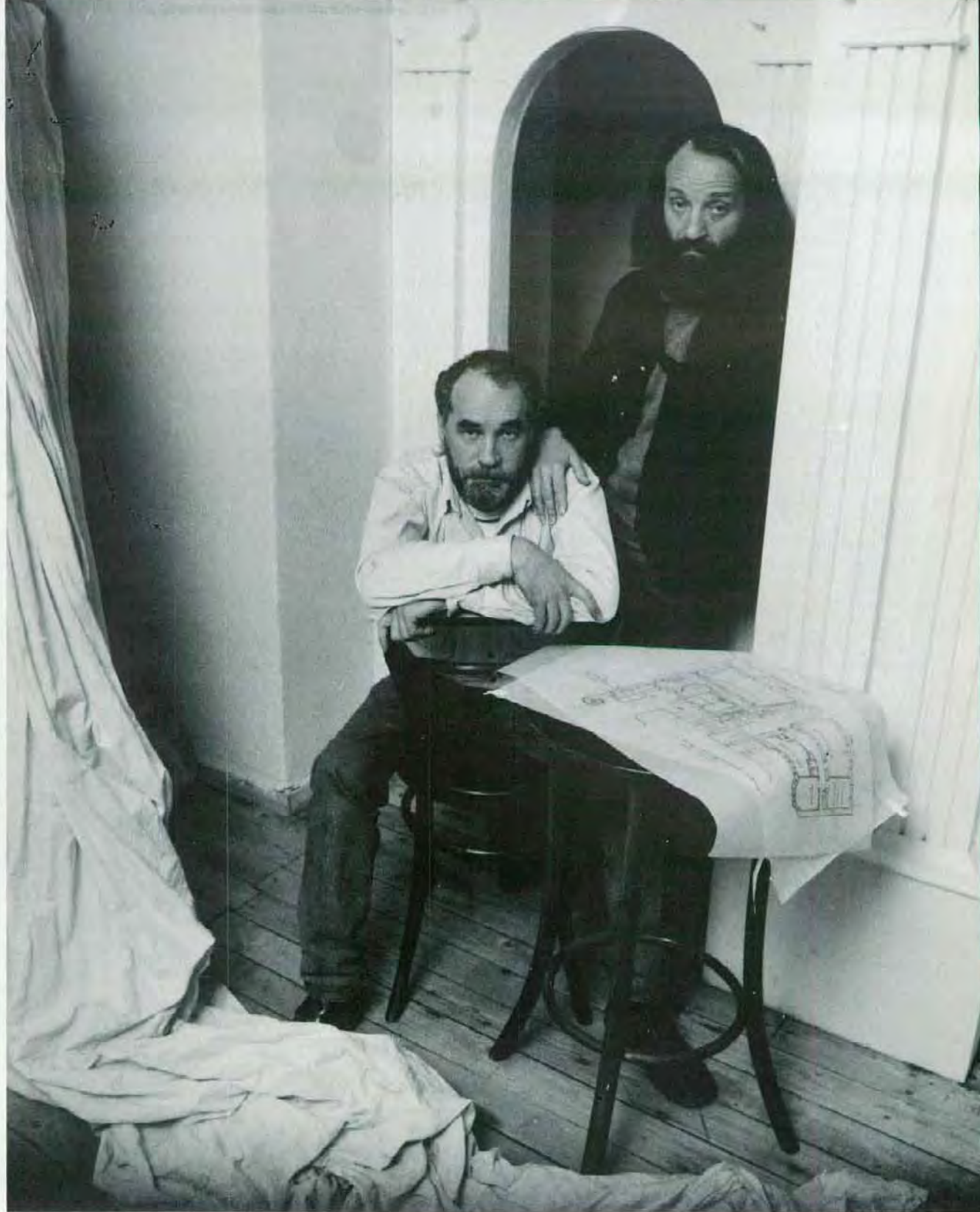


Anatoli Wassiljew und sein
Bühnenbildner Igor Popow in der
Dekoration für Pirandellos «Sechs
Personen suchen einen Autor» im
Souterrain der Moskauer Worowski-
Straße ...



