

Michael Tschechow,
Lektionen für den professionellen Schauspieler



«Wenn Sie meine Methode verstehen wollen, so schauen Sie sich den Schauspieler Michael Tschechow an», äußerte sich Konstantin Stanislawski einst über seinen Meisterschüler.

Michael Tschechow (1891–1955), Neffe des berühmten Schriftstellers Anton Tschechow, galt als einer der brilliantesten Schauspieler Russlands im frühen 20. Jahrhundert. Er nutzte sein außergewöhnliches Talent für die Erschaffung völlig unterschiedlicher Figuren und war ein kühner Beobachter des schöpferischen Prozesses. Mitglied in Stanislawskis Moskauer Künstlertheater (MChAT) und später Leiter des MChAT 2, geriet er in den 1920er-Jahren zunehmend in Konflikt mit der stalinistischen Kulturpolitik. Dies führte 1928 zu seiner Emigration. In den darauffolgenden elf Jahren spielte und inszenierte er u. a. in Berlin, Paris und den baltischen Staaten. 1936 gründete er das Chekhov Theatre Studio in Dartington Hall, England, und entwickelte dort die Grundlagen für seine eigene Schauspielmethode. Nach seiner zweiten Emigration 1939 in die Vereinigten Staaten eröffnete er das Studio erneut in Ridgefield, Connecticut, und unterrichtete sowohl in New York als auch in Hollywood.

Michael Tschechow

LEKTIONEN FÜR DEN PROFESSIONELLEN SCHAUSPIELER

Nach Notizen transkribiert und zusammengestellt
von Deirdre Hurst du Prey

Deutsch von Michael Raab

Herausgegeben von Anton Rey
und Mani Wintsch

Mit einer Einleitung von Mel Gordon



Z

—

hdk

—

Zürcher Hochschule der Künste

—

Zürcher Hochschule der Künste
Alexander Verlag Berlin

Die vorliegende deutschsprachige Erstausgabe der «Lessons for the Professional Actor», erstmals erschienen 1985 bei Performing Arts Journal Publications, New York, wurde zur Eröffnung der Zürcher Forschungstagung «Living Images – Acting and the Power of Inner Images», 19.–24. August 2013 als Band 9 in der Reihe *subTexte* der Zürcher Hochschule der Künste herausgebracht.

IPF, Institute for the Performing Arts and Film, ZHdK | <http://ipf.zhdk.ch>



Neuausgabe 2022

© by Alexander Verlag Berlin 2022

Alexander Wewerka, Fredericiastraße 8, D-14050 Berlin

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

© 1985 Copyright by Performing Arts Journal Publications. © 1985

Copyright by The Michael Chekhov Studio and Deirdre Hurst du Prey.

Originally published by PAJ Publications.

Alle Rechte vorbehalten. Jede Form der Vervielfältigung, Mikroverfilmung oder Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Medien nur mit schriftlicher Genehmigung durch den Verlag.

Redaktion der Neuausgabe: Anton Rey, Ulrich Meyer-Horsch

Lektorat: Rebecca Schmalholz, Yvonne Schmidt

Grafik/Layout/Umschlag: Antje Wewerka

ISBN 978-3-89581-586-7

Printed in the EU (May) 2022

Inhalt

7	Deirdre Hurst du Prey: Vorwort
13	Mel Gordon: Einleitung
33	Warum benötigt das heutige Theater eine Methode?
52	Fragen und Antworten
74	Wie sollen wir unsere Emotionen und unsere Körper entwickeln?
86	Theorie und Praxis
93	Wiederholung ist zunehmende Kraft
111	Der kreative Prozess: Die Inspiration – die Methode
124	Gespür für das Ganze
129	Die Rolle des Regisseurs
147	Die psychologische Geste
171	Kritik einer Szene von Peter Frye
184	Die psychologische Geste
189	Das Theater der Zukunft
206	Die Imagination
210	Durchgehendes Spiel

VORWORT

Im November 1941 bekam Michael Tschechow die Möglichkeit, einer Gruppe von renommierten New Yorker Theaterschauspielern die Grundsätze seiner Methode vorzustellen. Sie hatten völlig unterschiedliche Ausbildungen erhalten. Einige waren nach Stanislawskis System unterrichtet worden, andere in den Techniken Meyerholds und Wachtangows, manche kamen aus der Richard Boleslawski-Maria Ouspenskaya-Schule, während wieder andere kurz vorher mit Tamara Daykarhanova, Vera Soloviova und Andrius Jilinsky gearbeitet hatten. Alle waren interessierte, hart arbeitende Schauspieler, die sich von Michael Tschechows Methode eine Herausforderung und neue Anregungen für ihre Spielweise versprachen. In der Gruppe waren Teilnehmer, die Tschechow in brillanten Darstellungen mit seinen Moscow Art Players 1935 in New York gesehen hatten, wo er Hauptrollen in Nikolaj Gogols *Der Revisor*, Henning Bergers *Die Sintflut* und einen Abend mit Anton Tschechow-Einaktern spielte. Viele hatten seinen Vortrag *Der Schauspieler und das Theater von morgen* gehört, den er damals an der New School for Social Research hielt. Andere kannten seine Broadway-Inszenierungen von Dostojewskis *Die Dämonen* 1939 und von Shakespeares *Was ihr wollt* 1941, die von den Chekhov Theatre Players zusätzlich zu öffentlichen

Workshops und Produktionen am Chekhov Theatre Studio in Ridgefield, Connecticut, präsentiert wurden.

Michael Tschechow seinerseits begrüßte die Herausforderung, mit jungen Broadway-Darstellern zu arbeiten, die sich einem kompetitiven kommerziellen Theater gegenüber sahen und die feineren Aspekte ihrer Kunst besser verstehen wollten, in der festen Überzeugung, dadurch eine neue Art von Theater erschaffen zu können.

Zu diesem Zeitpunkt seiner Karriere hatte Tschechow ein Studio und ein Theater in Ridgefield etabliert, ein weiteres Studio in New York und ein nach seiner Methode ausgebildetes Ensemble von Schauspielern, die zu gestandenen Mitgliedern einer regelmässig gastierenden Truppe wurden. Die Chekhov Theatre Players hatten bereits zwei Tournéen durch die östlichen und südlichen Gebiete des Landes absolviert und waren gerade zu einer dritten Tournee aufgebrochen, die sie bis in den Texas Panhandle und den Mittleren Westen führen sollte. Ihr Repertoire bestand aus *König Lear*, *Was ihr wollt*, einer Adaption von Charles Dickens' *Das Heimchen am Herd* und *Troublemaker-Doublemaker*, einem Stück für Kinder, das Tschechow selbst in Zusammenarbeit mit Arnold Sundgaard geschrieben hatte. Für Tschechow bedeutete die Wandertruppe nicht nur ein erfolgreiches künstlerisches und finanzielles Unternehmen. Sie stellte die Erfüllung eines Versprechens und die Vollendung einer Vision aus der Zeit dar, als das Chekhov Theatre Studio 1935 auf dem Landsitz Dartington Hall in England etabliert worden war: nach drei Jahren Ausbildung eine Tourneetruppe von Studio-Schauspielern ins Leben zu rufen. Durch ihre schauspielerische und inszenatorische Qualität sollte es der Truppe gelingen, Tschechows Ideen und Grundsätze für das Theater der Zukunft, an das er so leidenschaftlich glaubte, einer breiteren Öffentlichkeit bekannt zu machen. Vorgesehen war eine neue

Art Theater, mit einer neuen Art Schauspieler, der in jedem Aspekt des Theaters ausgebildet und befähigt sein und seinen Beruf lieben sollte: die Verkörperung all dessen, was Tschechow lehrte. Diese Vision war tatsächlich umgesetzt worden.

