



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Michail Čechovs theatralische Sendung –
Die Arbeit an einem geistigen Theater unter dem
Einfluss der Anthroposophie“

verfasst von

Nina-Natalie Bartsch

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, im Februar 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film – und Medienwissenschaft

Betreut von:

Univ.-Prof. Dr. habil. Michael Gissenwehler

1	EINLEITUNG	5
1.1	Methoden und Forschungsfragen	5
1.2	Aufbau der Arbeit	8
2	DER THEATERMENSCH MICHAIL ČECHOV – DIE ANFÄNGE EINER THEATERLAUFBAHN	11
2.1	Jahre der Kindheit.....	12
2.2	Die Ausbildung zum Schauspieler	15
2.3	Die Metamorphose des Schauspielschülers zum Begründer einer neuen Theater- und Schauspieltheorie.....	18
2.4	Die ersten Ideen zur eigenen Methode. Künstlerische Differenzen zwischen Lehrer und Schüler(n).....	21
2.5	Michail Čechovs Annäherung an die Anthroposophie	24
2.5.1	Wege der Erkenntnis und zur Selbstfindung	25
2.5.2	Andrej Belyj	28
3	RUDOLF STEINER UND SEINE GEISTESWISSENSCHAFT	33
3.1	Steiner und sein Kunstverständnis.....	38
3.1.1	Von der Negation des Naturalismus aus anthroposophischer Sichtweise	42
3.1.2	Čechovs Ablehnung des Naturalismus auf der Bühne	43
3.2	Erste praktische Versuche zur Umsetzung künstlerischer Ambitionen: Rudolf Steiners Mysteriendrama	44
4	MICHAIL ČECHOVS <i>THEATER DER ZUKUNFT</i>.....	46
4.1	Über die Notwendigkeit einer neuen Schauspieltechnik und die Aufgabe des <i>Schauspielers der Zukunft</i>	47
4.2	Die Verbindung von Körper und Seele und das Aktivieren eines schöpferischen Zustandes	49
4.2.1	Das Werkzeug des Schauspielers.....	53
4.2.2	Elementare Grundprinzipien zur Arbeit des Schauspielers.....	54
4.2.3	Die äußere Darstellung innerer Handlungen	56
4.3	Die Bedeutung von Konzentration und Imagination für die innere Arbeit an der Rollenfindung	57
4.4	Der imaginäre Leib und das imaginäre Zentrum	61
4.5	Hilfsmittel zur Erzeugung schöpferischer Gefühle: Atmosphäre und das Handlungskolorit.....	62

5	EIN EXKURS: ČECHOVS ROLLENGESTALTUNG. DER TRANSCENDENTALE HAMLET UND SEINE FOLGEN.....	67
5.1	Die Rezeption von Čechovs Hamlet.....	70
5.2	Kulturpolitische Konsequenzen	71
6	DIE BEWUSSTSEINSEBENEN DES MENSCHEN	73
6.1	Ein Überblick über die Mehrgliedrigkeit des Menschen bei Rudolf Steiner.....	73
6.2	Über das Mit-empfinden und die Doppelung des Bewusstseins bei der Rollenfindung	77
7	ČECHOVS PSYCHOLOGISCHE GEBÄRDE IN IHRER WESENSVERWANDTSCHAFT ZUR STEINERS EURYTHMIE.....	83
7.1	Čechovs Gebärde.....	84
7.1.1	Der Archetyp als Bestandteil der Psychologischen Gebärde	87
7.1.2	Tempo und Rhythmus.....	88
7.2	Der Anfang der Eurythmie, ihre Ziele und Inhalte.....	89
7.2.1	Die Eurythmie als Bühnenkunst: ihre Ausdrucksmöglichkeiten und die Wirksamkeit im (Bühnen-)Raum	93
7.2.2	Zur Laut- und Toneurythmie	94
7.2.3	Eurythmische Bewegungen und Gesten.....	96
7.3.1	Eurythmie als sichtbare Sprache auf Čechovs Bühne: Die Psychologische Gebärde und die Lauteurythmie.....	101
7.3.2	Möglichkeiten zur Anwendung und Ausführung einer Psychologische Gebärde	103
8	DIE LETZTEN STATIONEN EINER THEATERLAUFBAHN	109
9	ANMERKUNG ZUM VERÖFFENTLICHTEN WERK ČECHOVS.....	112
10	CONCLUSIO	115
	LITERATURVERZEICHNIS	119
	ABBILDUNGSVERZEICHNIS.....	124
	ABSTRACT DEUTSCH.....	125
	ABSTRACT ENGLISH.....	126
	LEBENS LAUF	127

1 Einleitung

Wie komplex das Thema des Schauspielens ist, beweisen sowohl die zahlreichen Auseinandersetzungen und Theorien, die stets um dieses Sujet kreisen, als auch die Annäherungen, die sich in verschiedenen Ausdrucksformen wiederfinden und von denen die Theaterästhetik stets erneut beeinflusst wird. Reflexionen über die Schauspielkunst tauchen vor allem seit dem 18. Jahrhundert in einem anhaltenden Diskurs auf, die in den unterschiedlichsten Konzepten umgesetzt wurden.

Vorliegende Arbeit bezieht sich auf die Schauspielmethode des russischen Bühnendarstellers, Regisseurs und Schauspielpädagogen Michail A. Čechov, der fortwährend seine Bemühungen in das Erringen eines neuen theaterästhetischen Konzeptes setzte, das von ihm als das *Theater der Zukunft* bezeichnet wurde. Zur ‚Errettung des Theaters‘ sah er die Notwendigkeit einer neuen Schauspieltechnik, durch die der Darsteller lernt eine andere Haltung zu seiner Bühnenexistenz zu finden, und zwar „in dem Sinne, dass der Schauspieler als Künstler mehr als jeder andere sein eigens Selbst mit den Mitteln seines Berufes vergrößern [sic!] muss.“¹ Da es die Aufgabe des Schauspielers sein sollte, dieses spirituelle Theater mit zu beeinflussen, bestand Čechovs Bestreben darin, eine innovative Methode zur Entwicklung einer Rolle zu kreieren, die dem Schauspieler dabei dienen soll, das neue, ideale Theater zielführend mitzugestalten.

„Ich glaube an das geistige Theater, im Sinne einer konkreten Untersuchung der geistigen Natur eines Menschen, aber diese Untersuchung muss von Künstlern und Schauspielern, nicht von Wissenschaftlern vorgenommen werden“²

– so formuliert Čechov in seiner Vision von einem *Theater der Zukunft*, die Idee eines *Schauspielers der Zukunft*, die ihn sein Lebtag bewegen sollte.

1.1 Methoden und Forschungsfragen

Ziel dieser Arbeit ist es, die Parallelen aus dem Werk des Theaterpädagogen Michail Čechov und des anthroposophischen Geisteswissenschaftlers Rudolf

¹ Tschechow, Michael: Lektionen für den professionellen Schauspieler, Berlin: 2013, S.144.

² Ebenda, S. 146.

Steiner hervor zu heben, ihre Theorien und deren Umsetzungen detailliert zu erörtern und im theaterästhetisch wirksamen Rahmen darzulegen.

Meine Absicht ist es, die Theaterarbeit von Michail Čechov als eine anthroposophische offen zu legen und sie in ihrer Besonderheit hervor zu heben. Hierzu wird allerdings nicht die Čechov-Methode in ihrer Gesamtheit behandelt, sondern ausschließlich die als hierfür notwendig erachteten Bereiche herangezogen.

In seinen pädagogischen Schriften werden die teilweise aufeinander aufbauenden Verfahren etappenweise behandelt, doch sind die Schwerpunkte seines schauspielerischen Verfahrens nicht in jedem seiner schriftlichen Werke gleich gewichtet. In *Werkgeheimnisse der Schauspielkunst* (erschienen 1979 als dt. Übersetzung von *To the Actor*³) werden die zentralen Themen ähnlich behandelt und erläutert wie in dem weitaus umfangreicheren Werk *Die Kunst des Schauspielers*, jedoch weniger ausführlich und im Aufbau anders strukturiert. Hier bringt Čechov all seine Ideen und Übungsanweisungen zur Schauspielerarbeit unter, wobei die Inhalte der einzelnen Kapitel ebenfalls nicht allzu streng voneinander zu trennen sind. Genauso unterschiedlich werden die wesentlichsten Bestandteile seiner Arbeit aufgenommen und behandelt: Georgette Boner⁴ fasst sie in sechs „wichtigste Wegweiser“ zusammen: Imagination, Atmosphäre, Rhythmus, Ausstrahlung und die Psychologische Gebärde.⁵ Natürlich gibt es noch andere Hilfsmittel, die zur Erarbeitung der Rollengestalt hilfreich sind, wobei sich viele davon überschneiden bzw. nicht klar trennen lassen - Deirdre Hurst du Prey⁶ fasst das Werk Čechovs zusammen als

„[...] das Überschreiten der Schwelle, das Gespür für das Ganze, das Zentrum, den Archetyp, die psychologische Geste, den imaginären Körper, die Pause, Atmosphäre, den Kontakt, das durchgehende Spiel, Ausstrahlung, Inspiration [...]“.⁷

³ Michail Čechovs Schulungsschrift *To the Actor* wurde erstmals 1953 in New York veröffentlicht

⁴ Die Theaterschaffende und Malerin Georgette Boner (1903 – 1998) war langjährige Mitarbeiterin Michail Čechovs.

⁵ Boner, Georgette: *Hommage an Michael Tschechow. Schauspieler und Regisseur*. Zürich: 1994, S. 120.

⁶ Deirdre Hurst du Prey - Assistentin und enge Mitarbeiterin Čechovs. Dank ihr wurden zahlreiche originale Aufzeichnungen, in dem Buch *In Lektionen für den professionellen Schauspieler* zusammengefasst, das 2013 erschienen ist.

⁷ Hurst du Prey, Deirdre in: *Tschechow* (2013), S. 9.

Es scheint individuellen Empfindens, welche seiner kreativen Ansätze zur Erschaffung der Rolle als die wesentlichsten werden und als zentrale Begriffe gehandhabt werden.

Dementsprechend schwierig ist es gewesen, Čechovs Schauspieltechnik in eine Struktur und durchgängig nachvollziehbare Form zu bringen, die dem Vorhaben, anthroposophische Zusammenhänge herzustellen, entgegenkommt, ohne dabei die Elemente innerhalb seiner Arbeit aus ihrem Kontext zu reißen und der angedachten Einheit treu zu bleiben.

Im Prinzip werden hier jene Aspekte hervorgehoben, in denen sich Steiners Geisteswissenschaft widerspiegelt - demnach ist diese Arbeit ein Rekonstruieren von Zusammenhängen.

Zentrale anthroposophische Begriffe, wie die ‚Dreigliedrigkeit‘ oder der grundlegende Hauptgedanke des Denkens, Fühlens und Wollens, die in Čechovs künstlerischer Arbeit rezipiert worden sind, werden untersucht und dargestellt.

Es wird ausgeführt, wo und wie Steiners Theorien in dem Werk des russischen Theaterpädagogen sichtbar werden, wohin gehend sie eventuell modifiziert und wie sie eingearbeitet wurden. Dabei ist es erforderlich, die anthroposophischen Begriffe Steiners, seine Anschauungen und deren Begriffsinhalte ausführlicher zu erläutern.

Das gesamte Themengebiet verlangt einem spirituellen Kontext zugänglich gemacht zu werden; wenn vom Unbewussten, dem Seelenleben, der Feinstofflichkeit, Transzendenz oder vom Inneren des Menschen/Schauspielers die Rede ist, möchte ich vorab darauf hinweisen, dass ich hierbei keine Absicherung aus dem Bereich der Psychologie, der Philosophie oder Metaphysik geholt habe um jene abstrakten Begriffe zu definieren oder zu konkretisieren, sondern werde sie so übernehmen, wie sie auch von Steiner und Čechov in diesem Bezugsrahmen gedacht und angewendet wurden.

Bezüglich Rudolf Steiner möchte ich noch betonen, dass ich mich ausschließlich auf den von ihm geprägten Begriff der ‚Anthroposophie‘ konzentriere und aus seinem umfangreichen Gesamtwerk mich ausschließlich dem Themenbereich widme, der dieser Untersuchung nützlich ist. Andere polarisierende Themen und Kritikpunkte, die in Steiner Rezensionen immer wieder auftauchen, werden in dieser Arbeit nicht berücksichtigt.

1.2 Aufbau der Arbeit

Da in der Theaterpädagogik der Erarbeitungsprozess ebenso wichtig wie das künstlerische Ergebnis ist, werden die Anfänge Čechovs Laufbahn, sowie die Ursprünge der ersten Ideen bis zur Umsetzung der Methoden ausgeführt.

Vorliegende Arbeit beginnt mit biografischen Abrissen über Michail Čechov und Rudolf Steiner und mit der einhergehenden Vermittlung eines umfassenden Bildes ihres Werdegangs. Zu Beginn stütze ich mich fast ausschließlich auf das autobiografische Werk Čechovs. Seine früheren Schriften, an denen er noch in seiner Zeit in Russland gearbeitet hat, sind äußerst transparente Darstellungen der damaligen Theatersituation und der Frustration, die er über die Einschränkungen und Begrenzungen in der Kunst empfand.