ÜBER LEBEN IM KELLER DER KUNST

Anatoli Wassiljews Moskauer Theaterarbeit Impressionen von Barbara Lehmann

Wer vom Moskauer Kalinin Prospekt in die Worowski-Straße einbiegt, befindet sich im Brennpunkt zweier Welten. Hinter sich läßt der Fußgänger das moderne Moskau: Die Tristesse uniformer Kaufhauspassagen der 60er Jahre, die eine Schneise durch das pittoreske Holzhäuserdickicht des alten Moskauer Arbat-Viertels schlugen. Dröhnen und Auspuffgestank der sechsspürigen Schnellstraße, die Moskaus zentrale Einkaufsachse durchschneidet, den Alptraum einer sich rücksichtslos mit Puffen und Stößen ihren Weg zur nächsten Metro bahnenden Menschenmenge. Doch dann, an der Ecke zur Worowski-Straße, markiert durch die in der Bedrängnis der Hochhäuser wie durch ein Wunder erhalten gebliebene kleine weiß-blaue Kirche des Simon Stolpik, – ein anderes Zeitmaß, ein anderer Rhythmus; Mehrstöckige, bürgerliche Wohnhäuser der Jahrhundertwende mit anmutigen Jugendstilfassaden, freistehende frühere Adelpalais, heute Sitz diplomatischer Vertretungen oder sowjetischer Institutionen wie des Schriftstellerverbandes. Dazwischen hin und wieder der Farbtupfer eines Gartenstücks,

Spielplätze, Bänke. Doch dann auch, betritt man durch zerfallende Toreinfahrten die Hinterhöfe der Häuser: die Spuren von schlecht konservierter Zeit, das verbrauchte Alltagsgesicht der Straße. Abblätternde Fassaden, überquellende Mülltonnen, Gestank. Hin und wieder eine streunende, dürre Katze, die abgerissene Gestalt eines Betrunknenen.

Gleich zu Anfang der Worowski-Straße – ein hohes gelbes Wohnhaus mit der Hausnummer 20. An seiner schmucklosen, grauen Rückfront führt auf einem Rasenstück ein schmaler, im Winter gefährlich vereister Trampelpfad zu einem nicht näher markierten Kellereingang: Anatoli Wassiljews «Schule der dramatischen Kunst».

Weißgetünchte Wände, Holzparkett, karges Mobiliar. Links eine Glastür, dahinter ein Kontor für die engen Mitarbeiter und Wassiljew. Eine weiße Tafel, die den Stundenplan anzeigt. Rechts von der Tür, ein paar Stufen hinunter, an einem Diwan und Holztisch vorbei – der Eingang zum weiträumigen hellen Probenraum. Auch hier die Beschränkung aufs Nötigste: Links eine weiße, im italienischen Arkadenstil gehaltene Wand –, die Kulisse von Pirandellos «Sechs Personen suchen einen Autor» –, an der Fensterfront mehrere Reihen von Holzstühlen. Alles hier atmet Strenge und Askese, der

gleiche spartanische Geist prägte die russischen Theaterstudios der 10er und 20er Jahre, in denen sich hohe Professionalität mit einer strengen künstlerischen Ethik paarte. Der Gegensatz zum anarchischen Wildwuchs, der naiven Unbekümmertheit anderer Moskauer Studiotheatergruppen scheint hier Programm. Die Außenwelt, die Mühsal des Moskauer Alltags, das Chaos der Stadt – sie sind hier bewußt ausgesperrt.

Seit 1981 gibt Anatoli Wassiljew im Auftrag des staatlichen Moskauer Theaterinstituts GITIS Regie- und Schauspielunterricht. Seine Schüler sind in der Regel bereits ausgebildete, teilweise fest an ein Haus engagierte Schauspieler und Regisseure, die am GITIS ein fünfjähriges Aufbaustudium absolvieren. Aus allen Teilen des Landes, von der Ukraine bis Sibirien, kommen sie zweimal im Jahr für einen Unterrichtsmonat nach Moskau. Die Textvorlagen für Wassiljews Unterricht reichen von Erasmus von Rotterdam, Oscar Wilde über Dostojewskis Romane bis hin zu Alexandre Dumas' «Nelsonturn» und Thomas Manns «Fiorenza». In Etuden werden die Texte von den Studenten in immer wieder neuen Variationen szenisch interpretiert und komponiert; dann folgt das auswertende Gespräch. Am Ende einer «sessia» werden die gelungensten Etuden ausgewählt und zu einer abschließenden Präsentation collagiert. Aus solcher Arbeit ist auch die inzwischen weltberühmte Aufführung von Pirandellos «Sechs Personen suchen einen Autor» entstanden (vgl. «Theater heute» 3/88).