Als die Gruppe professioneller New Yorker Schauspieler an Tschechow herantrat und vorschlug, er solle ihnen einen Einführungskurs zu seiner Methode geben, genoss er gerade eine Atempause, verwendete Zeit darauf, sein Buch *Werkgeheimnisse der Schauspielkunst* zu schreiben und bereitete eine weitere Shakespeare-Inszenierung für die Tourneetruppe vor. Er glaubte an ein Publikum, das sich nach solchen Stücken sehnte. Nach der Abreise der Tourneetruppe war Tschechow trotz der immer konkreter werdenden Kriegsbedrohung frei, um mit den Schauspielern zu arbeiten.

Im New York Theatre Studio wurde eine Serie von vierzehn Unterrichtsstunden abgehalten. Tschechow stellte den Teilnehmern die Grundsätze seiner Methode in einer intensiven Trainingsphase mit psycho-physischen Übungen vor, die dazu dienen sollten, die Darsteller körperlich und emotional zu befreien. Darauf folgten Improvisationen und schliesslich Szenen aus Stücken. All dieses Material, das von Tschechow lebhaft präsentiert wurde, war dazu gedacht, die schauspielerische Natur zu erwecken. Es gab Elemente von Performance und durchgehendem psychologischen Spiel seinerseits, welche für die Studierenden dramatisch wirksam und spannungsvoll waren. Obwohl er nur selten etwas demonstrierte, weil die Studierenden Dinge für sich selbst herausfinden sollten, erfuhren sie anschaulich die unterschiedlichen Farben und Nuancen, die seinen Unterricht prägten. Sein Enthusiasmus faszinierte und inspirierte sie.

Die Frage und Antwort-Form, die Tschechow bei seinem Unterricht mit professionellen Schauspielern benutzte, erwies sich

als gleichermassen anregend und provokativ. Die Teilnehmenden wurden herausgefordert und blieben konzentriert, während Tschechows sehr origineller Ansatz für Theaterprobleme zu voller Geltung kam. Viele der Übungen wurden von Musik begleitet, gespielt von einem Pianisten/Komponisten. Dadurch kamen Rhythmus, Bewegung und Geste zum Tragen, die Tschechow faszinierten und grundlegend für seine Methode waren.

Als Tschechows Assistentin dokumentierte ich die gesamte Arbeit mittels stenographischer Notizen. Das transkribierte Material, aus dem die vorliegende Zusammenstellung besteht, vermittelt ein lebendiges Porträt eines hochbegabten Theaterkünstlers, der sich unter seinen Schauspieler-Studierenden bewegt und ständig frische und originelle Aspekte des Theaters präsentiert.

Körperlich war Michael Tschechow schwächling und bewegte sich locker und entspannt, die Personifikation des «Gespürs für Leichtigkeit» und «Schwereelosigkeit», zu denen er seine Studierenden anregte. Diese Qualitäten wurden zügig auf sie übertragen, so dass ihre oft schwerfälligen Körper zu reagieren begannen, sich verwandelten und die gefühlsmässige Natur des Schauspielers freisetzen, die durch die bisherige rigide physische Form blockiert worden war. Für Tschechow stand das immer am Anfang des Grundlagen-Trainings für alte oder junge, ausgebildete oder erst beginnende Schauspieler: das Abwerfen physischer Begrenzungen, das den Gefühlen und Emotionen erlaubte, sich durch das Hauptinstrument des Schauspielers auszudrücken, seinen neuentdeckten flexiblen und schnell reagierenden Körper.

Tschechow hatte erstaunlich gut Englisch gelernt, was es ihm gestattete, den Studierenden seine originellen und fantasievollen Vorschläge zu unterbreiten. Das war nicht immer so gewesen. Ich erinnere mich an die erste Stunde, die er Beatrice Straight und mir 1935 in New York erteilte. Da stand er, eine

elegante Erscheinung mit schwarzem Filzhut und Spazierstock, lächelte und war bereit, mit dem Unterricht zu beginnen, beherrschte aber lediglich vier englische Worte: «How do you do?», begleitet von einer leichten Verbeugung. Tamara Daykarhanova fungierte als Dolmetscherin, während ich diese allerersten Stunden in Stenoschrift protokollierte und nicht im Traum vermutet hätte, wie viele davon noch folgen würden. Wenig mehr als ein Jahr darauf stand Tschechow vor seiner ersten Klasse mit zwanzig Studierenden am Chekhov Theatre Studio auf Dartington Hall und gab völlig sicher, klar und gewandt Unterricht über «Die zukünftige Kultur und die Bedeutung der Technik». Er bezog sich auf eine brillante technische Demonstration bei einer Vorstellung von Uday Shankar und dessen Hindu-Ballett. Damit war das Studio feierlich eröffnet worden, sie hatte seine tiefe Bewunderung erregt und lieferte gleichzeitig ein Lehrbeispiel für die neuen Studierenden.

Michael Tschechow war ein warmherziger, mitfühlender Mensch. Er liebte seinen Beruf, der für ihn von geistiger Natur war. Er liebte seine Schauspieler und Studierenden und verbrachte sein Leben damit, für sie neue Wege zu erforschen, den Körper, die Stimme und die Imagination zu befreien und ihnen das Vertrauen in die eigene Fähigkeit zu geben, die Welt der schöpferischen Imagination zu betreten und darin zu leben. Von zentraler Bedeutung für Tschechow blieb die Suche nach immer tieferen und kreativeren Kräften. Er konnte fordernd und streng sein, aber das diente nur dazu, das Beste aus seinen Studierenden herauszuholen. Eine Unterrichtsstunde mit ihm war immer eine Offenbarung. Der Bereich der schöpferischen Imagination war Tschechows Heimat während seines gesamten künstlerischen Lebens, obwohl er auch die praktisch-geschäftlichen Aspekte des Theaters nicht vernachlässigte und sich gewissenhaft um sie kümmerte.

Tschechow griff zurück auf einen grossen Fundus an Wissen, dessen Grundlage die solide Ausbildung am Moskauer Künstlertheater und dessen erstem Studio unter seinem Mentor und Freund Stanislawski war und der später durch die Verbindung mit Max Reinhardt in Berlin und Wien sowie mit anderen herausragenden europäischen Ensembles und Künstlern erweitert wurde. All diese Ideen und Ideale gingen in seine Methode ein. Immer bestrebt, immer weiter suchend, hatte er den Mut abzuwerfen, was seinen Nutzen verloren hatte, und es mit frischen Einsichten zu ersetzen, so dass seine Methode nie langweilig oder didaktisch wurde. Das stand in wohltuendem Kontrast zum damals vorherrschenden über-analytischen Theateransatz. Von Reinhardt gibt es das Zitat: «Michael Tschechow ist ein Genie», und Stanislawski schrieb in Würdigung der Arbeit des jungen Tschechow am Ersten Studio: «Ein faszinierendes Talent. Eine unserer Hoffnungen für die Zukunft.» Heute bezeichnet man ihn in Russland, wo er nach mehr als fünf Jahrzehnten als *Persona non grata* rehabilitiert wurde, als «das schauspielerische Genie des Jahrhunderts».

