«, entschied ich. Es kam ja in der Tat vor, daß Wachtangow sich etwas, was ihm sehr gefallen hatte, bis zum Schluß des Gesprächs aufsparte.

Dann rief Wachtangow meine Partnerin auf. Er rügte sie nicht, lobte sie aber auch nicht. Innerlich war mir das sehr recht. Edelmütig dachte ich, daß es mir auch nicht recht gewesen wäre, auf Kosten meiner Partnerin zu brillieren, und ich wäre wahrscheinlich auch irgendwie eifersüchtig gewesen, wenn sie gelobt worden wäre ... vor mir. Sein neutraler Tonfall war mir sehr recht. Wachtangow redete noch über irgend jemanden und ließ mich erneut aus. Ich wartete geduldig ab. Er hatte mich bereits einige Male mit einem flüchtigen, aber aufmerksamen Blick gestreift, aber jedes Mal, wenn ich erwartete, daß er sagt: »So und jetzt zu Ihnen, Nikolai Michailowitsch«, richtete er seinen Blick auf irgend jemanden, der neben mir saß, und ich blieb in der »Reserve«, wie mir schien.

Die Besprechung der Szenen ging zu Ende. Es blieben immer weniger Mitschüler übrig, die noch keine Auswertung von Jewgeni Bogrationowitsch erhalten hatten. »Es naht die Stunde des Triumphes«, ertönte in mir Farlafs prahlerische Stimme aus *Ruslan und Ljudmila*. Und schließlich hatte auch der letzte Teilnehmer des Szenenvorspiels die Auswertung seiner Leistung erhalten. Wachtangow ließ noch einmal einen Blick über uns alle gleiten. Ich war vollkommen angespannt, aber Wachtangow stand auf.

»So, das war's«, sagte er, offensichtlich entschlossen zu gehen.

»Wie? Das war's?« entfuhr es mir.

»Was ist denn noch?« wandte sich Jewgeni Bogrationowitsch auf meinen Ausruf hin um.

»Ja, aber ... und ich?« fragte ich unsicher mit einer mir fremd erscheinenden Stimme.

»Wie ›Sie?‹« fragte Wachtangow ganz ruhig und sogar leicht verwundert.