Gegen eine «totalitäre Kunst»

Theaterleben in Moskau – ein nicht ganz gewöhnlicher Tag im Souterrain der Worowski-Straße 20. Mai 89. Die übermüdeten Studenten vom ersten Kursus – die Vorabendsitzung mit Wassiljew hat sich bis weit nach Mitternacht hingezogen – kommen in das Theater. Viele von ihnen, die nicht gebürtige Moskauer sind, haben die Nacht in den karg ausgestatteten Mehrbettzimmern des GITIS-Wohnheims verbracht; dennoch – die Gesichter sind wach und frisch, verraten Intelligenz und gespannte Konzentration, viele sind nicht älter als zwanzig. Als Wassiljew den Unterrichtssaal betritt, stehen alle geschlossen auf – ein täglich sich wiederholendes Ritual. Wassiljew besteht auf Abstand zwischen Lehrer und Schülern.

Vier Studenten haben sich an einem länglichen Tisch niedergelassen, geben – sehr frei nach Erasmus von Rotterdam – eine höchst vergnügliche Sitzung des Politbüros zum besten. Das alles ist unverkrampft, spritzig gespielt: Bekannte Gesichter, vertraute Szenen – man ist unwillkürlich an Szenen aus Aufführungen des Taganka-Theaters erinnert, dort keineswegs besser gespielt. Allgemeine Erheiterung. Wassiljew ist unzufrieden: «Ihr habt den leichtesten Weg der Vereinfachung, die Parodie gewählt. Ihr attackiert eine Kultur, die ihr selbst nicht habt. Das ist ein Zeichen von totalitärer Kunst.» Frage an die Studenten: «Wo liegt der grundlegende Fehler der Regie?» Betretenes Schweigen. Ein Student wagt sich vor: «Der Handlungsort steht zu sehr im Vordergrund, dominiert alles weitere: die soziale Rolle der Figuren, ihre Beziehungen.» Wassiljew pflichtet ihm bei: «Ihr habt die Grundstruktur des Textes, die von ihm vorgegebene theatralische Ästhetik zerstört. So können sich der Dialog, das in den Worten enthaltene Thema nicht frei entfalten. Die szenische Zeichnung darf nicht in Konflikt zur Struktur des Textes treten.»

Theater: der einzig bewohnbare Ort der Welt

Wassiljews Gedankengänge, oftmals zu blitzartigen Sentenzen verknüpft, dann wieder weitausschweifend metaphorisch, wirken auf den Außenstehenden oft kryptisch, geheimnisumflort. Gleichwohl herrscht zwischen Schülern und Lehrer eine mühelose Verständigung, die sich des gemeinsamen Lebensraumes, der Verpflichtung auf eine einzige Theater(pädagogik)tradition sicher weiß: Jener im Moskauer Künstlertheater entstandenen und von Michail Tschechow weiterentwickelten Methode vom «Leben des Menschen auf der Bühne», die Wassiljew wiederum von seinen GITIS-Pädagogen, der Stanislawski-Schülerin Maria Knebel und dem Schauspieler und Regisseur Andrej Popow vermittelt wurde und die er selbst systematisch weitergeführt hat. Wie bei den Vorläufern bildet die Grundlage des Unterrichtsgesprächs zwischen Lehrern und Schülern das gründliche Textstudium, woraus sich, im Prozeß zwischen Theorie und Praxis, Analyse und Intuition, Geben und Nehmen die szenische Praxis der Etuden entzündet. Die Fragen, mit denen Wassiljew seine Schüler bei der Textanalyse konfrontiert, haben die gespielte Naivität und Einfachheit des Grundsätzlichen.