Niemand, der mit Michael Tschechow gearbeitet hat, wird diese Erfahrung je vergessen. Durch die Wärme und Zuversicht, die er gegenüber den Studierenden ausstrahlte, wenn er den Unterrichtsraum betrat, um seine umwälzende Arbeit mit ihnen zu beginnen, verkörperte er das Überschreiten der Schwelle, das Gespür für Leichtigkeit, für Schönheit, Form und das Ganze, das Zentrum, den Archetyp, die psychologische Geste, den imaginären Körper, die Pause, Atmosphäre, den Kontakt, das durchgehende Spiel, Ausstrahlung, Inspiration und all die anderen schönen, subtilen Punkte seiner Methode, die in *Lektionen für den professionellen Schauspieler* vermittelt werden.

Dezember 1984, Westbury, N. Y.

EINLEITUNG

Schauspielunterricht ausserhalb des Theaters und unabhängig von einer spezifischen Produktion oder einem Ensemble ist eine erst im 20. Jahrhundert zu verzeichnende Anomalität. Abgesehen von dem Dutzend «Grosser», die völlig geheimnisvoll oder «intuitiv» arbeiteten, wurde man bis dahin zum professionellen Schauspieler, indem man bereits erfolgreiche Darsteller nachahmte. Um sein Handwerk zu erlernen, ging der Schauspielschüler wie jeder andere Auszubildende bei älteren Kollegen in die Lehre. Es fällt schwer, mehr als eine Handvoll Schulen zu benennen, die vor 1890 in Europa ausschliesslich auf das Theater vorbereiteten. Und selbst diese Akademien im Kleinen kamen kaum über blossen Unterricht zu Diktion und Haltung auf der Bühne hinaus. Im Grunde waren sie lediglich eine Art Pensionat mit etwas ästhetischer Präention für höhere Töchter und Söhne aus gutem Haus. Trotz verdienstvoller Bemühungen von Reformern im 19. Jahrhundert wie François Delsarte, William Macready, Steele MacKaye und Richard Mansfield produzierten sie nur szenisches Kanonenfutter für die damaligen Stars und deren ganz auf sie selbst zugeschnittene Produktionen.

Das änderte sich jedoch an der Wende zum 20. Jahrhundert, als der Hunger nach Veränderung vor allem in der Spielweise

zu wachsender Akzeptanz neuer Theaterformen führte. Plötzlich gab es eine Notwendigkeit innovativer Ausbildungsmethoden. Um Michael Tschechow und die einzigartige Qualität seiner Lektionen von 1941 verstehen zu können, ist es hilfreich, zunächst einen Blick auf seinen eigenen Hintergrund und seine Ausbildung bei Konstantin Stanislawski während dieser Pionierzeit der Lehrer-Schüler-Verhältnisse zu werfen.

Als er sich eigentlich als Regisseur im Triumph der Deutschlandtournee des Moskauer Künstlertheaters 1905 hätte sonnen können, war Stanislawski in eine tiefe Depression gefallen. Er wusste zwar, was er von sich und seinen Schauspielern erwartete, aber nicht, wie er es bekommen sollte. Ein wissenschaftliches System der Schauspielausbildung war vonnöten. Stanislawski gewann das Gefühl, er könne all das systematisieren und lehren, was er während Jahrzehnten mittels der hergebrachten Methode der Beobachtung und Nachahmung, durch philologische Recherche und Ausprobieren aufs Geratewohl auf der Bühne gelernt hatte. Selbst berühmte Akteure verschwendeten viele Jahre damit, sich die Grundlagen ihrer Kunst in einer oft undisziplinierten und amateurhaften Umgebung zu erarbeiten. Stanislawski gründete im Rahmen des Moskauer Künstlertheaters eine neue Schule in Laborform, das Erste Studio, um der verbreiteten Meinung zu begegnen, der Schauspielerberuf sei verbummelt und zufällig und nicht tiefeschürfend und kreativ. An diesem Ersten Studio, wo sich eine moderne Analyse dessen etablierte, was den Schauspieler und seine Tätigkeit ausmacht, wurde Tschechow ausgebildet.

Das Künstlertheater und sein Erstes Studio waren nicht nur von enormer Anziehungskraft für die grössten Talente des Theaters im vorrevolutionären Russland – jedes Jahr wurden unter Tausenden von ernsthaften Bewerbern nur eine Handvoll aufgenommen –, sie produzierten auch ihre eigenen Flieh-

kräfte und Auflösungsprozesse. Sowohl Wladimir Nemirowitsch-Dantschenko, der Mitbegründer des Künstlertheaters, als auch Wsewolod Meyerhold, 1905 ein vielversprechender junger Schauspieler und Regisseur, entwickelten sich von Stanislawskis berühmtesten Anhängern zu verbitterten Rebellen. Und später bewegten sich die innovativsten Talente des Ersten Studios – Persönlichkeiten wie Leopold Sulershitski, der von einer Art Mädchen für alles des Künstlertheaters unvermittelt zum Leiter des Studios befördert wurde, Jewgeni Wachtangow, Michael Tschechow und selbst Richard Boleslawski – oft weit aus dem Schatten der ästhetischen Theorien ihres Lehrers heraus. Die Beziehungen zwischen Stanislawski und seinen begabtesten Schülern schienen alle nach einem seltsamen Muster zu verlaufen: eine erste Phase persönlicher Loyalität und bedingungsloser Akzeptanz der Arbeit, ein heftiger Streit über ein Detail des Systems bei den Proben zu einer grossen Produktion, der Ausschluss aus Stanislawskis innerem Zirkel, die Versöhnung auf Initiative des Meisters selbst während einer hochdramatischen Krise (etwa dem langen Ringen Sulershitskis und Wachtangows mit dem Tod) und schliesslich zehn bis fünfzehn Jahre später die Integration der Neuerungen der Kritiker in das System.

Michael Tschechows persönliche Beziehung zu Stanislawski durchlief ähnliche Höhen und Tiefen wie die seiner Mitschüler und erschien sogar von noch absurderen und intensiveren Komplikationen geprägt. Tschechow lebte länger als die anderen Rebellen, und seine grundsätzlichen Differenzen mit Stanislawski waren theatralisch extremer. So extrem, dass nur wenige Anhänger Tschechows oder Stanislawskis überhaupt nennenswerte Parallelen in ihrer jeweiligen Theorie und Praxis der Schauspielausbildung finden. Die Mitschriften aus den Probenräumen Stanislawskis und Tschechows offenbaren je-

doch stärkere und gegenseitig aufgeschlossener Verbindungen, als es ihre «offiziellen» Lehrbücher vermuten lassen.

Der 1891 in Sankt Petersburg als Sohn einer Familie aus der Mittelschicht geborene Michael Tschechow wurde sein Leben lang als der «Neffe Tschechows», des berühmten Dramatikers, bezeichnet. Obwohl diese Mischung aus Heiligenschein und Stigma Michael in dunklen Zeiten auch nutzte, vor allem zu Beginn seiner russischen Laufbahn und während der Wanderjahre im westlichen Exil, war ihre allgemeine Auswirkung eine psychologisch schädliche. Trotz seiner Bedenken wegen eventueller Vorwürfe der Vetternwirtschaft oder einer Rolle als Kuriosität auf Nebenschauplätzen schien es ihm nie in den Sinn zu kommen, einfach seinen Namen zu ändern, wie etwa Stanislawski es getan hatte. Wie andere Schwierigkeiten in seinem Leben betrachtete Tschechow diese familiäre Tatsache als ein symbolisches Hindernis, das akzeptiert und künstlerisch fruchtbar gemacht werden musste, und nicht als objektives Problem, das man überwinden oder vermeiden konnte.