Anfänglich ist es mir wichtig darzulegen, wie entscheidend es ist unter welchen Rahmenbedingungen wir aufwachsen, wie das soziale Umfeld aussieht. Wie Leitfiguren die Denkweise mitformen, möchte ich anhand von Michail Čechov demonstrieren, der so entflammbar für seine Theaterkollegen war und begeistert über seine Schauspiellehrer und Idole erzählte. Im ersten Teil der Arbeit möchte ich genau das deutlich machen und auf die künstlerischen Konstellationen hinweisen. Die Beziehung zwischen Stanislavskij und Čechov ist ein Thema, dem immer wieder gerne Aufmerksamkeit geschenkt wird. Konstantin Stanislavskij als hochragende Figur in der Geschichte des Theaters des 20. Jahrhunderts, der die Haltung zum Schauspieler und zum Schauspielen tiefgehend beeinflusst hat, schuf als erster eine Psychotechnik für den Schauspieler und konnte seinen Grundsatz in seinem mit Nemirovič-Dančenko gemeinsam gegründeten Moskauer Künstlertheater festigen. Auf gegenseitigem Respekt beruhend, haben Stanislavskij und Michail Čechov, zuerst als Lehrer und Schüler, voneinander gelernt und profitiert. Gerne wird Stanislavskij zitiert, der seinen Schüler als den talentiertesten Schauspieler bezeichnete, mit dem er je zusammen gearbeitet hatte. Auch wenn er Čechov seinen „brillantesten Schüler“⁸ nannte, gab es einen theatralischen Konflikte zwischen ihnen: So tadelte der Schauspiellehrer seinen Zögling „zu viel Spass [sic!] am Spielen seiner Rol-

⁸ Vgl. Gordon, M. in: Tschechow (2013), S. 14.

le“⁹ zu haben und musste ihn auf Grund seiner „überhitzten Vorstellungskraft“¹⁰ aus seiner Stunde werfen. Wie die Differenzen zwischen den beiden künstlerischen und pädagogischen Ansätzen aussehen, wird während dieser Arbeit immer wieder miteinfließen. Die Inhalte des Stanislavskij-Systems, die Methode nach der Čechov gelernt hat, werde ich nur streifen, da ich mich ausführlicher den anthroposophischen Begriffsbestimmungen widmen werde, die wesentlich für das Heranführen an Čechovs Schauspieltechniken sind.

Der Dichter und Romancier des russischen Symbolismus, Andrej Belyj, auf den ich in dieser Arbeit in einem eigenen Abschnitt Bezug nehmen werde, soll als Bindeglied zwischen Michail Čechov und Rudolf Steiner dienen. Er lebte viele Jahre im Umkreis von Steiner und arbeitete auch mit Čechov gemeinsam an Theaterprojekten. Besonders verband beide ihre Hinwendung zur Anthroposophie, was in ihrer gemeinsamen Arbeit zur Entwicklung experimenteller Arbeitstechniken führte, woraus sich neue Ansätze im Umgang mit dem Text ergaben. Folgend werden ein Überblick und eine Einführung über Grundsätze Čechovs Schauspiel-Methode gegeben – ein schauspieltechnisches Verfahren, das großteils auf psycho-physischen Übungen basiert. Dafür werden die Elemente aus seinem schauspielpädagogischen Werk exemplarisch herangezogen, die zum einen die Ideen und Intentionen des russischen Theaterreformers veranschaulichen und zum anderen jene Merkmale aus seinem Werk betonen, an denen ich die Bezugnahme zur Anthroposophie verdeutlichen möchte.

Zur Veranschaulichung Čechovs Geisteshaltung, die sich in seinen künstlerischen Gestaltungsprinzipien wiederfindet, wird ein Kapitel seiner Hamlet-Darstellung gewidmet, die sich durch Čechovs ideelle Mentalität außergewöhnlich hervorhebt und auszeichnet.

Die anthroposophische Färbung seiner Arbeitsmethode und seinen gedanklichen Ausführungen, lassen sich an mehreren seiner Ansätze festmachen – so werde ich diese Einwirkung anhand der Psychologischen Gebärde, die eine tragende Rolle in seiner Arbeit spielt, demonstrieren und dafür die Eurythmie und Sprachgestaltung Rudolf Steiners als Referenz heranziehen.

⁹ Vgl. Ebenda, S. 15.

¹⁰ Vgl. Ebenda, S. 15.

Auf Grund des beachtlichen Umfangs von Steiners Werke beziehe ich mich hauptsächlich auf die Kernaussagen der Themenkreise der Anthroposophie, die im darstellerisch-künstlerischen Kontext anwendbar sind: so wie seine Vorträge zur *Sprachgestaltung und dramatischer Kunst* und den vielen Ausführungen zur Eurythmie. Zur Ausführung von anthroposophischen Grundeinstellungen und Anschauungen wurden andere Werke Steiners hinzugezogen.

In meiner Bemühung, eine Analogie in Čechovs Arbeit zu Steiners Werk darzulegen, bestand die Recherche vor allem aus Literaturstudien. Die Erläuterungen zu bestimmten Ausdrücken, die in einem anthroposophischen Kontext angesiedelt sind, mögen oft sehr detailreich erscheinen, sind jedoch erforderlich, um jene Verbindung herzustellen bzw. aufrecht zu erhalten.

2 Der Theatermensch Michail Čechov – Die Anfänge einer Theaterlaufbahn



Abb. 1: Michail A. Čechov, ca. 1913

„Eine geheimnisvolle Aura umgab Tschechows Kunst. [...] Ein Nichts, ein Hauch, ein aufleuchtender Blick, ein Größerwerden der Gestalt, ein Schrumpfen des Körpers, ein Tasten der Hände, ein Wenden des Kopfes, ein Heben der Wimper, ein Drehen des Augapfels, ein Nichts vermochte alles auszudrücken. [...] Seine Gebärden ballten und verdichteten Vergangenes, Gegenwärtiges und Zukünftiges. Die völlige Hingabe seines zum Instrument gewordenen Körpers an die Rolle enthüllt ihren Wesenskern.“¹¹

Als Michail Čechov zu Beginn des 20. Jahrhunderts mit seiner Schauspielausbildung begann, entstanden in ihm Vorstellung und Wunsch nach einer grundlegenden Veränderung auf dem Theater. Denn auf der Bühne ließ sich weder Poetisches noch Schönheit mehr finden, konstatierte er. Das Theater sei zu einem materialistischen geworden, das den Bühnenkünstler in der Kreativität einschränkt und sein Talent hemmt. Es ist nicht primär seine Absicht gewesen, ein neues Schauspielsystem zu erfinden, sondern entstand vielmehr als Ergebnis seiner Unternehmungen, in denen die Einschränkungen des künstlerisch-kreativen Weges des Schauspielers überwunden werden wollten.

So wurde es zu seinem Wunsch und stets anvisiertem Ziel, ein neues Theater zu kreieren, das sich von der materialistischen, physischen Begrenztheit loslöst, um alles größer zu machen:¹²

„Wenn ich mir vorzustellen versuche, was das Theater in Zukunft sein kann und wird (das meine ich jetzt überhaupt nicht mystisch oder religiös), wird es eine rein spirituelle Angelegenheit sein, bei der die Künstler den menschlichen Geist wiederentdecken. Wir Künstler und Schauspieler werden die Psychologie eines wahren menschlichen Wesens formulieren.“¹³

So sei auch der Weg, den der Schauspieler einschlagen müsse, der des ‚Wie‘ und nicht der des ‚Warum‘. Mit der Entwicklung Čechovs Schauspielmethode,

¹¹ Boner, Georgette in: Tschechow, Michael. Werkgeheimnisse der Schauspielkunst. Zürich/Stuttgart: 1988, S. 174.

¹² Tschechow (2013), S. 144.

¹³ Ebenda, S. 166.

die auch als „immateriell“ bezeichnet werden kann¹⁴ und der Umsetzung dieser geistigen Arbeit, die er stets in sein künstlerisches Schaffen einfließen ließ, sollte er seinem Ziel ein Stück näher kommen.

2.1 Jahre der Kindheit

Michail Čechov selbst war klar, dass seine Vergangenheit den Grund und die Basis für seine eigene Gegenwart und auch Zukunft darstellt.¹⁵

In seiner autobiografischen Schrift stellt der 1891 in Sankt Petersburg geborene Michail Alexandrovic Čechov zu Beginn die für ihn prägenden Leitfiguren vor und dar. Er begegnete den unterschiedlichsten Autoritäten und Idolen, an denen er sich orientierte, beginnend mit seinem Vater Aleksandr Pavlovic Čechov und seinem Onkel, dem Dramatiker Anton P. Čechov, der mit seinem Werk auch bei Michail Eindruck hinterlassen hatte. Ausgiebige Beschäftigung mit philosophischen Persönlichkeiten wie Nietzsche, Kant und Schopenhauer, sowie andere geistige Wegweiser sollten Wirkung auf ihn und sein späteres theatrales Schaffen ausüben. Vor allem die künstlerischen Vorbilder, auf die er während seiner Laufbahn traf, sollten den einen oder anderen Impuls für seine Arbeit setzen – u.a. Theatergrößen wie Konstantin Stanislavskij, Vachtangov und Max Reinhardt. Auch die Beschäftigung mit fernöstlichen Philosophien, dem Kabuki-Theater und der vertiefenden Auseinandersetzung mit Yoga sollten Auswirkungen auf seine spätere Arbeit haben. Laut M. Čechov war sein Vater, der als Schriftsteller und Redakteur tätig war

„der erste Mensch, dem ich in meinem Leben „begegnete“ und der in mir einen tiefen Eindruck hinterließ [...]. Seine physische, psychische und geistige Kraft schien grenzenlos; [...] er verfügte über ein wahrhaft enormes Wissen [...].“¹⁶

Tatsächlich dürfte Michails Vater neben seinem ausgeprägten exzentrischen Wesen über ein enormes Wissen über Philosophie, Medizin, Mathematik, Physik, Geschichte und mehr verfügt haben. Nebenbei beherrschte er eine Menge Fremdsprachen und lernte noch im Alter von fünfzig Jahren in nur zwei, drei

¹⁴ Vgl. Petit, Lenard. Die Chechov Methode. Handbuch für den Schauspieler. Leipzig: 2010, S.16.

¹⁵ Chekhov, Michael: The Path of the Actor, London/ New York: 2005, S. 8.

¹⁶ Čechov, Michail A.: Leben und Begegnungen. Autobiographische Schriften. Stuttgart: 1992, S. 11f.

Monaten Finnisch, erzählt M. Čechov. Der Junge hatte enormen Respekt vor seinem Vater und seiner Strenge.¹⁷

Aleksandr P. Čechov war alkoholkrank und wurde während seiner starken Trunkenheitsperioden zu einer Belastung für die Familie. Michail erlebte diese intensiven Perioden auf eine spezielle Art und Weise. Des Nächtens holte ihn der Vater immer wieder zu sich um ihn in eine geistige und wissenschaftliche Welt einzuführen. Im Verlauf dieser ‚nächtlichen Unterweisungen‘ wurde er stets angeregt sein kreatives Talent und seine geistige Produktivität zu intensivieren. Für Michail selbst besaßen diese gemeinsamen Nächte eine eigene Faszination, in der er Unmengen von Wissen vermittelt bekam und in neue Sphären eintauchen konnte. „Während Vaters Krankheit veränderte sich mein Leben völlig. [...] Er entführte mich weit weg von sich selbst und von dieser Welt und entdeckte mir dadurch neue Welten.“¹⁸ Es wurde gemalt, physikalische und chemische Experimente durchgeführt und abenteuerliche Geschichten erzählt. Aufregend entwarf der Vater für Michail die Welt der Sterne und Planeten und der Junge war vollends in dieser nächtlichen Atmosphäre gefangen und in den Bann seines Vaters gezogen. Begriffe wie ‚Bewusstsein‘ und ‚Zufall‘ waren dem Jungen noch nicht geläufig, deshalb begann er sich davon seine eigenen Vorstellungen zu machen.

„Den ‚Zufall‘ malte ich mir aus als einen JEMAND, der klug, listig, groß, allsehend und allmächtig war und alles voraussehen konnte. Dieser JEMAND war aber so einsam und tat mir darum so leid, daß ich nur mit Mühe und Not die Tränen zurückhalten konnte.“¹⁹

Auf anregende Art und Weise unterrichtete ihn sein Vater und führte ihn anschaulich durch die Entwicklung menschlichen Denkens. Auf diesem Weg wird Michail auch mit einem dieser ‚wunderbaren Gestalten‘ bekannt gemacht, deren Gedankengut ihn noch länger beschäftigte. Er wurde mit der russischen Literatur vertraut gemacht und vor allem die Gedankenwelt Arthur Schopenhauers und Nietzsches sollten sein ästhetisch-ethisches Weltbild mitprägen.²⁰

¹⁷ Chekhov (2005), S. 16.

¹⁸ Čechov (1992), S. 22.

¹⁹ Ebenda, S. 24.

²⁰ Čechov, Michail A.: Die Kunst des Schauspielers. Moskauer Ausgabe. Stuttgart: 2010, S. 259.

Bei diesen Darstellungen, die er von seinem Vater zu hören bekam, flackerten bereits erste Anzeichen Čechovs ausgeprägter Vorstellungskraft auf.

„Manchmal schien es mir, als erzählte der Vater nicht nur von Schopenhauer, Nietzsche und Hartmann, sondern stellte sie dar. Ich sah sie ganz deutlich vor Augen. Doch spielte er mir nicht nur sie selbst vor, sondern, wie es schien, auch ihre Gedanken. Wie machte er das nur?“²¹

Schon früh machte Michail A. Čechov die Erfahrungen, wie rege die eigene Phantasie sein und sich selbständig machen kann und hatte schon früh sehr bewegte Erlebnisse durch seine Erfindungsgabe. So kam er in Berührung mit einer Welt, in der die Vorstellungskraft eine große Rolle spielte. Wenn er den Ausführungen seines Vaters lauschte, stattete er in seiner Fantasie die Personen, von denen erzählt wurde, mit einem Eigenleben aus und konnte ihnen mit Hilfe seiner Vorstellungskraft Gestalt geben. So bekam er eine Idee davon, dass sich Gedanken auch anders als nur mit Worten vermitteln lassen, so dass das ganze Wesen daran Teil haben kann. Diese nächtlichen Unterrichtsstunden fanden regelmäßig statt, solange, bis der Vater wieder eine Zeitlang aufhörte zu trinken. So inspirierend und außergewöhnlich der junge Čechov diese phantastischen Ausflüge in andere Welten empfand, so vernichtend waren diese intensiven Zeiten, die kein gutes Ende nehmen sollten, für den Vater. Michail Čechov:

„Beim Hinausgehen erblickte ich das gelbe Gesicht des Vaters, die aufgeschwollenen, geschlossenen Augenlider. In seiner Bewußtlosigkeit stöhnte er leise und kläglich mit einer Stimme, die ich nicht an ihm kannte. Auf Nächte der beschriebenen Art folgten schwere Tage.“²²

Die russische Schauspielerin und Theaterpädagogin Marija O. Knebel²³, die ebenfalls am Moskauer Künstlertheater gespielt hatte und später eine Schülerin Michail Čechovs sein sollte, beschreibt die Čechov'sche Familie als charakteristisch für das russische Leben und seine Kultur:

„In dieser Familie gab es Talente, die im Alkoholismus endeten; es gab religiöse Naturen, es gab mutige und selbstaufopfernde Menschen. Die schriftstellerische Begabung Anton P. Čechovs bildete sich in krassem Gegensatz zu der Selbstvernichtung seiner beiden ebenso talentierten Brüder [...] heraus. Der Schriftsteller Čechov gab dem Knaben Michail Čechov gleichsam ein Beispiel dafür, daß man sich aus diesem ganzen

²¹ Čechov (1992), S. 25f.