Am Abend dann Wiederaufnahmeprobe zu Pirandellos «Sechs Personen suchen einen Autor». Die Produktion soll in den nächsten Tagen auf eine Gastspielreise nach Kanada gehen. Von den jetzt nach und nach den

Probenraum betretenden Darstellern bildet ein kleiner Kreis das feste Ensemble des Theaters: Irina Tampilina, Natalja Koljakanowa, Grigori Gladi, Oleg Belkin . . . Andere sind für diese Produktion nur mit Stückverträgen engagiert; ein Novum im sowjetischen Theaterbetrieb, das die Zugereisten vor große Probleme stellt: Ohne Festengagement gibt es ja keine Aufenthaltsgenehmigung für Moskau und damit kein Recht auf eine Wohnung; Hotelzimmer sind nur über eine Organisation zu bekommen; dafür würde die schmale Gage aber ohnehin nicht reichen . . .

Dann Wiederaufnahmeprobe: Die Schauspieler sitzen einfach nur da, beginnen leise, ganz natürlich, den Text zu sprechen. Dazwischen lassen sie immer wieder Pausen, als Geste des Vertrauens und Liebesbeweis an den Partner. Irgendwann steht einer von ihnen auf, geht mit leichten, ungezwungenen Schritten in den Raum, sucht den Blick des Mitspielers, lacht ihn an. Auf einmal ist die Luft wie elektrisiert, magnetisch aufgeladen. Pirandellos unglückliche, verirrte «Personen» – sie gewinnen in ihrer Darstellung die Grazie und Leichtigkeit Kleistscher Marionetten. In solchen Augenblicken ist Wassiljews Theater der einzig bewohnbare Ort der Welt.

Der Rückzug Wassiljews in den «Keller der Künste», einerseits durch die Not der Umstände diktiert, ist andererseits Programm: Er demonstriert seine Abkehr vom offiziellen Moskauer Kulturbetrieb. Innovatives Kunstschaffen gelingt nach wie vor nur im Abseits, im Untergrund. Das Probenprovisorium in der Worowski-Straße und der Status eines subventionierten Studiotheaters gewähren Wassiljew immerhin einen, wenn auch durch die beengten räumlichen Verhältnisse bescheidenen künstlerischen Freiraum: Hier muß er sich wenigstens nicht, wie in früheren Jahren, als es ihn vom Moskauer Künstlertheater über das Stanislawski-Theater zur Taganka-Bühne trieb, mit den nach wie vor schwerfälligen Theaterstrukturen und Produktionsbedingungen herumplagen – den unkündbaren, überalterten Ensembles, der Einflußnahme durch Theaterdirektoren, leitende Regisseure oder «Künstlerischen Beiräte». Hier ist er auch frei von den Forderungen eines Publikums, das, verständlicherweise, die Kapriolen auf der politischen Bühne leid ist und nach den Zumutungen des immer unerträglicheren Sowjetalltags im Theater nur noch eins will: Stars und Unterhaltung.

In Wassiljews Rückzug mischen sich auch trotzig-verzweifelte Momente, misanthropisch-resignative Züge: Seit seiner «Cerceau»-Inszenierung auf der Kleinen Bühne des Taganka-Theaters (TH 8/87), die auch damals schon, aufgrund des eingeschränkten Sitzplatzkontingents, nur einem kleinen Zuschauerkreis zugänglich war, blieben dem sowjetischen Publikum praktisch alle folgenden Arbeiten Wassiljews – damit die neue Zusammenarbeit mit seinen Studenten – vorenthalten. Ankündigungen der wenigen Abendveranstaltungen in Wassiljews Theaterprovisorium findet man in keinem Moskauer Spielplanheft, in keiner Pressemitteilung. Das Publikum, begrenzt auf maximal hundert Personen, die dicht zusammengepfert zu schauen müssen, hat nur über persönliche Einladung Zutritt. In Moskau, sagt Wassiljew, werde sein Theater ohnehin von niemandem gebraucht. Das zeige sich auch am Schicksal der «Cerceau»-Inszenierung, der die Kritik und die kulturelle Elite Moskaus mit Ignoranz oder mit blankem Desinteresse begegnet ist.