Tschechow wurde 1909 als junger Charakterdarsteller des Maly Theaters von Stanislawski eingeladen, sich dem Künstlertheater anzuschliessen. Angeleitet von Stanislawskis Vorzeigeschüler Wachtangow trat er in kleinen Rollen in verschiedenen Produktionen des Künstlertheaters auf, auch in Edward Gordon Craigs *Hamlet*. Während einer Vorstellung von *Der eingebildete Kranke* warf Stanislawski dem jungen Tschechow vor, «zu viel Spass am Spielen seiner Rolle» zu haben. Obwohl er beteuerte, voll und ganz an Stanislawskis System zu glauben, geriet Tschechow von Anfang an in Schwierigkeiten.

1913 erregte er ziemliches Aufsehen, als Boleslawski ihn in der «Test-Inszenierung» des Ersten Studios besetzte, Herman Heijermans' Fischerdrama *Hoffnung auf Segen*. Die Nebenrolle des debilen Fischers Kobe machte er zu einer anrührenden

und poetischen Figur, indem er sie nicht platt komisch spielte, sondern durch Maske und Bewegungen als aufrichtigen und morbiden Wahrheitssucher neu interpretierte. Auf den Vorwurf, das entspreche nicht der Vorstellung des holländischen Dramatikers, entgegnete Tschechow, er sei über den Autor und sein Stück hinausgegangen, um den wahren Charakter Kobes zu finden.

Die Vorstellung, ein Schauspieler könne «über den Dramatiker oder das Stück hinausgehen», ist der erste Schlüssel zum Verständnis von Tschechows Methode und ihrem Unterschied zu Stanislawskis frühen Theorien. 1928 beschrieb er in seiner Autobiographie eine vor seiner Zeit beim Künstlertheater liegende Entdeckung, die seine neuartige Figurengestaltung beeinflusste: «Die meisterhaften Inszenierungen B. S. Glagolins machten einen unauslöschlichen Eindruck auf mich. Als ich ihn als Chlestakow [in Gogols *Der Revisor* 1910 am Maly Theater] sah, veränderte dies mein Denken völlig. Es wurde mir klar, dass Glagolin den Chlestakow *anders als alle anderen* spielte, obwohl ich noch gar niemanden sonst in der Rolle gesehen hatte. Und auch bei mir selbst stellte sich diese Sehnsucht ein, anders als alle anderen zu werden.» Tschechow war also wie Stanislawski auf der Suche nach neuen konzeptionellen Ansätzen für seine Figuren, die sich absetzten von der Nachahmung erfolgreicher Darsteller und anderen gängigen Klischees. Während Stanislawski die «Wahrheit» seiner Bühnenpersönlichkeiten in Darstellungen auf der Grundlage tatsächlichen menschlichen Verhaltens fand, suchte Tschechow nach einer grösseren und fantasievolleren Gefühlstiefe mittels des Einsatzes seiner Imagination und Intuition.

Es besteht kein Zweifel, dass Stanislawski und andere Tschechows Ergebnisse schätzten – Stanislawski bezeichnete ihn bereits früh als seinen «brillantesten Schüler» –, und vor

und nach der Revolution hatte er in Russland zehntausende Fans. Was die Vertreter des Künstlertheaters jedoch irritierte, war Tschechows unberechenbare Art, eine Figur zu erschaffen. Dieser theatralische Konflikt wird durch eine anekdotische Geschichte verdeutlicht. Als Stanislawski ihn bei einer der Übungen zum emotionalen Gedächtnis aufforderte, eine wahrhaftige Situation zu spielen, zeigte Tschechow seine trauernde Anwesenheit beim Begräbnis seines Vaters. Überwältigt von den neuartigen Details und der emotionalen Wahrheit umarmte Stanislawski Michael in der Annahme, es handle sich um einen weiteren Beleg schauspielerischer Kraft durch das emotionale Gedächtnis. Leider fand Stanislawski später heraus, dass Tschechows kranker Vater immer noch am Leben und seine Darstellung das Resultat einer fieberhaften Vorwegnahme war. Wieder einmal abgemahnt, wurde Tschechow wegen «überhitzter Vorstellungskraft» aus der Klasse geworfen.

Zwischen 1913 und 1923 trat Tschechow in zwölf Inszenierungen des Künstlertheaters oder in freien Produktionen auf, gewöhnlich in Hauptrollen oder wichtigen Nebenrollen. Trotz depressiver Schübe nach dem Tod von Familienangehörigen oder durch die Kriegshysterie, Revolution und den Alkoholkonsum wuchs seine Reputation als Schauspieler und später als unabhängiger Theoretiker des Theaters kräftig. Die beiden ersten Jahre nach dem Sieg der Bolschewiken 1918 und 1919 waren entscheidend für Tschechows geistige und künstlerische Entwicklung. Der zu Besuch weilende amerikanische Kritiker Oliver Sayler erlebte ihn als ein «hageres, grüblerisches Wesen, niedergedrückt durch die russischen Sorgen», als er in der *Was ihr wollt*-Inszenierung des Ersten Studios den Malvolio nicht mehr weiterspielen konnte, den er im typisch kontrastreichen Tschechow-Stil angelegt hatte: zartes, lyrisches Empfinden einerseits, zahlreiche Belege grotesker Erotik andererseits. Inner-

halb von Monaten entwickelte Tschechow einen akuten Verfolgungswahn und glaubte, er könne weit entfernte Gespräche hören und «sehen». Selbstmordgedanken und der Tod seiner Mutter lähmten ihn. Im Frühjahr 1918 fiel seine Kernfamilie auseinander. Seine Frau Olga liess sich von ihm scheiden und nahm die neugeborene Tochter mit. Stanislawski veranlasste, dass ein ganzes Team von Psychiatern seinen schwierigen, aber immer noch bevorzugten Schüler untersuchte. Schliesslich unterzog Tschechow sich einer Serie hypnotischer Behandlungen. Diese setzten seinen schlimmsten psychologischen Aussetzern ein Ende, es überkamen ihn aber immer noch unkontrollierbare Lachanfälle.

Tschechows psychische Verfassung besserte sich weniger durch die fortschrittlichen Therapien von Stanislawskis Ärzten als durch seine Entdeckung der hinduistischen Philosophie und etwas später Rudolf Steiners Anthroposophie. Seine leidenschaftliche Auseinandersetzung mit Steiners spirituellen Theorien füllte eine gefährliche Leere in Tschechows kreativer Welt, indem sie ein bisher verschüttetes Gefühlsleben freisetzte. Plötzlich nahm er an, seine enervierende Willensschwäche sei das Resultat einer geistigen Krise und beruhe nicht auf dem chemischen Ungleichgewicht eines überarbeiteten Schauspielers. Tschechow kam zu der Auffassung, der ungewöhnliche Zeitpunkt seines Zusammenbruchs auf dem Höhepunkt seiner Karriere sei eigentlich das stumme Aufbegehren seiner Seele gegen das, was aus ihm als Schauspieler geworden war: ein bösesartiges Vehikel für trunkenen Egoismus. In vielfacher Hinsicht ähnelte Tschechow 1919 dem Stanislawski von 1905. Auch er war «hochgelobt, aber unglücklich». Beide sehnten sich nach einem besseren System der Schauspielausbildung, aber Tschechow suchte auch nach einem besseren Schauspielstil, einem, der eine umfassendere und tiefere Komponente enthielt, die

mehr der fröhlichen Spiritualität der klassischen Griechen ähnelte als dem kleinlichen Kommerz und der engstirnigen Politik im damaligen Russland.