²² Ebenda, S. 26.

²³ Marija Osipovna Knebel (1898-1985)

Gestrüpp von Schwierigkeiten und Elend herauswinden kann, um ein menschenwürdiges Leben zu leben. Mir scheint, daß Michail Čechov mit den Jahren ganz bewußt dieses Vermächtnis seines Onkels annahm und diesem großen Beispiel folgte.“²⁴

Den Tod seines Vaters - er starb im Mai 1913 - konnte M. Čechov für sich nur auflösen und verarbeiten, nachdem er sich auf der Bühne selbst mit dem Tod in unterschiedlichen Rollen konfrontiert hatte. Jene drei Figuren Ivan der Schreckliche, Hamlet und Erik XIV, waren letztendlich von großer Wichtigkeit zur Aufarbeitung des Todes seines Vaters, wie Čechov selbst ausführte:

„Alle drei Tode waren für mich nicht bloß ein ‚Abgang vom Hier‘, sondern verschiedene Formen des Eintritts in das ‚Dort‘. Ich bemühte mich, die dem Publikum nicht nur durch das Spiel, sondern auch durch Nuancen in der Inszenierung zu vermitteln. So gewann ich durch diese Darstellung der drei Tode auf der Bühne das Erlebnis, was mir am Tode meines Vaters gefehlt hatte.“²⁵

2.2 Die Ausbildung zum Schauspieler

Die Begeisterung für das Schauspielen begann als Michail noch ein Junge war. Er entwickelte eine Vorliebe fürs Verkleiden, Spielen und Improvisieren. In diversen selbstinszenierten und improvisierten häuslichen Vorführungen vor der Mutter und dem Kindermädchen, entdeckte er seine Leidenschaft für das Theater und sein Talent bildete sich immer mehr aus. Čechov selbst meinte, er wusste sofort, wer er war, nachdem er ein Kleidungsstück übergestreift hatte.²⁶ Im Alter von sechzehn Jahren wurde Michail auf die Schauspielschule Suvorin beim Theater der Kunst- und Literaturgesellschaft in Petersburg geschickt. Dort begann er mit einer fundierten Schauspielausbildung. Über seine Schauspiellehrer hatte er gewissermaßen eine zwiespältige Meinung: in ihren Rollen als Lehrpersonen empfand er sie nicht annähernd so wirkungsvoll wie als Schauspieler, wenn sie auf der Bühne standen. Denn als Schauspieler waren sie ihm eine wahrhafte Inspiration und seine Schilderungen ihrer Auftritte sind von Überschwänglichem und Enthusiasmus geprägt. Er spricht von „Wundertaten“, die sie auf der Bühne vollbrachten²⁷, und der noch unerfahrene Čechov empfand es als beispiellos, wie die von ihm bewunderten Darsteller es schafften, dem Zuschauer das allumfassende Schicksal des Protagonisten darzulegen.

²⁴ Čechov (2010), S. 208.

²⁵ Čechov (1992), S. 29.

²⁶ Ebenda, S. 35.

²⁷ Vgl. Čechov (1992), S. 37ff.

Begeistert davon, wie sehr diese Künstler im Stande waren das Publikum zu bewegen, scheint der Schauspielschüler den Ursprung einer glaubhaften Darstellung im Inneren, in der Seele des Künstlers, erkannt zu haben.

„Niemals beschränkten sich diese Magier der Bühne *bloß auf die Darstellung bestimmter Rollengestalten*. Ihr Spiel enthielt stets auch das *Urbild* des gemeinten Menschen, ihre Seelen und Erlebniswelten. [...] Das Gelächter, das sie hervorriefen, galt einem Seelenzustand, in den sie sich selber versetzten, während sie gelöst und unbeschwert den Text des Autors sprachen. Unabhängig vom Text entstand das Komische *in ihren Seelen*.“²⁸

Dieser von Čechov beschriebene Zustand weist auf einen Abschnitt aus seinem schauspieltheoretischen Werk hin: Im Kapitel über die „Atmosphäre“²⁹, beschreibt er, wie wichtig diese ist, um Zuschauer und Schauspieler zu verbinden, die Energien voneinander beziehen. Durch das Beobachten dieser Darstellungen auf der Bühne erschloss sich ihm eine essentielle Tatsache, die er in seiner weiteren Schauspielerarbeit verwerten sollte: es geht einzig darum, eine Rolle so zu erarbeiten und zu spielen um die Figur aus einer Authentizität heraus entstehen zu lassen mit dem Ziel, sie anders darzustellen als alle anderen zuvor. Nicht das Nachahmen anderer Rollendarstellungen, sondern die eigene und einzigartige Kunstgestalt für die Bühne zu schaffen, wird zentrales Thema in Čechovs Rollenarbeit werden.

Jene Menschen im Theater zu erleben, wie sie Rollen auf ihre Weise schufen und authentisch gestalteten, ließen ihn zu einer weiteren für ihn wesentlichen Erkenntnis gelangen: Er wird sich der Wichtigkeit bewusst, die die Form für den Schauspieler bedeutet. Die Form in jeder Art und Weise, aber vor allem die Klarheit der szenischen Form und ihrem Wert. Čechov:

„Ich begriff, daß ein Schauspieler, der kein Interesse daran hat, in sich die Liebe zur szenischen Form in der Sprache, Bewegung, auch in der Psychologie der Figuren zu entwickeln, sich selbst zum Dilettantismus verdammt und diesen noch dazu mit Freiheit verwechselt.“³⁰

Die Beherrschung und das Durchdringen von Maß und Form sollte immer grundlegend für Čechov's Kunst bleiben. „Beides muß der Schauspieler su-

²⁸ Ebenda, S. 39.

²⁹ Siehe Čechov (2010), Kap. Atmosphäre

³⁰ Ebenda, S. 38.

chen, wenn er den Text übernimmt“³¹ äußert sich die Schauspielerin und ehemals enge Mitarbeiterin Čechovs, Georgette Boner, zur Rollengestaltung. „[...] Das Maß weist den Weg zur Form. Langsam verdichtet sich die Rollenvision. Vorsichtig beginnt der Schauspieler dem visionären Bild eine raumzeitliche Gestalt zu geben, es zu verkörpern. Das Maß prägt nun die Form.“³² – was den Beginn eines schöpferischen Prozesses darstellt und die Idee der Rollenfigur sich so allmählich verdichtet.

Čechov versteht also bereits, dass für den Schauspieler eine maßgebliche Formung der Ausdrucksmittel erforderlich ist, um eben solchen starke Effekte erzielen zu können. Trotz mangelnder Vermittlung seiner Lehrer auf der Suvorin-Schauspielschule in pädagogischer Hinsicht, gab es gewisse Effekte des Ausdrucks, die dem Schauspielschüler Čechov gelehrt wurden und die der angehende Schauspielpädagoge im Nachhinein in den selbst kreierten psycho-physischen Übungen zur Psychologischen Gebärde in seinen schauspieltheoretischen Schriften wiederverwerten konnte.³³ Wie erwähnt, befand der Schüler zwar, dass seine Lehrer hervorragend spielten, doch konnten sie – seines Erachtens - ihre Kompetenzen in der Theorie nicht weitergeben. Er erklärte sich dieses Phänomen folgendermaßen:

„Bei diesen Titanen war alles eine Gnade Gottes. [...] Sie hatten weder eine Schule noch einen Regisseur nötig. Doch [...] Gottes Gnade hat uns verlassen [...] eine neue Generation wird kommen und das Theater auf neue Grundsätze aufbauen. Verstand, Wissen Arbeit und Technik werden das Theater voranbringen.“³⁴

Die Erfahrungen, die er während seiner Ausbildung an dieser Schauspielschule machte und die theatralen Darbietungen begabter Schauspieler, ließen Michail Čechov einen anderen, unkonventionelleren Weg einschlagen und reformatorische Ideen entwickeln um wenig später von einem *Theater der Zukunft* sprechen zu können.

³¹ Boner (1994), S. 30f.

³² Ebenda, S. 30f.

³³ Vgl. Čechov (2010), Kap. IV.

³⁴ Čechov (1992), S. 41.

2.3 Die Metamorphose des Schauspielschülers zum Begründer einer neuen Theater- und Schauspieltheorie

Als im April 1912 das Moskauer Künstlertheater in Petersburg gastierte, hatte Čechov seinen Abschluss an der Suvorin-Schauspielschule bereits hinter sich und spielte am Malyi teatr, Russlands renommiertester staatlicher Schauspielbühne. Das von Stanislavskij³⁵ und Nemirovič-Dančenko³⁶ 1898 gegründete Moskauer Künstlertheater (abgekürzt MChT, später MChAT) galt als eine zentrale Institution der russischen Theaterlandschaft. Die zugrunde liegende Idee der privaten Bühne sollte eine Revolutionierung der Bühnenkunst sein mit einhergehender Ablehnung des herrschenden Konventionalismus und zugleich untrennbar mit dem Namen seines Gründers verbunden sein. Programmatisches Ziel Stanislavskijs waren neue Methoden und Reformen sowohl in der Schauspielkunst als auch in der Bühnenästhetik. Im Rahmen dieses neuen Theaters gründete er eine neue Schule, das Erste Studio, das in Laborform arbeiten und auch dem Beruf des Schauspielers wieder mehr Stellenwert verleihen sollte.³⁷

Die künstlerisch-ästhetischen Ideale von Stanislavskij und Nemirovič-Dančenko entsprachen der Vorrangstellung des Naturalismus in der Kulturlandschaft der westeuropäischen Länder. Das neue Kunstideal sah man in der Wahrhaftigkeit und der Natürlichkeit.³⁸ Es wurde stark an der Wirklichkeitsnähe gearbeitet, ein authentisches Milieu sollte auf der Bühne dargestellt werden, so lebensecht wie nur möglich. Das Künstlertheater nahm unter anderem Anton P. Čechovs wichtigste Stücke in ihr Repertoire auf und die dortigen Inszenierungen, die oft in Zusammenarbeit mit dem Dramatiker entstanden, gelangen zu großer Popularität. Schließlich bekam Michail die Gelegenheit, den Regisseur und Schauspiellehrer Stanislavskij kennenzulernen und bei ihm vorzusprechen. Der Verlauf dieses Aufnahmeverfahrens wird in der Autobiografie Čechovs eher knapp dargestellt - kurzerhand wird er zum Mitglied des MChT gemacht und Stanislavskij selbst kümmert sich um seine schauspielerische Entwicklung.

³⁵ Konstantin Sergejewitsch Stanislavskij (1863 - 1938)

³⁶ Vladimir I. Nemirovič-Dančenko (1858 – 1943)

³⁷ Gordon, M. in: Tschechow (2013), S. 12.

³⁸ Brauneck, Manfred: Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters. 3. Bd. Stuttgart/ Weimar: Metzler Verlag: 1999, S. 904ff.

Mit der Aufnahme am MChT, 1909, wurde M. Čechov, durch die enge Zusammenarbeit mit seinem Lehrer Stanislavskij, der ihm Mentor und enger Freund wurde, eine solide Ausbildung zuteil. All diese Erfahrungen und Ideen, die er in dieser Zeit sammeln konnte, gaben Anstoß zu seinen Überlegungen zu einer neuartigen und innovativen Herangehensweisen an die Rollengestaltung. Das Theaterkonzept Stanislavskijs, auch als das ‚System‘³⁹ bezeichnet, ist damals noch keine in sich geschlossene Methodik gewesen und seine Theaterästhetik konnte noch als ‚work in progress‘ bezeichnet werden.⁴⁰ Jedoch war er der Erste, der die Psychotechnik für den Schauspieler schuf.⁴¹

Das Bestreben seiner schauspielpädagogischen Arbeit bestand darin, Schauspielen als eine ‚Kunst des Erlebens‘ zu konstituieren. Das Erleben auf der Bühne sollte aber nicht identisch mit dem Alltäglichen sein, sondern „eine ‚Kristallisation‘ des Alltagserlebens, das den Anforderungen der „theatermäßigen Überhöhung“ folgt.“⁴² Mit dieser Forderung grenzt Stanislavskij sich von einer Schauspielpraxis ab, die einen Vorführ-Charakter besitzt. Seine Schauspielmethode basiert auf der Kunst des Erlebens und der damit einhergehenden Psychotechnik.⁴³ Die Glaubwürdigkeit des Geschehens auf der Bühne steht also im Vordergrund.

„Es war Stanislavskijs Überzeugung, daß die größtmögliche Glaubwürdigkeit und Natürlichkeit in der Rollengestaltung zu erreichen sei, wenn die Emotionalität der Rollenfigur so authentisch wie möglich aus dem Erlebnispotential des Schauspielers heraus entwickelt werde. [...] Später verwendete Stanislavskij den komplexeren Begriff ‚emotionales Gedächtnis‘.“⁴⁴

Čechov arbeitete intensiv mit Stanislavskij an dessen System. Er schildert die Arbeit mit seinem Lehrer als befruchtend und inspirierend, und es ist aus seinen Erzählungen erkennbar, dass er ihm gegenüber starke Bewunderung und Sympathie empfand. Durch die Ausbildung unter Stanislavskij, der damals schon als Koryphäe auf dem Theater bekannt war, wurde aus Čechov ein erprobter und

³⁹ Gemeint ist hier das *Stanislavskij-System*. Zwei fertiggestellt Bände: *Mein Leben in der Kunst* und *Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst im schöpferischen Prozeß des Erlebens. Teil 1*.

⁴⁰ Hentschel, Ulrike: *Theaterspielen als ästhetische Bildung. Über einen Beitrag produktiven künstlerischen Gestaltens zur Selbstbildung*. 1996, S. 163.