Aber im gleichen Atemzug erwähnt er den grandiosen Gastspielerfolg mit «Cerceau» in Leningrad, wo die Truppe vor mehr als zweitausend Zuschauern spielte, und erinnert sich an die leuchtenden Augen der jugendlichen Besucher während einer der wenigen Moskauer Vorstellungen von «Sechs Personen». Und eigentlich, meint er dann, sei es an der Zeit, in Moskau eine große Inszenierung zu präsentieren.

Doch das scheitert an der fehlenden Bühne. Wassiljews langjähriger Traum von einem eigenen großen Theater in Moskau – als einer internationalen Begegnungsstätte für die besten Theaterleute aus Ost und West – scheint wie so viele hochfliegende Pläne im sowjetischen Leben an der tristen Realität zu scheitern: Zunächst war Wassiljew von den Moskauer Kulturverantwortlichen das Kinotheater «Uran» als Spielstätte für «Cerceau» versprochen worden. Doch dann stellte sich heraus, daß in den baufälligen Gemäuern ausgerechnet eine Grabsteine fabrizierende Organisation hauste, die so schnell nicht vor die Tür zu setzen war. In der Zwischenzeit reisten Wassiljew und sein als Architekt ausgebildeter Bühnenbildner Igor Popow schon mal in guter Hoffnung durch die Welt, sahen sich von Peter Brooks Bouffes du Nord in Paris, über Rom, New York bis Montreal alte und neue Theaterbauten an, studierten Grundrißpläne und Skizzen. Inzwischen liegt der Entwurf zur Rekonstruktion des «Uran»-Gebäudes zwar vor – vorgesehen sind ein großer ebenerdiger Bühnenraum und ein kleiner Saal, der dem Shakespeareschen Globe-Theater nachempfunden ist –; auch die Grabsteinbauer sind inzwischen ausgezogen. Doch nun findet sich kein sowjetischer Bautrup, der willens oder fähig wäre, die aufwendigen Renovierungsarbeiten zu überneh-

men. Und um eine westliche Firma beauftragen zu können, fehlen dem Theater die nötigen Valuta. Von einem ausländischen Sponsor oder Mäzen kann man zur Zeit nur träumen...

Die Wurzeln – und der Strohalm

So reist die Truppe erst einmal durch die Welt. Seit drei Jahren sind Wassiljews Produktionen ein sicherer Festivalhit, vielfach preisgekrönt, mit jubelnden Rezensionen bedacht. In vierzig Städten und 28 Ländern ist man in den letzten drei Jahren gewesen – und doch niemals richtig angekommen. Von morgens bis nachts wird geprobt, auch zwischen den Vorstellungen – da ziehen die Städte und Länder vorbei wie ein Traum. Momentan, sagt Wassiljew, denke er daran, seine Truppe zu erweitern, sie, ähnlich wie Peter Brook, mit Schauspielern aus aller Welt zu durchmischen, sich vielleicht gänzlich in einem westlichen Land niederzulassen – doch dann, meint er kurz darauf, befiehlt ihn wieder Zweifel, es fehle ihm die Kenntnis einer westlichen Sprache.

Und dann, vor allem: «Meine künstlerischen Wurzeln befinden sich natürlich in der Sowjetunion, die das Erbe des russischen Theaters übernommen hat, mit der festen Überzeugung, daß der Schauspieler nicht das Vollzugsorgan eines fremden Willens ist, sondern auf der Bühne wie vor einem Priester eine Beichte ablegt. Und in diesem Sinn gestaltet er selbst. Man muß in den Osten fahren, dort einige Tage im Theater verbringen, um zu verstehen, was das bedeutet. Im Westen trifft das nicht auf jeden zu. Unser Theater mag schlecht sein – das trifft ganz besonders auf das aktuelle sowjetische Theater zu –, aber das ist nicht wichtig. Wichtig ist allein, daß diese Überzeugung lebendig bleibt. Denn der einzige Strohalm, an dem sich unser Theater im Moment noch festhalten kann, ist diese Überzeugung: das Theater stellt die lebendige Seele des Menschen dar.»



Anatoli Wassiljew auf der Probe in
seinem Studio an der Worowski-
Straße