Die praktische Arbeit der Anthroposophen zur Sprachentwicklung (eine Art Vokalsymbolik) und die dem modernen Tanz ähnelnde Eurythmie (die als «Wissenschaft der sichtbar gemachten Sprache» bezeichnet wurde) beeindruckten Tschechow sehr. Wie die Mantras und Yogas im Hinduismus und Buddhismus offerierten Steiners körperliche Übungen seinen Schülern eine ausgeklügelte und klar umrissene Ventilfunktion. Darüber hinaus erreichten Vorstellungen, welche die Eurythmie einsetzten – sei es in Tanzform oder bei Steiners Mysterienstücken – grosse Besucherzahlen in den anthroposophischen Zentren in Deutschland und der Schweiz. Obwohl Tschechow Steiner erst 1922 während einer Mitteleuropatournee persönlich kennenlernte, unterhielt er häufige und produktive Kontakte mit russischen anthroposophischen Gruppierungen. Ihr Einfluss auf Tschechows Ideen für ein zukünftiges und besseres Theater war durchaus beträchtlich.

Es wurde zu Tschechows Obsession, die innere Wahrheit und emotionale Tiefe von Stanislawskis System mit der Schönheit und der spirituellen Wirkung von Steiners Arbeit zu verbinden. 1920 eröffnete er sein eigenes Studio im Moskauer Stadtteil Arbat. Es war der erste von mehreren Versuchen, seinen einzigartigen Schauspielstil zu vermitteln. Aber wie immer zwangen ihn finanzielle Engpässe zurück auf die Bühne. Anfang 1921 spielte Tschechow die Titelrolle in Wachtangows düsterer, proto-expressionistischer Inszenierung von Strindbergs *Erik XIV*. Als junger, aber ohnmächtiger König an einem korrupten Hof entdeckte Tschechow das Wesen seiner Rolle, indem er eine Handvoll erstaunlicher Bilder internalisierte. Angeregt von den Prinzipien der Eurythmie «fand» Tschechow

seine Rolle durch das Experimentieren mit der Form und Qualität der Bewegungen der Figur bis hin zu Änderungen seines Körperrumfangs. Erst wenn er die Figur «sah», konnte Tschechow damit beginnen, die Rolle zu verkörpern bzw. zu verinnerlichen. Parallel zu *Erik XIV.* probte Tschechow in Stanislawskis Regie den *Revisor*. Seine Interpretation des Chlestakow war so ungewöhnlich und unterschied sich körperlich so extrem von seinem normalen Aussehen, dass der schockierte Wachtangow Stanislawski bei der Premiere zuflüsterte: «Das kann doch nicht derselbe Mann sein, den wir jeden Morgen im Studio sehen!» Wieder einmal war er *anders als alle anderen*.

1924 belohnte Stanislawski Tschechow nach Wachtangows Tod und der gefeierten Tournee des Künstlertheaters durch Westeuropa und die USA mit der Leitung seines eigenen Theaters, des Zweiten Moskauer Künstlertheaters. Von anderen Sorgen befreit, begann Tschechow ernsthaft zu experimentieren. Auf dem prall gefüllten Stundenplan standen Übungen zu rhythmischer Bewegung und telepathischer Kommunikation. Bei der Vorbereitung für einen umstrittenen *Hamlet* lehrte Tschechow seine Schauspieler, Shakespeares Sprache wie ein physisches Objekt zu behandeln, und liess sie Bälle hin und herwerfen, während sie ihren Text probten. Als Grundlage einer Rolle durften weder die Persönlichkeit des Darstellers noch Bühnenklischees seitens des Regisseurs oder des Autors dienen. Tschechow sprach davon, den Archetyp zu finden oder das «korrekte» Bild für die Figur – so wie Platons Schatten geduldig darauf warten, entdeckt zu werden. Obwohl er mehr wie ein Hauptdarsteller als wie ein Intendant wirkte, stiess Tschechows Ansatz bald auf heftige Kritik. Als er 1927 als «Idealist» und Mystiker denunziert wurde, verliessen Alexei Diki und sechzehn weitere Darsteller das Zweite Künstlertheater. Unmittelbar nach dieser Abwanderung beschimpften führen-

de Moskauer Zeitungen Tschechow als einen «krankhaften Künstler» und seine Inszenierungen als «fremdartig und reaktionär».

Max Reinhardt lud ihn für das folgende Frühjahr nach Berlin ein, wo für Tschechow eine zweite Phase seiner Karriere begann, eine Reihe von «Wanderjahren» durch Mittel-, West- und Osteuropa im freiwilligen Exil. Über sieben zu meist enttäuschende Jahre verfolgte er sein lebenslanges Ziel, eine eigene Truppe zu gründen und eine eigene Methode der Schauspielausbildung zu entwickeln. In Österreich und in Berlin spielte Tschechow Hauptrollen in deutschsprachigen Stücken und in Stummfilmen. Nach monatelangen Verhandlungen organisierte er 1931 ein russischsprachiges Theater in Paris, aber die nötige finanzielle Unterstützung kam nie zustande. Schliesslich gründete er mit der Hilfe der jungen Reinhardt-Schülerin Georgette Boner Studios in Paris und im Jahr darauf in den unabhängigen Republiken Lettland und Litauen. Doch die Gefahr eines Krieges und eines faschistischen Staatsstreichs im Baltikum brachte Tschechow zunächst zurück nach Westeuropa und dann auf Einladung Sol Huroks in die USA.

Tschechow erfüllte zwei schwierige Aufgaben, als er im Frühjahr 1935 als Leiter der «Moscow Art Players» an den Broadway kam: Seine russischsprachigen Produktionen überzeugten die Theater-Insider auf Anhieb, und er fand endlich mit Beatrice Straight eine einfühlsame und begabte Förderin. Mit ihrer Freundin Deirdre Hurst (bald Tschechows Sekretärin), brachte Straight Tschechow auf den Landsitz ihrer Familie in Devonshire, Dartington Hall. Dort legte er die Grundlagen eines neuen Theaters in der Nachbarschaft zu experimentellen landwirtschaftlichen und handwerklichen Projekten. Im Rahmen der 1925 auf Dartington Hall von Straights Stiefvater und ihrer Mutter, Leonard und Dorothy Elmhirst, begründeten alterna-

tiven Gemeinschaft rekrutierte das Trio Hurst, Straight und Tschechow Dozierende und Studierende zur Vermittlung der tschechowschen Methode. Zwei Dutzend junger Schauspieler aus den USA, England, Kanada, Australien, Neuseeland, Deutschland, Österreich, Norwegen und Litauen waren die ersten Beteiligten an der Verwirklichung des von Tschechow seit einem Vierteljahrhundert gehegten Traumes.

Die Atmosphären, die Aufwachübungen, das Zentrieren, die Einverleibung, die psychologische Geste, die Ausstrahlung – fast das gesamte Pantheon der tschechowschen Methode wurde in Dartington entwickelt. Obwohl es später in Ridgefield, Connecticut, New York und Hollywood noch zu Korrekturen und Änderungen kam, war Tschechows grundlegendes Vokabular bereits in seinem zweiten Semester 1937-38 in Dartington ausformuliert. Die dortige Ausbildung war umfassend und wohl durchdacht und dauerte zwei volle Jahre. Dabei war die Stimmung bei den Lehrenden und den Schülern bestens und gekennzeichnet von beträchtlichen künstlerischen Ambitionen. Aber der absehbare Krieg zwischen Grossbritannien und Deutschland führte 1939 zum Umzug des Chekhov Theatre Studio auf die andere Seite des Atlantiks ins ländliche Connecticut.