⁴¹ Trobisch, Stephen Walter: *Theaterwissenschaftliche Studien zu Sinn und Anwendbarkeit von Verfahren zur Schauspieler-Ausbildung*, Universität Wien, Dissertation, 1987, S. 2.

⁴² Hentschel, S. 163.

⁴³ Vgl. Trobisch, S. 10.

⁴⁴ Brauneck, (1999), 3. Bd., S. 907f.

selbstbewusster Schauspieler, der ohne die schauspielästhetischen Grundlagen, die er am Moskauer Künstlertheater erlernt hatte, wahrscheinlich niemals so selbstbewusst und zielstrebig seine eigenen Ideen und Reformen hätte realisieren können. So hatte er die Möglichkeit, seine eigene künstlerische Persönlichkeit zu formen.

Während seiner Zeit am MChT überzeugte er in vielen unterschiedlichen Rollen. In der Zeit von 1913 und 1923 trat er in zwölf Inszenierungen des Moskauer Künstlertheaters oder freien Produktionen auf. Einer seiner ersten Auftritte war in Edward Gordon Craigs einflussreicher Hamlet-Inszenierung, die gemeinsam mit dem MChT 1911/12 produziert wurde, in der Čechov einen stummen Part und einen Straßenjungen und seine zukünftige Ehefrau, Olga von Knipper, die Gertrude mimte.

Des Weiteren spielte Čechov in *Fest des Friedens* von Gerhart Hauptmann, *Das Heimchen am Herd* von Charles Dickens, *Der Geizige* von Molière, *Onkel Vanja* von Anton P. Čechov, *Was ihr wollt* von William Shakespeare, *Erik XIV.* von August Strindberg, *Der Revisor* von Nicolaj Gogol u.v.m.

Als Schüler der Theatergröße Stanislavskij und damaliger Anhänger seines Systems, wurde Michail Čechov 1922 zum Leiter des Ersten Studios des Moskauer Künstler Theaters und begann dort mit seiner schauspielpädagogischen Arbeit, wobei systematisch an den Grundlagen der Schauspielkunst gearbeitet wurde. Bereits einige Jahre zuvor als Erste Studiobühne 1912 von Stanislavskij gemeinsam mit Suleržickij⁴⁵ gegründet, sollte es weitgehend der Entwicklung des Stanislavskij-Systems dienen.⁴⁶ 1924 wurde es ins Moskauer Akademisches Künstlertheater-2 umgewandelt, MChAT-2.

Dieses Konzept von Schauspielbühne und Studiobühne in einem wurde für Michail Čechov zur Idealform, die er auch noch später - während seiner Emigration - zu verwirklichen versuchte. Hier erschaffte er einige seiner unvergesslichen Rollen, wie die des Hamlet oder des Senators Ableuchov aus Andrej Belyjs *Peter(s)burg*.

⁴⁵ Leopold Antonovic Suleržickij (1872 – 1916)

⁴⁶ Anm. des Hrsg. In: Čechov (1992), S. 66.

Stanislawskij hielt, unterstützt von dem einflussreichen Schauspieler und Regisseur Vachtangov, dort Übungskurse ab.⁴⁷ Genau wie Čechov, gehörte Vachtangov zunächst dem MChT als Schauspieler an und unterrichtete ab 1911 am Künstlertheater als leidenschaftlicher Verfechter des Systems, der Methode Stanislawskijs.

Čechov war besonders von Vachtangov als Regisseur beeindruckt, bezeichnete ihn als „denkenden Künstler“⁴⁸ und

„[...] durch und durch sensibel für den psychologischen Unterschied zwischen dem Regisseur als dem Demonstrierenden und dem Schauspieler als Agierenden. [...] Die Gabe des Demonstrierens war bei ihm besonders gut entwickelt. Das Demonstrieren steht psychologisch auf einer völlig anderen Grundlage als das eigentliche Spiel. [...] Vachtangov beherrschte die Psychologie der Demonstration meisterhaft. [...] Dank dieser erstaunlichen Fähigkeit Vachtangovs wurde auf seinen Proben sehr wenig gesprochen. Die ganze Arbeit bestand aus Demonstrationen und Illustrationen zur Figur.“⁴⁹

2.4 Die ersten Ideen zur eigenen Methode. Künstlerische Differenzen zwischen Lehrer und Schüler(n)

Stanislawskijs grundlegende Methode beinhaltete, dass der Schauspieler eine Rolle nur erfassen könne, wenn er von sich selbst ausgehe. Čechov nahm nach und nach Abstand von diesem Anspruch nach abbildhafter Lebensechtheit auf dem Theater, das kennzeichnend für den Naturalismus war, den es seiner Ansicht nach, zu vermeiden galt. Nicht zuletzt die Begegnungen mit dem Anthroposophen Rudolf Steiner, 1922 in Berlin und 1924 in Arnheim, führten dazu, dass Čechov sich „immer mehr von Stanislawskijs ‚Kunst des Erlebens‘ und von der ihr zugrunde liegenden psychotechnischen Methode“⁵⁰ distanzierte.

Die Forderung nach Reproduzieren und Empfinden von persönlich Erlebtem, ganz im Sinne Stanislawskijs, mündete letztendlich in einer Defensive seines einstigen Schülers. Dass der Schauspieler sein eigenes Erlebtes in die Rollenfigur hineinprojizieren sollte, wurde von Čechov nun grundlegend hinterfragt. Er empfand diese Methode der Rollenfindung als Einschränkung seiner künstlerischen Kreativität und argumentierte gegen die Idee der affektiven Methode. Der Schauspieler komme, ihm zufolge, zu einem effektiveren Resultat, wenn er sei-

⁴⁷ Evgenij Bagrationovic Vachtangov (1883 – 1922)

⁴⁸ Čechov (1992), S. 68.

⁴⁹ Ebenda, S. 67.

⁵⁰ Hentschel, S.172.

ne Rollen aus seinem schöpferischen Empfinden heraus, frei von Persönlichem kreiert. Die Überzeugung, dass schöpferisches Fühlen nur durch ausreichendes Vorstellungsvermögen zu erreichen sei, untermauert seinen Glauben, ein Schauspieler könne in seiner Darstellung „über den Dramatiker oder das Stück hinausgehen“.⁵¹ Diese Anschauung gibt bereits aufschlussreich Auskunft zum besseren Verständnis des Kerngedankens seiner Arbeit an der Rollengestaltung.

Es soll ein Einfühlen, nicht ein Mitfühlen angestrebt werden. Der Schauspieler soll durch seine ausgebildete Kreativität im Stande sein, die darzustellende Figur aus seiner Imagination heraus zu schaffen und zu formen. Das Mit-Empfinden bezeichnet Čechov als Grundlage wahrer Kunst. Somit nimmt er Abstand von der Arbeitsmethode, die er bei seinem Lehrer gelernt hatte und der Umsetzung des von Stanislavskij ausgearbeiteten Konzepts des „emotionalen Gedächtnisses“.

So wie Čechov sich von diesem Verfahren entfernen sollte, so zeichnete sich auch für Vachtangov innerhalb seiner künstlerischen Auffassungen bald eine Verlagerung von Schwerpunkten und Interessen ab, die auf eine neue ästhetische Orientierung hindeuteten. Er wandte sich noch in den letzten Jahren seines Lebens von jenen theaterästhetischen Richtlinien ab, die er selbst so lange gelehrt hatte. Das Realismus-Verständnis Stanislavskijs wurde von Vachtangov als beengend empfunden.⁵² Der Kritikpunkt Vachtangovs und Čechovs an Stanislavskij war demnach ähnlich: der Anspruch auf eine ‚Lebensechtheit‘ auf der Bühne wurde abgelehnt. M. Čechov entfernte sich im Laufe seiner seelischen und weltanschaulichen Krise, mit der er vor allem während der 20er Jahren zu kämpfen hatte, immer mehr von der Methode seines ehemaligen Lehrers. Er fand sich mit seinem Theaterverständnis und seiner Vorstellung eines idealen Theaters mehr bei Mejerchol'd⁵³ wieder, einem ehemaligen Schüler Stanislavskijs, der die Auffassung einer antirealistischen Bühnenkunst vertrat und umsetzte.⁵⁴

⁵¹ Tschechow (2013), S. 14.

⁵² Vgl. Brauneck, (1999), 4. Bd., S. 826f.

⁵³ Vsevolod Ėmil'evič Mejerchol'd (1874 -1940)

⁵⁴ Vgl. Hentschel, S. 175.

Vachtangov strebte in seiner schauspielerischen Arbeit nach einer „Synthese zwischen dem psycho-realistischen Theater Stanislavskijs und einem antipsychologischen, formalen ‚bedingten Theater‘, wie es von Mejerchol'd praktiziert wurde.“⁵⁵ Er prägte für die, seine angestrebte Theaterkunst, den Begriff des „Phantastischen Realismus“.⁵⁶ Hier sollte sich die Idealvorstellung Vachtangovs verwirklichen können, indem das Theater die Phantasie des Zuschauers aktivieren, aber auch die Theaterhaftigkeit nicht verborgen bleiben soll.

Im Rahmen des Zweiten Moskauer Künstlertheaters gehen Čechov und Vachtangov zwar parallele, aber eigene Wege. Obwohl sie ihre Laufbahn als Anhänger des Stanislavskij-Systems begonnen hatten und sich im Zuge einer Entwicklung zur künstlerischen Autonomie davon abwandten, wird es doch in der weiteren Arbeit beider nicht ungeachtet bleiben. Für Čechov war das Stanislavskij-System bis dahin eine Art Weltanschauung gewesen und als er sich im Laufe der Jahre von der Forderung nach der „Kunst des Erlebens“ distanziert hatte, entwickelte sich daraus ein wichtiger Schritt zu einer Eigenständigkeit. In seinen schauspielpädagogischen Schriften, die zu einem Großteil erst in den vierziger Jahren, während seiner Emigration entstanden sind, erläutert und illustriert er seine Prinzipien der Rollenfindung und -gestaltung, die einerseits an Stanislavskij anknüpft, sich aber in anderen Bereichen wiederum maßgeblich davon unterscheidet.

Über die unüberwindbaren Differenzen ihrer Ansichten zur Rollengestaltung spricht Čechov später mit seinen Schülern in Dartington:

„Stanislavsky and I have discussed this point but have never agreed on it. Stanislavsky thinks that almost everyone can act anything, but to get this ability I must consider *myself* from the very beginning as Don Quixote. Whereas my idea is that I have to see him [Don Quixote] fighting, as long as I need to, until I get the feeling I want to fight.“⁵⁷

Es gibt also klare Differenzen in der Methode zur Rollenfindung zwischen Stanislavskij und Čechov und es haben sich eindeutig unterschiedliche theaterästhetische Grundannahmen herausgestellt. Neben der von Čechov betonten Hervorhebung des Kunstcharakters der darzustellenden Figur, geht er im Unterschied zu Stanislavskij nicht von einer Identität des Spielers aus, die auf

⁵⁵ Ebenda.

⁵⁶ Ebenda.

⁵⁷ Gordon, Mel: Chekhov on Acting: A Collection of Unpublished Materials (1919 – 1942), in: The Drama Review, Fall 1983, Vol. 27, No. 3, pp. 46-83, p. 57.

zwei Ebenen stattfindet, sondern spricht von drei Bewusstseinsstufen, die während des Spielens zum Einsatz kommen.⁵⁸ Über diese Dreiteilung und den Ursprung dieses Gedankens, der auf Grundsätzen der Anthroposophie beruht, soll allerdings erst in den späteren Kapiteln näher eingegangen werden. Im Čechov'schen Sinne ist die Welt, in der sich der Schauspieler bewegt, eine imaginäre - deshalb auch letztendlich auch die Abwehrhaltung gegenüber der von Stanislavskij geforderten Lebensechtheit auf der Bühne.

So hat dieser Abschnitt in Čechovs Leben ihn einerseits zu einem bemerkenswerten Schauspieler ausgebildet, ihm aber auch dazu verholfen, eigene Gedanken über die Schauspielkunst zu entwickeln. Im Laufe seines Lebens wird Michail Čechov noch von anderen Seiten Inspiration und fundamentale Bereicherungen erfahren, die ihn in seinem Schaffen mitprägen werden. Vor allem jedoch durch die Begegnung mit der transzendenten Welt und der Denkweise Rudolf Steiners, die für seine geistig-kreative Arbeitsmethode von schwerwiegender Bedeutung war.

2.5 Michail Čechovs Annäherung an die Anthroposophie

Um eine Brücke von Michail Čechov zu Rudolf Steiner schlagen zu können, möchte ich nicht anfänglich die Arbeit beider gegenüberstellen, sondern zuerst einen Blick auf das Innenleben und die Psyche des Künstlers Čechovs werfen, um nachvollziehbar zu machen, wie sich sein Hang zu gewissen Themen entwickelt hat und wie es dazu kam, dass der Schauspieler so stark in Resonanz mit Rudolf Steiners Geisteswissenschaft ging. Dies wird uns auf Grund seiner ausführlichen Autobiografie ermöglicht, aus der wir bereits Details aus seine Kindheit und Jugend und über das Erlernen des Handwerks eines Schauspielers erfahren durften.

Als der junge Čechov schon erfolgreich mit etlichen Produktionen des MChT auf der Bühne stand, sich immer jeder Sache voll und ganz hingebungsvoll widmend, durchlebte er eine Krise, die ihm auch den Zugang zur so genannten geistigen Welt öffnen sollte.

⁵⁸ Hentschel, S. 173.

Man erhält ein Bild vom geistigen Menschen Michail Čechov, der bereitwillig über sein Innenleben und seine Zerrissenheit erzählt. In seinen Schilderungen stellt er sich selbst als jemanden dar, der sich gleichermaßen mit Religion und Philosophie als auch mit seiner großen Leidenschaft, der Kunst, beschäftigt. Er ist aber auch Jemand, der stets versucht, den Menschen in seiner Vielschichtigkeit zu begreifen und sich Gedanken über den Sinn des Lebens machte. Vor schmerzlichen Erfahrungen, die ihm sein eigenes emotionales Innenleben bescherte wick er nicht aus, sondern war im Stande diese Erlebnisse durch künstlerische Produktivität und soziale Intelligenz zu verarbeiten. Eines führte zum anderen und deshalb erscheint mir ein kurzer Ausflug in eine Phase des jungen Čechovs erwähnenswert, welche die Selbsterfahrung, die er oft bewusst durchlebt hat, recht eindrucksvoll belegt.