Das Studio in Ridgefield ähnelte Dartington in gewisser Weise, die Nähe zu New York veränderte jedoch Tschechows Denkweise über seine Schule und deren Unterricht. Zunächst einmal liess er sich von dem befreundeten Regisseur George Shdanoff dazu überreden, eine grosse Broadway-Produktion herauszubringen – die wenig erfolgreichen *Dämonen* nach Dostojewskis Meisterwerk. Zweitens begann Tschechow über die Einrichtung von Kursen für gestandene Schauspieler nachzudenken. Trotz dreier hochgelobter und überaus ambitionierter Tourneen des Chekhov Theatre Studio ausserhalb von New

York City durch New England, den Mittleren Westen und den tiefen Süden zwischen 1940 und 1942 belasteten Tschechow das isolierte Broadway-Debakel und diverse Schwierigkeiten in Ridgefield psychisch sehr.

Im Herbst 1941 eröffnete das Chekhov Theatre in der 56. Strasse ein New Yorker Studio. Der Umzug nach Manhattan brachte Tschechow an einen kritischen Punkt seiner langen und unvorhersehbaren Karriere. Es war mehr als ein Jahrzehnt her, dass die Moskauer und Berliner Kritiker Loblieder auf ihn gesungen hatten, und Tschechows Ruhm als Charakterdarsteller in Hollywood und als Lehrer sollte noch vier oder fünf Jahre auf sich warten lassen. Zusätzlich zum Unterricht in der Tschechow-Methode (durch Tschechow selbst, George Shdanoff, Alan Harkness, Beatrice Straight und Deirdre Hurst) wurden ein ausgiebiger Lehrplan in Sprecherziehung (Steiners Sprachentwicklung durch Ann Veith Greenley), Eurythmie (Ruth Pusch), Musik, Chorgesang, Fechten, Gymnastik (H. L. Pusch) und Maskenbildnerei angeboten. Die zweistündigen Kurse alle zwei Wochen für professionelle Schauspieler lagen Tschechow jedoch besonders am Herzen. Mit ihnen erhoffte er, alle Merkmale seiner Technik zusammenfassen und perfektionieren zu können.

Es konnte nicht weiter überraschen, dass sich zahlreiche Mitarbeiter des kurz vorher aufgelösten Group Theatre in Tschechows Kurs für Profis einfanden. Nicht umsonst hatte er bei den Schauspielern des Group Theatre 1935 seine grösste Wirkung erzielt. Stella Adler, Morris Carnovsky, Bobby Lewis, Sandy Meisner und andere übernahmen grundlegende szenische Ideen und Übungen aus Tschechows Vorführungen und Workshops. Für viele Mitglieder des Group Theatre war Tschechow ein Referenzpunkt, der für ein einfallsreiches Training stand, das sich völlig von Lee Strasbergs Verständnis Sta-

nislawskis und Wachtangows unterschied. Indirekt bot Tschechow das stärkste intellektuelle Gegengewicht zu Strasbergs viel kritisierter Methode.

Obwohl die Unterschiede zwischen den Techniken Stanislawskis, Tschechows und Strasbergs klar zutage liegen, stimmen sie in einem stark überein: im Versuch, eine frische Form der Darstellung zu erzeugen, die von durchdringender emotionaler Tiefe und einem Gespür für Wahrhaftigkeit geprägt ist. Wie Stanislawski behauptete: Ein begabter Darsteller, der sein System benutzt, mag auf der Bühne nicht besser aussehen als ein ähnlich begabter, unausgebildeter Schauspieler, aber die durch seine emotionale Wahrhaftigkeit hervorgerufenen Wirkungen des Stanislawski-Darstellers werden dem Publikum länger im Gedächtnis bleiben. Zum grossen Teil bestehen die Unterschiede zwischen den drei Methoden nicht unbedingt in der szenischen Umsetzung (alle drei Lehrer schätzten etwa das Kabuki-Theater), sondern eher in der Sprache und im Prozess.

Tschechow versuchte, ein Vokabular zu verwenden, das den Schauspieler direkt von seinem Intellekt und seiner Phantasie her ansprach. Die meisten Regisseure und Lehrer, und das gilt auch für Stanislawski und Strasberg, teilen dem Darsteller in abstrakten Begriffen mit, was sie von ihm wollen. Dadurch setzt dieser jede Anweisung so um, wie es seinem Gehirn und seiner Muskulatur entspricht. So führt etwa die verbreitete Anweisung, sich zu entspannen, oft zu Nebenreaktionen im Denken eines Schauspielers: «Obwohl ich mich entspannt fühle, ist ein Teil meines Körpers angespannt. Ich muss erst einmal herausfinden, welcher, also fange ich mit den Schultern an ...» Die Tschechow-Methode arbeitet dagegen hauptsächlich mit Bildern, vor allem mit intuitiven, die die meisten verkrampften Reaktionen unterbinden. Statt dem Schauspieler zu sagen, er solle sich entspannen, forderte Tschechow ihn auf: «Gehen

Sie (oder sitzen Sie oder stehen Sie) mit einem Gespür für Leichtigkeit.» Von einem schlaffen Akteur, der einen stolzen Adligen spielte, verlangte er nicht: «Setzen Sie sich aufrecht.» Tschechow sagte ihm, er solle seinen Körper «in die Höhe erdenken». Die Unterschiede zwischen Tschechows Begrifflichkeit und der seiner Kollegen mögen für einen Nichtschauspieler belanglos wirken, für Tschechow und seine Anhänger waren sie aber von zentraler Bedeutung, da sie für ein tiefes technisches Verständnis des Intellekts und des Bewusstseins der Darsteller standen.

Viele von Tschechows Übungen fielen in bestimmte, klar unterschiedene Kategorien. Manche waren von einer Atmosphäre der Leichtigkeit und geradezu von einer «Party»-Stimmung geprägt. Das war grösstenteils bewusst eingesetzt. Um «neue» Bereiche des Bewusstseins zu erschliessen, liess Tschechow den Unterricht zum Vergnügen werden. Ist die Arbeit eine kindliche und risikofreie, greifen die innerlichen Zensurprozesse nicht mehr, welche die Schauspieler daran hindern, neue Ideen und Rollen zu erproben, weil sie Angst haben, «dumm oder lächerlich zu erscheinen». Tschechow gestaltete auch Blöcke von Übungen, die bei seinen Studierenden einen Schub an freudiger Erregung und Energie hervorriefen. Für ihn war der Verlust an geistiger Energie oder Enthusiasmus eines der grössten Hindernisse bei der Figurenfindung, und er bestand auf «dem Gespür für Lebendigkeit auf der Bühne».