2.5.1 Wege der Erkenntnis und zur Selbstfindung

Wie schon eingangs erwähnt, hat Michail Čechov Bekanntschaften mit Menschen und/ oder deren Werk gemacht, die für ihn einerseits als Bausteine für die Umsetzungen seiner künstlerischen Arbeit dienten, andererseits als Stimulus neue Impulse zu verarbeiten. Sowie er eines Tages auf die Hindu-Philosophie der Yogis stieß, über die er ebenfalls gerne reflektierte,⁵⁹ so war er bereits lange davor von bestimmten Vertretern der westlichen Philosophie und deren Geisteshaltung richtiggehend okkupiert. Jene Denkrichtungen schienen ihm, der ständig auf der Suche war und auf neue Aspekte des Lebens hoffte, ebenfalls zu einem weitsichtigen Geist verholfen zu haben. Großen Stellenwert hatten Darwin, Freud und vor allem Schopenhauer - seine drei Lehrmeister, wie er sie nannte.⁶⁰ Er beschäftigte sich auch mit der Psychologie des Menschen und schuf sich, mittels dieser Einflüsse, die seine drei geistigen Begleiter auf ihn hatten, seine eigene Welt.

Bereits in jungen Jahren litt er unter seiner instabilen physischen Verfassung. Die Verluste seiner Familie machten ihm schwer zu schaffen. Sein Vater starb 1913 und der Tod seiner Mutter nur wenige Jahre später, setzte ihm stark zu.

⁵⁹ Čechov (1992), S. 94.

⁶⁰ Vgl. Ebenda, S. 50f.

1918 verließ ihn dann seine Frau Olga⁶¹ und nahm ihre neugeborene Tochter, Ada, mit.

Čechov litt unter schweren Depressionen und grundlosen Ängsten gegen die er fortwährend ankämpfen musste, zusätzlich zu seinem pessimistisch und nihilistisch beeinflussten Lebensabschnitt. Innerhalb weniger Monate entwickelte er einen akuten Verfolgungswahn, und Selbstmordgedanken quälten ihn. Seine Symptome wiesen auf paranoide – halluzinatorische Wahnvorstellungen hin.⁶²

Zudem litt er lange Zeit unter seiner Alkoholsucht, an vielen Phobien, und musste auf Grund dieser Nervenkrise auch einige Zeit dem Theater fernbleiben, während er sich in psychiatrischer Behandlung befand.⁶³

Da Čechov sich einige Zeit vom Theater zurück ziehen musste richtete er sich deshalb gemeinsam mit dem russischen Symbolisten Andrej Belyj in Moskau 1917/ 18 ein privates Schauspielstudio ein, in dem mit Schauspielschülern an einer eigenen neuen Schauspiel-Methodik gearbeitet wurde. Bereits vertraut mit der anthroposophischen Materie, stützte er sich dabei auf wesentliche Aspekte Steiners Kunsttheorien und entwickelte dessen Sprach- und Bewegungsverständnis weiter.⁶⁴

Doch sein Zustand besserte sich durch hypnotische Behandlungen, denen er sich unterzogen hatte und den konsequenten Therapien von einem ganzen Ensemble an Psychiatern, das Stanislavskij beordert hatte. Zu jener Zeit war M. Čechov geprägt von einer negativen Geisteshaltung, pessimistischen Ideen und Stimmungen und entwickelte einen tiefgehenden Zynismus, ernüchert vom Gedanken der Sinnlosigkeit des menschlichen Leidens und der Willkürlichkeit des Lebens. Der Weltanschauung seines am meisten geschätzten Arthur Schopenhauer war Čechov besonders ergeben, die ihn zur Selbsterforschung anregte:

„Er betörte mich mit seinem schwermütigen Pessimismus und zeigte mir die Faszination zielloser menschlicher Existenz. [...] Ich habe auch etwas Kant gelesen – Schopenhauer bestand ja sehr darauf - und bin dabei der Entwicklung der Psychologie nachgegangen, wobei mich besonders die Denkrichtung interessierte, die das menschliche ‚Ich‘ als selbstständiges Wesen negiert. Das ging alles gut und blieb im Rahmen der

⁶¹ Olga Konstantinovna Čechova ursprünglich Olga von Knipper (1897 – 1980). Čechov heiratete sie 1914, gemeinsam bekamen sie ihre Tochter, Ada.

⁶² Anm. des Hrsg.in: Čechov (1992), S. 72.

⁶³ Vgl. Gordon in: Tschechow (2013), S. 15.

⁶⁴ Vgl. Čechov (1992), S. 261.

Wissenschaftlichkeit. Das Schauspielen genoß ich nach wie vor, meine beiden Welten konnte ich ohne weiteres auseinanderhalten.“⁶⁵

Das persönliche Leben des Schauspielers richtete sich schon bald unter der Wirkung seiner geistigen Lehrer, vor allem Schopenhauers aus und er wurde immer unglücklicher über seinen psychischen Zustand, der durch seine Anfälle von Alkoholismus verstärkt hervor gerufen wurde. Wenn er trank, führte er Gespräche mit seinen Lehrmeistern. Und diese Nächte wurden zusehends zu einer mentalen Belastung für seine oft zwiespältige und unausgeglichene Persönlichkeit. Der junge Schauspieler hätte gerne seinen Zustand geändert, jedoch fehlte ihm die Kraft dazu.

„Ich will nicht sagen, ich hätte meinen Lehrern nicht geglaubt, aber irgendwie fühlte ich mich von ihnen zu sehr am Boden festgehalten. Manchmal hätte ich ihnen gerne einiges unter die Nase gerieben, es fiel mir aber nichts ein. Und so ging ich weiterhin unter der Last ihrer Logik respektvoll in die Knie. [...] und ich wollte dem Joch von Kant, Schopenhauer und Freud entfliehen, doch sie waren stärker als ich und erstickten meine Rebellion im Keim.“⁶⁶

Im Nachhinein beschreibt Čechov diese Phase als eine seelisch ungesunde Atmosphäre, in der er lebte und kann mit gesunder Distanz über diese Erlebnisse berichten. Er erkennt das Phänomen, dass der Mensch sein Leiden liebt statt von ihm zu lassen und dass „die Idee der Sinnlosigkeit des Lebens [...], die man von ganzem Herzen und aus tiefster Seele liebt, nichts anderes als den Lebenssinn repräsentiert, mit dem man in seiner pessimistischen Phase lebt.“⁶⁷ Doch er fand einen Ausweg aus seinem Leid: zum einen durch die therapeutischen Behandlungen, zum anderen durch die Entdeckung der östlichen Philosophie und der Anthroposophie, die ihm Halt gaben und einen neu gewonnenen Sinn für ihn darstellten. Aus solchen Erfahrungen hat Čechov Konsequenzen seines künstlerischen Handelns gezogen und in unablässiger Selbstanalyse ergründet.

So überwindet er diese Leidensperioden und schafft es, reich an Erfahrungswerten in seinem neu gewonnenen Erkenntnisweg voran zu schreiten. Prägante Phasen wie diese kann er empirisch verwerten und sie in seiner Herangehensweise an die Kunst transponieren.

⁶⁵ Ebenda, S. 51

⁶⁶ Ebenda, S. 51f.

⁶⁷ Ebenda, S. 96f.

2.5.2 Andrej Belyj

Als weitere Begegnung, die für Čechov von gewinnbringender Bedeutsamkeit war, lässt sich die mit dem russischen Dichter und Symbolisten Andrej Belyj erachten.⁶⁸

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts, als das Interesse Russlands an der Theosophie groß war, wurden einige der russischen Intellektuellen auf Rudolf Steiner und seine sich gerade ausformende Bewegung aufmerksam. Elena Petrovna Blavatskaja⁶⁹ war die Begründerin der Theosophischen Gesellschaft, dieser bedeutenden geistigen Strömung, die sich auf das orientalische Geistesleben stützt und ins 20. Jahrhundert hinein große Beachtung und Wirksamkeit erfuhr.⁷⁰ Obwohl der Reformler Steiner zunächst innerhalb der theosophischen Kreise tätig gewesen war, wurden seine anthroposophischen Grundideen auch wesentlich vom Christentum ausgehend mitgeprägt, vor allem aber von der abendländischen Denkhaltung gestützt.

Der Theoretiker und Symbolist Andrej Belyj war einer der vielen Russen, die sich nach einem geistigen Führer wie Rudolf Steiner bereits gesehnt hatten: „Die Russen suchen neue Kultur- und Gedankenwege; eben darin liegt ihr Interesse an der Anthroposophie.“⁷¹ Auch für den Schriftsteller und Symbolisten war die Frage nach dem Schöpferischen und dem Geistigen stets präsent. Es lag in seinem Interesse an seinem Symbolismus, der für ihn selbst ein Schöpfungsakt war, eine künstlerische Geisteswissenschaft zu konstituieren. Seine Bestrebung um das Geistige, von der er stark eingenommen war, brachte ihn, nachdem er sich der Theosophie zugewandt hatte und in den theosophischen Kreisen unterwegs war, zu der Erkenntnistheorie Steiners. Für Belyj lag dem Symbolismus eine philosophische Gesinnung zugrunde, die er als sein Weltbild voraussetzte. In Steiners Werk erkannte er die religiöse Weltanschauung, in der er die Verwirklichung des Symbolismus und seiner

⁶⁸ Andrej Belyj (1880-1934), mit bürgerlichem Namen Boris Nikolajevic Bugajev, gilt als einer der bedeutendsten Vertreter der russischen Symbolisten, war Schriftsteller, Dichter, Philosoph und Mitglied der Anthroposophischen Gesellschaft.

⁶⁹ Elena Petrovna Blavatskaja (1831- 1891)

⁷⁰ Fedjuschin, Victor B. Rußlands Sehnsucht nach Spiritualität. Theosophie, Anthroposophie, Rudolf Steiner und die Russen. Eine geistige Wanderschaft. Shaffhausen: 1988, S. 47.

⁷¹ Ebenda, S. 5.

Ideale sah, worin seine eigenen Gedanken letztendlich in Form gebracht wurden.⁷² So wurde Belyj zum Schüler Steiners, dessen Ideologie zum Hauptinhalt seines Lebens und er selbst bald zum Mitglied der Anthroposophischen Gesellschaft. Er hatte Rudolf Steiner 1912 kennengelernt, war aber schon vorher zum euphorischen Anhänger des Anthroposphen und seiner Geisteswissenschaft geworden. Diese Begebenheit war für ihn ein ausschlaggebendes Erlebnis und er erachtete sie für sich und seine Selbstfindung als substantiell. Also verbrachte Belyj noch viele Jahre seines Lebens mit starkem Engagement für Steiner und die Anthroposophische Gesellschaft. Er reiste seinem Idol nach um an möglichst vielen seiner Vorträge teilnehmen zu können und wurde zum überzeugten Verfechter Steiners Erkenntniswege und seiner Weltanschauung, in der Belyj die harmonische Balance zwischen Wissenschaft und Mystik zu erkennen und zu erlangen gedachte.

„Von seinem Charisma fasziniert, begleitet er ihn auf seinen Vortragsreisen und glaubt, den wirklichen Weltenerklärer und eine religiöse Gestalt gefunden zu haben. Endlich ist er auf ein Genie getroffen, das Rationales und Irrationales, Innen und Außen zu einer ganzheitlichen Weltsicht verbinden kann, eine Synthese, um die sich Bely bisher vergeblich bemüht hat.“⁷³

Durch die Begegnung mit Steiner und aus dessen anthroposophischer Lehre heraus, entwickelte Belyj auch seinen Symbolismus weiter. Er war schon immer besonders stark der Literatur zugetan, blieb ihr auch als Künstler innerhalb des Symbolismus, dem eine moralisch-religiöse Weltanschauung zugrunde liegt, sein Leben lang treu.⁷⁴ Die innige Verbindung zu Steiner und seiner Gedankenwelt blieb für Belyj noch sehr lange bestehen. Im Laufe der Zusammenarbeit mit dem schon seit langer Zeit anthroposophisch aktiven Belyj und der sich daraus entwickelnden Freundschaft, wurde Čechov noch tiefer in die Materie dieser spirituellen Geisteswissenschaft eingeführt und begann nun auch Elemente aus der Anthroposophie bewusst und aktiv in seine künstlerische Praxis zu integrieren.

⁷² Vgl. Ebenda, S. 223.

⁷³ Endres, Ria: „Kotik Letajew“ – der Kindheitsroman des russischen Symbolisten Andrej Belyj: Kleid aus Licht, in: Die Zeit vom 23. 9. 1994, Nr. 39. <http://www.zeit.de/1994/39/kleid-aus-licht> [19.2.2013].

⁷⁴ Fedjuschin, S. 226f.

Die Bekanntschaft zwischen dem Schriftsteller Andrej Belyj und dem Schauspieler Michail Čechov intensivierte sich, nachdem sie sich schon ein Jahr zuvor während der Arbeit an *Hamlet* kennengelernt hatten, 1925 im Zuge der Arbeit an der Inszenierung von *Petersburg*. In der Bühnenfassung von Belyjs berühmtem Roman, bei dessen Umsetzung er stark anthroposophisch inspiriert war, stellte Čechov die Figur des Senators Ableuchov dar – eine seiner bedeutsamsten Darbietungen auf dem Theater. Durch die Zusammenarbeit mit Belyj erschlossen sich neue Arbeitsansätze innerhalb des Probeverfahrens. Der russische Schriftsteller dachte und formulierte in Rhythmen, berichtet Čechov, die Sprache selbst ist aufgewühlt, gespannt und assoziativ, worin sich die Anlehnung an Steiners Sprachgestaltung und Bewegungskunst wieder erkennen lässt.⁷⁵ Sprache und der Klang von Wörtern prägen früh sein Differenzierungsvermögen. Die Proben zu dem Stück wurden von beiden geleitet, wobei der Fokus sich zunehmend auf die Beschäftigung mit Rhythmus, Bewegung und Sprache richtete. Außerdem wurde das Schauspiel-Ensemble mit den Grundsätzen der Eurythmie betraut. Dementsprechend schildert auch die ehemalige Čechov-Schülerin Marija O. Knebel die Arbeitsmethoden während der Proben:

„Belyj und mit ihm auch Čechov waren überzeugt von der Idee, daß jedem Laut im Wort und jedem Tonintervall in der Musik eine Gebärde zugrunde liege – folgerichtig könne man Gedichte, Prosa und Musik in ihrem plastisch-gestischen Ausdruck entziffern. [...] Ich glaube, daß gerade unter dem Einfluß von Belyj der Rhythmus einer der grundlegenden Probleme wurde, die dann von Čechov ausgearbeitet wurden.“⁷⁶

Im Laufe dieser künstlerischen Zusammenarbeit entwickelte sich eine Fundgrube von neuen schauspieltechnischen Verfahren, inspiriert vom anthroposophischen Gedankengut, das Belyj mit Čechov teilte, indem der Schwerpunkt nun auf Bewegung, Rhythmus und Sprache bzw. Laute gesetzt wurde. Der Rhythmus, der den Dingen innewohnt und einen fließenden und ordnenden Charakter besitzt, sollte Čechov während seiner gesamten schauspielerischen Laufbahn begleiten und begeistern.

⁷⁵ Čechov (1992), S. 181.

⁷⁶ Ebenda, S. 197.

„Chekhov was fascinated to the end of his days by what he called rhythmical laws and laws of composition“, erzählt die einstige Assistentin und Schauspielerin Deirdre Hurst du Prey - „Not meter. We worked with metrical rhythm, of course, but he meant the inner rhythm of the whole thing.“⁷⁷ Intensivere Beschäftigung mit Rhythmus und neue Kompositionstheorien sollten auf neuerliche Art erprobt werden. Diese sich abzeichnenden neuen Ansätze zu schauspiel-technischen Arbeitsweisen soll in später entwickelten Methoden Čechovs ihre Fortführung finden. Der Schauspielpädagoge schildert die künstlerische Zusammenarbeit mit Belyj in leuchtenden Farben. Attribute und Wesenszüge, die er dem Schriftsteller zuschreibt, lassen sich problemlos vereinen mit einer gewissen Spiritualität, die dem Weltbild beider Künstler entsprach. Sie versuchten ihre Gemeinsamkeit, die nicht nur in der Kunst sondern auch in der anthroposophischen Gesinnung steckte, umzusetzen.

Zum ersten Mal kam Michail Čechov mit dem Werk von Rudolf Steiner in Kontakt, als ihm die anthroposophische Grundschrift *Wie erlangt man Erkenntnisse der höheren Welten?*⁷⁸ in die Hände fiel. Diese Schrift Steiners handelte davon, wie sich der Mensch seelisch so weit entwickeln kann, um in übersinnliche Welten zu gelangen und sie zu erfassen. Zentrale Begriffe wie Erkenntnis und Angaben über die Entwicklung der Seele finden in ihr viel Platz. Noch neu auf dem Gebiet des Mystischen und Esoterischen studierte er ausgiebig die theosophische Literatur. Nach wie vor sein Interesse für die Yogis und die östliche Philosophie hegend, begann Čechov zu überlegen, ob in der geistigen Entwicklung die Möglichkeit bestehe nach etwas noch Höherem zu streben. Er las mehr von dem Anthroposophen und fand in der neu entdeckten Lektüre auf viele seiner Fragen die passenden Antworten. Beeindruckt von der wissenschaftlichen Darstellungsweise Rudolf Steiners, erfuhr er über die geistige Welt, über die Grundsätze der Anthroposophie und wie sehr sie in die Kunst hineinwirkte, während sie als Wissenschaft so geerdet ist.

⁷⁷ Hurst du Prey, Deirdre: Working with Chekhov, in: The Drama Review, 1983, Vol. 27, No.3, pp. 84-90.

⁷⁸ Steiner, Rudolf: Wie erlangt man Erkenntnisse der höheren Welten? Erstmals erschienen in der Zeitschrift „Lucifer-Gnosis“, Nrn. 13-28, Berlin 1904/05.

Die gelesenen Bücher handelten von einer stufenweise Vergeistigung des Menschen und seiner Selbstkultivierung, mit dem Ziel zur Erkenntnis höheren Wissens und Wahrheit zu gelangen; in ihnen fand Čechov eine geistige Unterstützung, die ihn in seinen Gedanken und seiner Arbeitsweise inspiriert und maßgeblich beeinflusst hat, so wie sich auch sein persönliches Leben durch die Einwirkung seiner geistigen Lehre bildet. „Die Begegnung mit der Anthroposophie war die glücklichste in meinem Leben.“⁷⁹ - dieser Überzeugung bleibt er sein Leben lang treu. Also tritt Michail Čechov zu Beginn der 20er Jahre in die anthroposophische Gesellschaft ein und vertieft sich in das Werk von Rudolf Steiner.

⁷⁹ Čechov (1992) , S. 137.

3 Rudolf Steiner und seine Geisteswissenschaft



Abb. 2:
Dr. Rudolf Steiner, ca. 1919

1861 in der Gemeinde Kraljevec, der damaligen österreichisch-ungarischen Monarchie, dem heutigen Kroatien, geboren und aus einfachen Verhältnissen stammend, begann Rudolf Steiner schon in seiner Kindheit aufgewecktes Interesse für Geometrie zu entwickeln und widmete sich in seiner Freizeit dem konstruktiven Zeichnen. Nebenbei hegte er seine Leidenschaft für die Philosophie, die mit der Entdeckung Kants und der *Kritik der reinen Vernunft* einher ging.⁸⁰ Während seines Studiums an der Technischen Hochschule in Wien belegte er Mathematik, Physik und Chemie in den Hauptfächern und besuchte nebenbei Philosophie Vorlesungen. In der für ihn ungewohnten Umgebung der Großstadt, begann sich der interessierte Student mit architektonischen Formen und Baustilen zu beschäftigen. Sein Interesse für architektonische Formen sollte er viele Jahre später in seinem Bauprojekt des Goetheanums⁸¹ in der Schweiz ausleben können.

1883, nach Erwerb seines Dokortitels, wurde er im unmittelbaren Anschluss daran durch den österreichischen Philologen Karl Julius Schröer mit der weltweit erstmaligen Herausgabe der naturwissenschaftlichen Schriften Goethes am Goethe-Archiv zu Weimar beauftragt. Als wissenschaftlicher Mitarbeiter sollte er für die Herausgabe von Goethes Naturwissenschaftlichen Schriften im Rahmen der *Kürschner-Ausgabe* betraut werden. Er promovierte in den 1890ern an der Universität Rostock in Philosophie mit einer Dissertation über *Die Grundfragen der Erkenntnistheorie mit besonderer Rücksicht auf Fichtes Wissenschaftslehre. ‚Prolegomena zur Verständigung des philosophierenden Bewusstseins mit sich selbst‘* erschienen unter dem Titel *Wahrheit und Wissen-*

⁸⁰ Vgl. Steiner, Rudolf. *Mein Lebensgang*. Dornach: 1962, S. 38.

⁸¹ Ein von Steiner entworfener Monumentalbau in Dornach/ Schweiz. Heutiger Sitz der *Anthroposophischen Gesellschaft*. Es sollte ein Raum geschaffen werden, der Platz bietet für Musik, Schauspiel sowie Eurythmieaufführungen, die dort stattfanden.

schaft.⁸² Schließlich publiziert er 1894 sein philosophisches Hauptwerk *Die Philosophie der Freiheit*.⁸³

In den folgenden Jahren arbeitete Rudolf Steiner als Herausgeber und Redakteur, schrieb zahlreiche Aufsätze zu Kunst, Literatur und Wissenschaft. Er beschäftigte sich stets mit der Goethe-Forschung – besonders relevant war für ihn die Auseinandersetzung mit Goethes Naturwissenschaftlichen Schriften, die von dem jungen Steiner ergiebig studiert wurden und ihm später ebenfalls Anstoß zur Entwicklung der *Eurythmie* geben sollten.

1902 wird er zum Mitglied der Theosophischen Gesellschaft. In der Theosophie, einer so genannten esoterische Weltanschauung, begründet von der Russin Helena Petrovna Blavatsky, gilt die Vorstellung des menschlichen Lebens als eine zyklische Folge von Reinkarnationen. Das Denken der Theosophen ging davon aus, dass das Ideal in der Synthese verschiedener Religionen und der Gleichberechtigung ihrer unterschiedlichen Wahrheiten lag. So sah man sich in der theosophischen Denkrichtung vor allem stark von Buddhismus und Hinduismus beeinflusst. Während die Theosophie sich auf übersinnlich Wahrnehmbares konzentrierte, wollte die Anthroposophie zu der rein geistigen Betrachtungsweise des Menschen eine naturwissenschaftliche Methode miteinbeziehen. Diese Differenz und die von Rudolf Steiner ausformulierten christlich-anthroposophischen Ansätze führten dazu, dass es zu einer Abwendung von der deutschen Sektion der theosophischen Gesellschaft kam und 1913 die *Anthroposophische Gesellschaft* gegründet wurde.⁸⁴

Obwohl Steiner Wissenschaftler war, blieb sein Antrieb in seinem Lebenswerk der Glaube. Kennzeichnend für sein Gesamtwerk ist ein ganzheitliches Denken, eine Interdisziplinarität. Der umstrittene Denker und Reformere könnte als Geistesforscher bezeichnet werden, dessen Anliegen es war, eine Brücke zwischen Natur- und Geisteswissenschaften zu schlagen und eine geisteswissenschaftliche Menschenkunde zu erarbeiten. Die ausgeprägte Entwicklung der Anthroposophie ist durchaus in der ausgehenden Etablierung der Anthropologie zu su-

⁸² Kugler, Walter: Rudolf Steiner und die Anthroposophie. Eine Einführung in sein Lebenswerk, Köln: 2010, S. 299 ff.

⁸³ *Die Philosophie der Freiheit* (1894) war Steiner philosophisches Hauptwerk und bildet zugleich das Fundament der anthroposophischen Geisteswissenschaften.

⁸⁴ Kugler, S. 301.

chen, die sich mit Beginn der Neuzeit als eigenes Gebiet in der Wissenschaft durchsetzen konnte, womit die Voraussetzungen für eine umfassende Betrachtung des Menschen gegeben waren. Und dennoch stand sie nach wie vor den naturwissenschaftlichen Methoden entgegen. Die Anthroposophie stützt sich zwangsläufig auf die gegebenen Gesetze der Naturwissenschaften, doch konzentriert sie sich in gleicher Weise auf Geist und Materie, da die Ganzheitlichkeit zu ihrer Grundhaltung gehört. Rudolf Steiner hat die von ihm methodisch entwickelte Anthroposophie daher auch sinngemäß als anthroposophische Geisteswissenschaft kenntlich gemacht.

„Unter Anthroposophie verstehe ich eine wissenschaftliche Erforschung der geistigen Welt, welche die Einseitigkeiten einer bloßen Natur-Erkenntnis ebenso wie diejenigen der gewöhnlichen Mystik durchschaut, und die, bevor sie den Versuch macht, in die übersinnliche Welt einzudringen, in der erkennenden Seele erst die im gewöhnlichen Bewußtsein und in der gewöhnlichen Wissenschaft noch nicht tätigen Kräfte entwickelt, welche ein solches Eindringen ermöglichen.“⁸⁵

Die oftmals als Lehre etikettierte Philosophie Steiners, wird von ihm selbst als eine Geisteswissenschaft bzw. Geheimwissenschaft benannt. Im 19. Jahrhundert wurde der Wissenschaft nur jenes zugeordnet, was messbar bzw. fassbar und sinnlich-physisch wahrnehmbar war. Man konzentrierte sich mehr oder weniger auf das Materielle. Das Übersinnliche bzw. das sinnlich nicht Wahrnehmbare, wurde dem Glauben zugeschrieben. Erst mit dem 20. Jahrhundert wandte man sich von dieser eingeschränkten Ansicht eines reduzierten wissenschaftlichen Denkens ab und mehr dem geistig-seelischen Bereich zu. „Die Weichen für die Installierung der Moderne waren gestellt, als sich die Wissenschaften entschlossen hatten, die längst überfällige Emanzipation von der Metaphysik endgültig zu vollziehen.“⁸⁶

Dass die Metaphysik letztendlich zu höherem Rang gelang, war wegbereitend für die Anthroposophie als ‚neue‘ Geisteswissenschaft. Dass Anthropologie und Anthroposophie sich gegenseitig nicht ausschließen, wird auch in Schriften und Vorträgen Steiners deutlich. Inwiefern die Anthroposophie aus der Anthropologie hervorgeht, demonstriert Walter Kugler anhand eines Zitats von Immanuel

⁸⁵ Steiner, Rudolf: Philosophie und Anthroposophie. Gesammelte Aufsätze 1904 – 1923, Dornach: 1984, S.66.

⁸⁶ Kugler, S. 14.

Hermann Fichte, das sich heranziehen lässt, um auf das gemeinsame Herzstück zu verweisen:

„Aber schon die Anthropologie endet in dem von den mannigfaltigsten Seiten her begründeten Ergebnisse, dass der Mensch nach der wahren Eigenschaft seines Wesens, wie in der eigentlichen Quelle seines Bewusstseins einer übersinnlichen Welt angehöre. [...] Diese gründliche Erfassung des Menschenwesens erhebt nunmehr die Anthropologie in ihrem Endresultat zur Anthroposophie.“⁸⁷

Naturwissenschaftliche Methodik zur Erforschung des Wesens des Menschen war für Steiner auf Grund seiner universitären Ausbildung zwar gegeben, doch reichten ihm diese nicht aus, um auf eine allumfassende Aufklärung dieses Gebietes zu stoßen. Er versuchte seelische Beobachtungsergebnisse ebenfalls nach naturwissenschaftlicher Methode zu begründen. Eine schrittweise Erforschung geistiger Welten geschehe mit Hilfe des bewussten Durchdringens des übersinnlichen Wahrnehmungsgehalts.