Mehr als alles andere wird Tschechows Arbeit mit dem Einsatz der Imagination in Verbindung gebracht. Da die Stärke des Theaters darin liegt, mittels Bildern zu kommunizieren und weniger mittels literarischer Konzepte, versuchte Tschechow die dafür angemessenen Methoden der Ausbildung zu entwickeln. Seine Improvisationen vermittelten die Vorstellung,

der szenische Raum könne einen besonderen, geradezu magischen Charakter besitzen und erfüllt sein von explosiven und berauschenden Atmosphären. Während Strasbergs Übungen zum emotionalen Gedächtnis auf dem gefühlsmässigen Wiederaufrufen eines tatsächlichen Ereignisses beruhten, das dann für einen ähnlichen Vorfall im Text eintreten sollte, schulte Tschechow seine Studierenden darin, imaginäre, äusserliche Anregungen zur Erhitzung ihrer Emotionen zu finden. Tschechow glaubte beispielsweise daran, man müsse sich lediglich die Atmosphäre einer riesigen gotischen Kathedrale vorstellen und sie nachempfinden, um ein echtes Gefühl der Ehrfurcht oder der Verwunderung zu haben. Selbst bekannt für seine detaillierten und ungewöhnlichen Interpretationen, verwendete Tschechow auch im Studio grosse Aufmerksamkeit auf die Figurenentwicklung. Oft das fehlende Glied bei modernen Schauspieltechniken, brach Tschechow die Rollenanlage auf präzise Schritte herunter: das Finden des Zentrums der Figur, die Vorstellung ihrer Körperlichkeit, die Entdeckung der psychologischen Geste usw.

Die Transkriptionen Deirdre Hurst du Preys von 1941 vermitteln dem Leser einen der komplettesten Eindrücke von Tschechow als Lehrer und Schauspieler. Im Gegensatz zu seinem *To the Actor* von 1953 oder dem 1963 veröffentlichten *To the Director and Playwright*, das seltsamerweise «von Charles Leonard zusammengestellt und verfasst» wurde, zeigen die *Lektionen für den professionellen Schauspieler* Tschechow von seiner natürlichsten und lebendigsten Seite: vor tatsächlichen Darstellern in einer theaterähnlichen Umgebung. Nur leicht redigiert auf der Grundlage von du Preys ursprünglicher Mitschrift, erreichen Tschechows Worte uns, seine «zukünftigen Schauspieler», und appellieren an die rastlosen Zonen unseres Denkens, die Kunst machen müssen. Tschechow gelingt das

müheles, indem er seine beiden besten Waffen einsetzt: die Wahrheit und die Imagination.

Die letzten dreizehn Jahre seines Lebens verbrachte Tschechow in Kalifornien. Er begann seine Hollywood-Karriere als Charakterdarsteller in *Song of Russia* (1943), einer idealisierenden, pro-stalinistischen Darstellung des Lebens auf einer Kolchase. In diesem Film aus den Kriegsjahren agierte Tschechow neben Leo Bulgakow und Vladimir Sokoloff, seinen Konkurrenten unter den russischen Lehrern in Los Angeles. Tschechow befürchtete, in amerikanischen Filmen ein «Kasper mit Akzent» zu werden, überzeugte aber in derartigen Rollen und spielte Nebenfiguren in einer Vielzahl von Komödien und Film Noir-Streifen. Er erhielt sogar eine Oscar-Nominierung als bester Nebendarsteller in Alfred Hitchcocks *Ich kämpfe um dich* (*Spellbound*, 1945).

1944/45 erteilte Tschechow alle vierzehn Tage Unterricht in einem Studio in der Innenstadt. Genau zur gleichen Zeit brachte Morris Carnovsky George Shdanoff und Benjamin Zemach als Dozenten in der «Michael-Tschechow-Technik» zum linksorientierten Actors Laboratory in Hollywood. Die beiden Neuankömmlinge und Carnovsky unterrichteten idiosynkratische Versionen des Originals – schnellgestrickte Kombinationen aus Tschechows Theorien zur inneren Visualisierung und zum imaginären Körper. Die Schauspieler wurden angewiesen, kitschige Sentimentalität zu vermeiden und deutlich zu artikulieren. Sie sollten sich auf der Bühne Zeit lassen und selbstbewusst bewegen. Das stand komplett im Gegensatz zu ihrer bisherigen Method-Ausbildung.

Auf Empfehlung Stella Adlers wurde Tschechow selbst ins Actors Lab eingeladen. Er fing dort im Oktober 1946 an, *Der*

Revisor zu proben. Die meisten der älteren Mitglieder des Lab empfanden seine Art, Regie zu führen, als autokratisch à la Max Reinhardt und seltsam mystifizierend. Die vordergründigen *Tableaux vivants* der Inszenierung überzeugten weder die Kritiker noch die Darsteller, die an einen langsameren, persönlicheren und organischeren Arbeitsprozess gewöhnt waren. *Der Revisor* blieb Tschechows letzte Inszenierung.

Antikommunistische Hysterie führte 1950 zum völligen Zusammenbruch des Actors Lab. Shdanoff und seine Frau begannen, in ihrer Wohnung in West Hollywood Stunden für junge Filmschauspieler zu geben. Das sprach sich in der Szene schnell herum und wurde ein erfolgreiches Geschäftsmodell. Selbst Profis wie Lilli Palmer und Rex Harrison schworen auf das mitteleuropäische Knowhow des Paares. (Patricia Neal fand es gar nicht komisch, wenn Gary Cooper sie öfter hänselte: «Jetzt spielst du wieder Doktor Stroganoff.») Shdanoff erteilte drei Jahrzehnte lang informelle Meisterklassen in seiner gemischten Tschechow-Shdanoff Methode. 1974 eröffnete er dann eine Schule mit Nachwuchslehrern, für die unter dem Namen George Shdanoff Acting Training Center geworben wurde.

Zwischen seinen Filmengagements unterrichtete Tschechow Anfang der 1950er-Jahre privat viele junge Schauspieler, darunter Lloyd Bridges, Leslie Caron, Marilyn Monroe, Jack Palance und Anthony Quinn, und lehrte mit Akim Tamiroff an der Stage Society. Nach Erscheinen seines Buches *To the Actor* gab Tschechow in seinem Wohnzimmer Stunden für ausgewählte Profis. Dabei ermutigte er seine Schar von Filmschauspielern, ihr höheres Selbst zu dramatisieren und das Kameraobjektiv als mysteriösen Schleier zu betrachten, den es zu durchdringen gelte. Wenn sie anfangen, Dinge zu erklären oder sich argumentativ zu verteidigen, unterbrach er sie umgehend: «Nicht

darüber nachdenken. Nicht darüber reden. Es einfach machen!»

In den Jahrzehnten nach Tschechows Tod 1955 lehrten einige seiner Lieblingsschüler wie Mala Powers und Hurd Hatfield in Kalifornien zeitweise die Michael-Tschechow-Technik. Der Unterricht war sporadisch, hochindividualisiert und von persönlicher Nostalgie gekennzeichnet. Die meisten Teilnehmer kamen aufgrund der Lektüre von *To the Actor* zu den Stunden.

1980 eröffnete Beatrice Straight ein neues Michael Chekhov Studio im Zentrum von Manhattan. Dieses zehn Jahre währende Projekt brachte viele Veteranen des Dartington Studios als Dozierende wieder zusammen: Blair Cutting, Felicity Mason, Deirdre Hurst du Prey und Eleanor Faison sowie Joanna Merlin, die bei Tschechow in Hollywood studiert hatte. Die Schule offerierte Studierenden der New York University tagsüber Unterricht in den Grundlagen der Tschechow-Technik und abends Stunden für Profis. Darüber hinaus wurden jedes Jahr mehrere öffentliche Veranstaltungen zu Michael Tschechow organisiert. Ab 1983 gab es ein rigoroses Ausbildungsprogramm für zukünftige Dozenten, und drei Mitglieder des Studios, Mel Gordon, Ted Pugh und Wyatt Sims, wurden formell dazu ermächtigt, die Technik zu unterrichten.

Durch die Veröffentlichung von *Lektionen für den professionellen Schauspieler* und *On the Technique of Acting* (die ursprüngliche Version von *To the Actor*) zog das Michael Chekhov Studio viele Studierende an und zählte zu den renommiertesten Schauspielschulen New Yorks. Leider musste das Manhattan Studio aus finanziellen Gründen geschlossen werden, gerade als es in der Sowjetunion zur Perestroika kam und zu einer starken Zunahme des Interesses an Michael Tschechow in Russland und dem übrigen Europa.

1999 gründeten Joanna Merlin, Ted Pugh, Lisa Dalton und Mala Powers eine gemeinnützige Michael-Tschechow-Einrichtung unter dem Namen MICHA (Michael Chekhov Association). Unter ihren Vorstandsmitgliedern und Lehrenden waren Absolventen des Studios wie Fern Sloan und Lenard Petit sowie auch Gastdozenten aus dem Ausland: Sarah Kane (Großbritannien), Slava Kokorin (Russland), Ulrich Meyer-Horsch (Deutschland) und David Zinder (Israel). MICHA bot eine Reihe von lokalen Workshops und Kursen in Nordamerika und Europa an. Dalton gründete später mit Powers in Fort Worth, Texas, ihre eigene National Michael Chekhov Association.

Inzwischen kann man Michael Tschechows Arbeit auf DVD und auf YouTube sehen. 2002 wurde mit *From Russia to Hollywood* ein lange erwarteter Dokumentarfilm über Tschechow und Shdanoff fertiggestellt und herausgebracht. Noch wichtiger war 2007 das Erscheinen von sechseinhalb Stunden an MICHA-Sitzungen, *Master Classes in the Michael Chekhov Technique*. Mit jeder neuen Veröffentlichung, jedem digitalen Dokument und jeder Live-Demonstration stellt die Tschechow-Technik ihre Aktualität unter Beweis, genau ein Jahrhundert nach ihren so heroischen wie unwahrscheinlichen Anfängen.

New York 1984 und San Francisco 2013

Liste der Teilnehmer

Jack Arnold	November 1941 – Januar 1942	Broadway
John Berry	November 1941 – Januar 1942	
Phoebe Brand	November 1941 – Februar 1942	Group Theatre
Phil Brown	November 1941 – Januar 1942	
Donald Buka	November 1941 – Januar 1942	Broadway
Rosalind Carter	November 1941 – Februar 1942	Broadway
Morris Carnovsky	November 1941 – Dezember 1941	Group Theatre
Bert Conway	November 1941 – Januar 1942	Group Theatre
Curt Conway	November 1941 – Februar 1942	Group Theatre
Phil Conway	November 1941 – Januar 1942	Group Theatre
Olive Deering	November 1941 – Dezember 1941	Federal Theatre
Rosalind Fradkin	Dezember 1941 – März 1942	Vassar Theatre
Arthur Franz	Dezember 1941 – März 1942	Broadway
Peter Frye	November 1941 – Januar 1942	Group Theatre
Fred Herrick	Dezember 1941 – Februar 1942	Broadway
Mary Hunter	November 1941 – Januar 1942	American Actors Co.
Leon Janney	November 1941 – Januar 1942	Radio
Timothy Kears	November 1941 – März 1942	Broadway
Marian Kopp	November 1941 – Januar 1942	
Catheryn Laughlin	November 1941 – Dezember 1941	Group Theatre
Eleanor Lynn	November 1941 – Januar 1942	Group Theatre
Anna Minot	Dezember 1941 – Februar/Juni 1942	
Martha Picken	November 1941 – März 1942	Broadway
Martin Ritt	Februar 1942 – Juni 1942	Group Theatre
Alfred Ryder	November 1941 – Januar 1942	Group Theatre
Michael Strong	November 1941 – Januar 1942	Broadway
Paula Strasberg	November 1941 – Dezember 1941	Group Theatre
Shea Thelma	November 1941 – Januar 1942	Broadway
Tamara	November 1941 – Januar 1942	Group Theatre
Perry Wilson	November 1941 – Januar 1942	
Lynn Whitney	November 1941 – Januar 1942	
Elizabeth Zemach	November 1941 – Januar 1942	

Warum benötigt das heutige Theater eine Methode?

7. November 1941

DIE NOTWENDIGKEIT EINER SCHAUSPIELTECHNIK

Heute werde ich eine Art Einführung liefern und zumeist allgemeine Dinge ansprechen. Fragen wir zum Einstieg, warum das Theater eine «Methode» benötigt. Es scheint ja, dass es auch ohne die damit verbundenen Schwierigkeiten ganz gut auskommt. Natürlich kann und wird das noch lange so weitergehen, aber ich denke doch, dass ein Punkt kommt, an dem jedem von uns etwas unwohl wird, einfach deshalb, weil unserem Beruf eine Technik fehlt. Entschuldigen Sie, wenn ich in Bezug auf unseren Beruf verletzende Dinge sage, aber ich muss Ihnen gegenüber ehrlich aussprechen, was ich über das Theater fühle, und vielleicht verzeihen Sie mir das ja, weil ich ein Schauspieler bin und mich deshalb genauso sehr selbst verletze wie Sie.

Irgendwann wird uns klar werden, dass unser Beruf der einzige ohne eine Technik ist. Ein Maler muss eine entwickeln, ein Musiker, ein Tänzer, jeder Künstler, aber irgendwie werden wir Schauspieler allein gelassen. Wir spielen, weil wir spielen wollen, und wir tun das einfach so. Irgendetwas kann da nicht stimmen.

Dieses schmerzliche Bewusstsein, dass unser Beruf keine Technik besitzt, machte mich so unglücklich, dass ich mich fragte, welche Technik es denn sein könnte. Und dabei wurde mir klar, dass unser Beruf schwieriger ist als jeder andere, weil wir nur über ein Instrument verfügen, dem Publikum unsere Gefühle zu vermitteln, unsere Emotionen, unsere Ideen: den eigenen Körper. Das ist eine erschreckende Tatsache.

DER KÖRPER DES SCHAUSPIELERS ALS INSTRUMENT

Diesen Körper benutze ich für alles in meinem täglichen Leben, genau wie ich meine Stimme benutze, zum Streiten, zum Lieben oder um meine Gleichgültigkeit zu bekunden. Es ist seltsam, sich einzugestehen, dass man dem Publikum nur sich selbst zeigen kann. Mir fiel es schwer zu rechtfertigen, jeden Abend meinen vom Leben schwer malträtierten Körper als etwas Neues, Interessantes und Attraktives vorzuführen. Meinen eigenen Körper, meine eigenen Emotionen, meine eigene Stimme ... ich habe nichts anderes als mich selbst.

Dann wurde mir klar: Wenn der Schauspieler über kein Musikinstrument, keinen Pinsel und keine Farbe verfügt, muss er eine besondere Technik haben, die er nur in sich selbst finden kann. Wenn wir diese Technik finden oder zumindest einen Weg zu diesem verborgenen, geheimnisvollen Ding in uns, dann gelangen wir vielleicht an den Punkt, an dem wir hoffen können, eine übergeordnete Technik zu besitzen.

Nach vielen Jahren der Suche fand ich heraus, dass alles für eine solche Technik Nötige schon in uns vorhanden ist, wenn wir geborene Schauspieler sind. Das heisst, uns muss lediglich klar werden, welche Seiten unseres eigenen Wesens herausgestellt, befördert und trainiert werden müssen, und schon ist die ganze Technik da. Spielen wir nämlich, gleich ob gut oder