Das Denken ist sowohl in den Naturwissenschaften als auch für spirituelle Erkenntnis unentbehrlich. In *Wie erlangt man Erkenntnisse der höheren Welten?* schreibt Steiner im Vorwort über die Notwendigkeit einer Miteinbeziehung der Wissenschaft in den zu erreichenden Erkenntnisweg:

„Man wird finden, daß, je unbefangener man die Geisteswissenschaft gerade mit den positiven wissenschaftlichen Errungenschaften zusammenhält, um so schöner die volle Übereinstimmung erkannt werden kann.“⁸⁸

Er räumt aber auch ein, dass nicht alles dieser Geisteswissenschaft vom Verstand wahrgenommen werden kann und weist darauf hin, seinem Gefühl mehr Glauben und Aufmerksamkeit zu schenken. Die Anthroposophie hat immer die Menschenerkenntnis vor Augen und Steiner war es ein Anliegen, wissenschaftliche Begründungen für seine Erkenntnisse vorzulegen. Der umstrittene Reformulator formulierte in seinem anthroposophischen Ansatz, dass Mensch, Natur und Kosmos zusammengehören – also ein ganzheitliches Weltbild hervorbringen, da im Kosmos alles mit allem in einer Beziehung zueinander stehe und der Mensch ein Teil der Natur sei, die er selbst erforscht. Eine der Grundlagen für die Ideologie der Anthroposophie, war auch die Weltanschauung Goethes und

⁸⁷ Zitiert nach Fichte, I.H., „Anthropologie“ 2. Aufl. 1860, S. 608. In: Steiner, Rudolf: Philosophie und Anthroposophie. Gesammelte Aufsätze 1904 – 1923; S. 217.

⁸⁸ Steiner, Rudolf: *Wie erlangt man Erkenntnisse der höheren Welten?* Dornach: 1961, S. 8.

seines ‚Metamorphosen-Gedanke‘, auf den Steiner sich in seiner Ideenlehre immer wieder gerne stützt.

Die Leib-Seele Thematik lässt sich nicht nur bei Rudolf Steiner wieder finden, sondern ist in der Psychologie und bei Denkern der abendländischen Philosophie, wie schon bei der von Rene Descartes, Gottfried Wilhelm Leibniz oder Friedrich Nietzsche verbreitet.

Das Thema des Zusammenhangs zwischen Leib, Seele und Geist gehört zu den Grundlagen der Anthroposophie. In Steiners Weltbild wird ein Monismus angestrebt, der auf das Innen und Außen bzw. sowohl auf das physisch-sinnlich Wahrnehmbare und das Übersinnliche wirken soll. Er entwarf erkenntnistheoretische Voraussetzungen für das Erfassen einer geistigen Welt, in der der Mensch immer in einem Wechselspiel sowohl zu seiner Umwelt als auch mit seinem eigenen Inneren steht. Rudolf Steiner beschrieb eine geistige, unsichtbare Welt und warf somit die Frage auf, wie man diese geistige Wirklichkeit erforschen könne. Doch besteht die Hürde, sinnliche Wahrnehmungen mit einer geistigen arrangieren zu können (um Dinge und Abstraktes erfassen zu können) darin, dass zuerst bestehende Erkenntnisgrenzen überwunden werden müssen, was der Geheimschüler bzw. der Mensch mittels anthroposophischer Lehre erreichen kann. Das Konzept zur Erlangung dieser geistigen Erkenntnis ist das Leitmotiv der Anthroposophie. Diese Umwandlung, die der Mensch erfahren soll um zur Erkenntnis und so zu einem spirituellen Leben zu gelangen, muss

„von dem Innersten unserer Seele Besitz ergreifen. Der Mensch hat es in seiner Hand, sich selbst zu vervollkommen [...]. Es genügt nicht, daß ich äußerlich in meinem Verhalten Achtung gegenüber einem Wesen zeige. Ich muß diese Achtung in meinen Gedanken haben.“⁸⁹

Der Mensch steht jedenfalls in beiden Bereichen - Geist und Materie - im Mittelpunkt der Betrachtung. Allerdings gilt es, sich in der Anthroposophie auf verschiedene Bewusstseinszustände des Menschen zu konzentrieren und diese differenziert zu betrachten, wobei intensive Beobachtung den Zuständen des Wachens, Schlafens und Träumens zuteil wird. Ebenso die antonymen Kräften, die sich im Seelischen äußern, und die Formzustände, welche physisch sicht-

⁸⁹ Ebenda, S. 23.

bar werden.⁹⁰ „So durchzieht die Dreiheit von Bewusstsein, Leben und Form, die ihre Entsprechung findet in der ‚Welt-Dreiheit‘ von Raum, Zeit und Ewigkeit, das gesamte Wirken Rudolf Steiners.“⁹¹ Diese Mehrdimensionalität soll das gesamte Werk Steiners mitformen. Das Prinzip der Seelenentwicklung bzw. solche Postulate kennzeichnen die Geisteshaltung Steiners und seiner Anthroposophie. Das von Steiner entworfene trichotomische Menschenbild soll später noch genauer betrachtet werden; insbesondere jene Ansätze, die sich in der theaterpädagogischen Arbeit von Michail Čechov wiederverwertet vorfinden. Sowohl bei Steiner als auch bei Čechov geht es um einen Erkenntnisprozess, um Denkvorgänge an sich als Ausdruck dessen, was sich im Inneren, im seelischen Bereich, abspielt.

3.1 Steiner und sein Kunstverständnis

Rudolf Steiner war stets an Kunst in jeglicher Ausdrucksform interessiert. Über seine Zeit in Weimar schrieb er:

„Meine Kunstepfindung war damals noch nicht so weit wie mein Verhältnis zu den Erkenntniserlebnissen. Aber ich suchte doch auch im anregenden Verkehr mit den Weimarer Künstlern nach einer geistesgemäßen Auffassung des Künstlerischen.“⁹²

Die intensiven Goethe-Studien führten zu einer Auseinandersetzung mit dem Thema der Farbenlehre. So war er von einer künstlerischen Denkhaltung geprägt, die für weitere Schaffensperioden wesentlich sein sollte. Als er Ende des 19. Jahrhunderts nach Berlin ging, dokumentieren einige der Aufsätze über das Theatergeschehen seine aktive Teilnahme an der damaligen künstlerischen Szene und als Mitarbeiter der ‚Dramatischen Gesellschaft‘ hatte er die Möglichkeit, tiefer in die Materie des Theaters einzutauchen, was für ihn bedeutungsvoll war.⁹³

Da Steiner allem voran Wissenschaftler war, ging er in seinen Untersuchungen und Bestrebungen analytisch vor, war aber auch der Ansicht, dass künstlerisches Empfinden in unserem Leben stets präsent sei, da wir über einen kreati-

⁹⁰ Kugler, S. 17.

⁹¹ Ebenda.

⁹² Steiner (1962), S. 270.

⁹³ Vgl. Kugler, S. 139.

ven menschlichen Geist verfügen. Eines seiner Hauptanliegen war es, die Trennung von Kunst und Wissenschaft aufzuheben um eine Harmonisierung beider Wahrheiten herzustellen. Da Steiner sowohl für die Anthroposophie einen wissenschaftlichen Anspruch erhebt, der für die Kunst ebenfalls gilt, lässt sich dieser Gedanke als Fortsetzung des von Goethe eingeschlagenen Weges der Synthese von Kunst und Wissenschaft versteht.

„Goethe wollte die Idee als eine wissen, und in Religion und Kunst und Wissenschaft wollte er nur verschiedene Offenbarungen der einen geistigen Wahrheit sehen. Goethe sprach von der Kunst als von einer Offenbarung geheimer Naturgesetze, welche ohne die Kunst niemals offenbar werden würden.“⁹⁴

In diesem Zusammenhang ergibt sich für ihn eine zentrale Frage: „Müßten wir nicht, wenn wir wissenschaftlich streben, dasjenige in der Seelenverfassung haben, was künstlerisch gestaltet und bildet?“⁹⁵ Wenn man annimmt, der Anthroposophie läge eine kulturelle Grundintention zugrunde, erreicht Hegels philosophischer Humanismus gewissermaßen eine Synthese von Wissenschaft und Religion. Denn Wissenschaft trägt den reflektierenden, Kunst den fühlenden und Religion den wollenden Geist. Steiner hatte also eine Synthese der Bereiche Religion, Kunst und Wissenschaft vor Augen und war von jeher auf der Suche nach einer Verbindungslinie, war sich aber auch der kritischen Rezeption seines Gedankenkonstrukts bewusst. Vor allem die Anthroposophie als eigene Wissenschaft zu deklarieren schien ein gewagter Versuch seinerseits:

„So strebte ich darnach [sic!], in der Anthroposophie die objektive Fortsetzung der Wissenschaft zur Darstellung zu bringen, nicht etwas Subjektives neben diese Wissenschaft hinzustellen. – Daß gerade dieses Streben zunächst nicht verstanden wurde, ist ganz selbstverständlich. [...] Man stand im Banne der in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts ausgebildeten Denkgewohnheiten. Man fand nicht den Mut, die Fesseln der bloß sinnenfälligen Beobachtung zu durchbrechen; man fürchtete in ein Gebiet zu kommen, wo jeder seine Phantasie geltend macht.“⁹⁶

Vielleicht war es kein Zufall, dass Steiners anthroposophische Geisteswissenschaft in einer ereignisreichen Periode gedieh, die Inspiration für verschiedenste Künstler und Denker gewesen ist. Die Jahrhundertwende stand schließlich im Zeichen des geistigen Auf- und Umbruchs und unter dem Gesichtspunkt dieses

⁹⁴ Steiner, Rudolf: Damit der Mensch ganz Mensch werde. Die Bedeutung der Anthroposophie im Geistesleben der Gegenwart. Dornach: 1994. S. 21.

⁹⁵ Ebenda, S. 24.

⁹⁶ Steiner, (1962), S. 410f.

Zeitgeistes erfuhr auch die Kunst, die sooft als Richtwert einer Ära gilt, eine Wandlung – nämlich die Loslösung von der rein äußerlichen, physisch-sinnlichen Welt mit einer Verlagerung des Fokus auf das Innere. Für Steiner liegt die Problematik allerdings in dieser Veräußerlichung des Ausdrucks von Allegorien oder Symbolen, die er strikt ablehnt und nicht der Auffassung des anthroposophischen Kunstgedankens entspricht.

Mit dem Schritt in das 20. Jahrhundert ging eine Bewusstwerdung einher, die für viele bedeutete, sich vom Rationalen abzuwenden um sich für ‚Abstraktion‘ zu entschließen. Vor allem durfte man sich an inneren Werten orientieren. In dieser kulturellen Entwicklung, während es zu einer Verflechtung von Wissenschaft, Kunst und Religion kommen durfte, konnte vor allem die Kunst nun übersinnliches Neuland betreten. Auch die Verbindung der unterschiedlichen Künste untereinander ließen sich in der Moderne verwirklichen - geistige und seelische Erfahrungen fanden nun auch nach außen hin ihren Ausdruck. Ein Umschwung hat sich im Denken und Fühlen der Menschen vollzogen. Es war die Zeit, als Rudolf Steiner begann, sich mit der Theosophie zu befassen, Mitglied der Theosophischen Gesellschaft wurde und schließlich Vorträge hielt, um sich letztendlich zum Begründer der Anthroposophie und der Anthroposophischen Gesellschaft zu etablieren. Er schuf in den darauf folgenden Jahren seine Mysteriendramen und brachte die Bewegungskunst der Eurythmie hervor. Dadurch fanden seine Bestrebungen Platz, seelische Bewegungen zu veräußerlichen und dramatisch darzustellen.

Fundamental für die Korrelation zwischen Wissenschaft und Kunst ist die Auseinandersetzung mit der Ästhetik als das zugrundeliegende Wesen der Künste. Steiner spricht von der Ästhetik als eigenständige Wissenschaft. Die ‚Wissenschaft des Schönen‘, wie er sie benennt, ist an gewisse Voraussetzungen gekoppelt, die sich erst recht spät durchzusetzen vermochten: denn, dass die Ästhetik, die sich mit dem Hervorbringen von Kunst beschäftigt und mit der das Verstehen von jener einhergeht, tatsächlich erst Ende des 19. Jahrhunderts Beachtung fand, liegt seiner Ansicht nach darin, dass sie keinen nahrhaften Boden fand, um ihre Wurzeln darin schlagen zu können. Dazu schreibt Steiner:

„Selbst der große Aristoteles, dieser geistige Riese, der auf alle Zweige der Wissenschaft einen so maßgebenden Einfluß geübt hat [...] hat die bildenden Künste ganz aus dem Kreis seiner Betrachtung ausgeschlossen, woraus hervorgeht, daß er den Begriff der Kunst überhaupt nicht gehabt hat, und außerdem kennt er kein anderes Prinzip als das der Nachahmung der Natur, was uns wieder zeigt, daß er die Aufgabe des Menschegeistes bei seiner Kunstschöpfung nie begriffen hat.“⁹⁷

Der Anthroposoph behauptet also – und zieht hier exemplarisch das gesamte Griechentum heran, welches das Erzeugen einer höheren Natur wohl nicht zu begreifen vermochte – dass Aristoteles keine höhere Norm der Kunst kannte, als die der Nachahmung der Natur. Man schien also, so Steiner, für sich den Ursprung aller Zufriedenheit bereits in der Natur gefunden hatte. Doch kam es, dass der bloße Realismus nicht mehr ausreichte, da das Höchste, was der menschliche Geist verlangt in der Natur zu finden ist.

„Der Mensch konnte sich nur so lange ganz innerhalb der Natur halten, solange er sich dessen nicht bewußt war. Mit dem Augenblicke, da er sein eigenes Selbst in voller Klarheit erkannte, mit dem Augenblicke, als er einsah, daß in seinem Innern ein jener Außenwelt mindestens ebenbürtiges Reich lebt, da mußte er sich losmachen von den Fesseln der Natur.“⁹⁸

Sich von eben jenen Fesseln zu befreien war unabwendbar, denn mit diesem Scharfblick und der Erkenntnis, die zu einem geklärten Geist verhelfen, kann das Augenmerk nun auf die Ästhetik richten.

In seinem kunsttheoretischen Diskurs widmet sich Rudolf Steiner auch der Bühnenkunst und schenkt dem Schauspielwesen besondere Aufmerksamkeit.⁹⁹ Da es auch für den Schauspieler gilt, eine Entwicklung seines Bewusstseins zu durchschreiten, entwirft Steiner auch zu diesem Thema konkrete Ideen zur Umsetzung. Über den Schauspieler und seine Kunst hat der Geisteswissenschaftler sich ausführlicher in seinen Vorträgen über *Sprachgestaltung und dramatische Kunst* geäußert. Darin spricht er detailliert über seine Vorstellungen zur Grundarbeit eines Bühnendarstellers sowie auf die dekorativen Stilmittel als künstlerischen Ausdruck auf der Bühne. Das gesamte Wesen der Bühnenkunst wird unter Aspekten wie der Lautentwicklung, der Bedeutung von Lyrisch, Episch und Dramatisch beleuchtet, und Erörterungen von Sprache, Gebärde

⁹⁷ Steiner, Rudolf: Kunst und Kunsterkenntnis. Grundlagen einer neuen Ästhetik. Vorträge über Kunst. Dornach:1985. S. 16f.

⁹⁸ Ebenda, S. 17.

⁹⁹ Steiner, Rudolf; Steiner - von Sivers, Marie: *Sprachgestaltung und Dramatische Kunst. Vorträge über Sprachgestaltung*. Dornach/ Schweiz: Rudolf Steiner Verlag, 1981.

und deren Zusammenhang stehen im Zentrum dieser Ausarbeitungen. Steiner sah in der Kunst die Verwirklichung von Göttlichem und Geistigem, woraus sein Kritikpunkt bezüglich des allgemeinen Umganges mit Kunst resultiert:

„Für die Heutigen ist der Künstler ein Mensch, der das Bedürfnis hat, den Dingen Gewalt anzutun und ihnen das Gepräge seiner Persönlichkeit zu geben. Sie glauben nicht, daß sie einen Geist verkörpern sollen, sie wollen Dinge schaffen, wie sie ihren Vorstellungen [...] entsprechen. [...] Eine menschlich gewollte Welt ist das, keine aus dem göttlichen Geist entsprungen.“¹⁰⁰

Betrachtet man die Anforderungen an die Kunst, insbesondere an das Theater und an die Schauspielerei, lässt sich feststellen, dass zwischen den Kerngedanken von Čechov und Steiners diesbezüglichen Ansprüchen auffällige Ähnlichkeiten in deren zugrundeliegenden Gedankengängen vorliegen.

3.1.1 Von der Negation des Naturalismus aus anthroposophischer Sichtweise

Dass der Naturalismus nicht als künstlerische Wahrheit angenommen werden kann, bildet das Kernstück Steiners Umgang und Anforderungen an die Kunst. Er spricht sich eindeutig gegen diesen wirklichkeitsgetreuen Stil aus, sowohl in der Kunst im Allgemeinen, als auch die künstlerischen Darstellungen auf der Bühne betreffend.

Steiner konstatiert, dass nur die Menschen, denen es an einem ästhetisch ausgebildeten Bewusstsein mangle, Kunstwerke im naturalistischen Stil bevorzugen. Würde es zu einer illustrativen Reproduktion kommen, würde man dem Sinnlichen zu viel Platz geben; zudem negiert er auch eine Darstellung des rein Übersinnlichen mit der Begründung, dass die Kunst selbst ja tief verwurzelt sei im Leben. Sowohl in der Natur als auch in der Kunst, muss Wahrheit vorhanden sein. „In der Anthroposophie ist Kunst etwas Selbständiges. Sie soll weder den Anspruch erheben über die Natur hinausgehen zu wollen, noch die Natur kopieren zu wollen.“¹⁰¹ Demnach ist es entscheidend für die Kunst, die zwar stark verwachsen ist mit der Natur, trotzdem keine Nachahmung von etwas bereits

¹⁰⁰ Steiner (1985), S. 50.

¹⁰¹ Aschenbrenner, Barbara: Rudolf Steiner. Theatermacher/ Theaterkritiker. Anthroposophie und Nationalismus in der Kulturpolitik um die Jahrhundertwende. Universität Wien: Diplomarbeit, 1997/98, S. 112.

vorhandenem zu sein, dafür aber der Sinneswelt entgegen zu treten. Genau das muss, laut Steiner, der Künstler umsetzen können:

„Als einen wirklichen starken Künstler kann man nicht den empfinden, welcher auf den Beobachter den Eindruck von treuer Wiedergabe eines Wirklichen macht, sondern denjenigen, welcher zum Mitgehen mit ihm zwingt, wenn er schöpferisch den Weltprozeß in seinem Werk fortführe.“¹⁰²

Auch die kunsttheoretischen Überlegungen, der Künstler solle zugleich Produzent und Reproduzent sein, spielen sich im esoterischen Bereich ab. Das Übersinnliche ist nicht nur elementarer Bestandteil der Künste sondern liegt auch allem Sinnlichen in gewisser Weise zugrunde, „so, wie es sich selbst in einer sinnlichen Gestalt darleben will, in einer sinnlichen Anschauungsform vor uns aufleuchtet.“¹⁰³ Etwas rein Geistiges künstlerisch zu verkörpern, entspricht nicht dem Ideal des Naturalismus, war aber Steiners Hauptanliegen.

3.1.2 Čechovs Ablehnung des Naturalismus auf der Bühne

Nicht weniger schroff äußerte sich Michail Čechov gegenüber der zu jener Zeit weitverbreiteten Kunstströmung, indem er den Naturalismus als Krankheit bezeichnet, an der das Theater leide: „Typisch für den Naturalismus ist sein ideeller Mangel, seine Un-Weisheit. [...] Die Richtung muß anders werden, eine Therapie ist nötig.“¹⁰⁴

Für Čechov, der auf der Suche nach einer neuen Theaterkunst war, konnten die Schauspieler auf der naturalistischen Bühne seinem Anspruch an ein ideales Theater nicht genügen, da vorherrschender Naturalismus dem Schauspieler sein Schöpferum abringt und seine Kreativität hemmt. Nur Künstler, denen es an Fantasie fehlt, müssen in ihren Darstellungen auf Anleihen der Natur zurückgreifen, fügt Čechov seinen schauspieltheoretischen Ausführungen hinzu. Er ging in seiner Vorstellung von einem idealen Theater aus, das vom Schauspieler maßgeblich mitgestaltet werden sollte. Ein neues Verständnis der Kunst, ein Paradigmenwechsel sollte erfolgen, der das Theater revolutionieren würde. Der oppositionellen Haltung zu dieser Kunstrichtung, ging auch das allmähliche Widerstreben, den schauspielerischen Strategien und Lehrmethoden

¹⁰² Steiner (1985), S. 36.

¹⁰³ Ebenda, S. 83.

¹⁰⁴ Čechov (1992), S. 47.

Stanislawskijs zu folgen, einher. Der Ablehnung des naturalistischen Gehalts lag dem Kunstideal Steiners und Čechovs eine auffällige Vergleichbarkeit zugrunde. Der Anthroposoph und der Theaterreformer waren beide der Überzeugung, dass es außer dem, was sinnlich wahrnehmbar ist, noch etwas geben müsse, was sich der Erkenntnis entzieht. Das Ziel war demnach, die Grenzen dieser Sinnesanschauungen zu überschreiten, und dieser gedankliche Impuls sollte ebenso in der Kunst respektive auf der Bühne umgesetzt werden. Čechov ist also gegen eine Abbildung der Natur und gegen eine Nachahmung des allzu Sinnlichen in seiner Transparenz.

3.2 Erste praktische Versuche zur Umsetzung künstlerischer Ambitionen: Rudolf Steiners Mysteriendrama

Während er als Mitarbeiter der Dramatischen Gesellschaft in Berlin tätig war, bekam Steiner öfters die Gelegenheit Theaterproben beizuwohnen und wurde so mit Regie- und Inszenierungspraktiken vertraut. Er wies stets ein hohes künstlerisches Einfühlungsvermögen in Bezug Sprache und Dichtung auf, was er in seinen Ausführungen zur Eurythmie und seinen ersten Umsetzungen im Rahmen seiner aufgeführten Mysteriendramen unter Beweis stellte. In dem Vorhaben die theosophisch-anthroposophische Bewegung mit mehr Kunst in Verbindung zu bringen, findet sich der erste kreative Ansatz Rudolf Steiners im Jahr 1907, als das von ihm inszenierte Schauspiel *Das heilige Drama von Eleusis* von dem französischen Okkultisten Édouard Schuré zur Aufführung gebracht und somit das Fundament zur Genese des Mysterienschauspiels gelegt wurde. Eine Einbettung der Mysteriendramen im Kontext des Fin de siècle ist ebenfalls zu berücksichtigen, da die esoterische Dramatik harmonisch in jener symbolistischen Ära mitwirkte, deren Charisma Einfluss auf so viele Künstler hatte.

„Der Weg zur Abstraktion wurde in diesem Jahr deutlich markiert. Und in diesem für die Kunstentwicklung des 20. Jahrhunderts so bedeutenden Jahr hat, von der allgemeinen Kunstwelt unbemerkt, Rudolf Steiner begonnen, Geisteswissenschaft, d.h. Anthroposophie ihrer Substanz nach zu begreifen als lebendig-dynamisches Zusam-

menspiel von Wissenschaft, Kunst und Religion, von Geist und Stoff, Form und Leben in äußerlich sichtbaren Formen auszudrücken.“¹⁰⁵

Die Synthese von Kunst und Spiritualität und eine Vereinigung der Künste untereinander, war stets der Antrieb in Rudolf Steiners Schaffen. Es war ihm von Bedeutung, Kunst wahrhaftig zu erfassen und dabei so tief wie möglich in die menschliche Seele einzudringen. Denn „Beim Künstler muß das ganze Äußere seines Werkes das ganze Innere zum Ausdruck bringen; [...]“¹⁰⁶

Drei Jahre später äußerten sich Steiners dramatische Bestrebungen in der Auf-
führung seines ersten selbst geschriebenen esoterischen Bühnenstücks *Die Pforte der Einweihung*. Es wurde 1910 in München als sein erstes von insgesamt vier Mysteriendramen uraufgeführt. An Hand dieses Projektes konnte er sein künstlerisches Gespür für Sprache und Dichtung zur Deutlichkeit bringen, entwarf Bühnenbild und Kostüme selbst und führte bei jedem seiner Stücke selbst Regie. In diesem, und den darauf folgenden drei Werken, werden die vier aufeinanderfolgenden Stadien des geistigen und seelischen Entwicklungsweges in den Erkenntnisprozessen der handelnden Personen dargestellt, die schicksalhaft miteinander verknüpft sind. Die essentiellen Themen der Anthroposophie, wie das Streben nach höherer Erkenntnis und Reinkarnation und Karma als gemeinsames Ziel stehen im Mittelpunkt. Frühere Inkarnationen der Figuren werden in großen Bildern an verschiedensten Schauplätzen dargestellt. Walter Kugler beschreibt die *Pforten der Einweihung* folgendermaßen: „Geist und Stoff gehen hier eine neue Synthese ein in Form einer Bildersprache, einer szenischen Komposition, in der die Imagination des Zuschauers herausgefordert und belebt wird.“¹⁰⁷ Durch die Entwicklung und Umsetzung dieser vier Mysteriendramen bildet sich langsam Steiners anthroposophische Bewegungskunst, die Eurythmie, heraus.

¹⁰⁵ Kugler, S. 148.

¹⁰⁶ Steiner (1985), S. 30.

¹⁰⁷ Vgl. Kugler, S. 149.

4 Michail Čechovs *Theater der Zukunft*

Michail Čechov sah das Problem im Theater seiner Zeit, das er als „komprimiert und versteinert“ bezeichnete,¹⁰⁸ in der materialistischen Haltung, die den Nachwehen des florierenden Materialismus des späten 19. Jahrhunderts zuzuschreiben waren. Über sein Missfallen an der aktuellen Theatersituation und die von ihm erhofften Erneuerungen, äußerte sich Čechov auch in seiner Autobiografie:

„Meine instinktive Unzufriedenheit mit dem Theater bekam deutlichere Züge und schlug sich in konkreten Überlegungen nieder. Ich entwickelte eine klare Vorstellung über die inneren Werte und Entwicklungsmöglichkeiten des Theaters. Mein neu erwachter Wille verlangte von mir ein bestimmtes Handeln mit dem Ziel, zur Genesung des Theaters beizutragen. Zwar machten mir die Verlogenheit auf der Bühne und die selbstgefällige Gleichgültigkeit der Theaterwelt nach wie vor zu schaffen, doch fand ich in den Chancen einer Erneuerung, einer Wiedergeburt des Theaters das Gegengewicht dazu. Das Gespür für die Ganzheit stellte sich in mir wieder ein, und in dieser Ganzheit lebte das Theater der Zukunft. Der Keim dieses Ganzen begann wie immer zu wachsen, Wurzeln zu schlagen, auszutreiben und Blätter zu bilden.“¹⁰⁹

„Zur Rettung des Theaters braucht es nicht nur ein neues Repertoire, sondern einen neuen Schauspieler!“¹¹⁰ lautet Čechovs Forderung an ein neues, ideales Theater. So kommt es, dass er infolge dieser ersehnten Veränderungen von einem *Theater der Zukunft* spricht. Die Umsetzbarkeit seiner Idee eines neuen, idealen Theaters beinhaltete das konzeptuelle Gedankengerüst zu einer Schauspielmethode, das sich über die Jahre hinweg herausgebildet hat. Innerhalb dieser innovativen Grundvorstellung strebte er die Entwicklung einer progressiven Art der Schauspieltechnik an. Er plädierte also nicht einfach nur an eine Erneuerung des Theaters, sondern sah die Aufgabe in einer Umgestaltung im Besonderen beim *Schauspieler der Zukunft*, der diesen Wandlungsprozess maßgeblich mitbestimmen soll.

1922 übernahm Čechov die Leitung des Ersten Studios des Moskauer Künstlertheaters, das zuvor von Vachtangov geführt worden war, und begann dort allmählich seine Ideen ambitioniert mit den Schauspielschülern zu realisieren. Es sollten dort mit jungen Schauspielern neue Techniken und Methoden entwi-

¹⁰⁸ Vgl. Tschechow (2013), Kap. Das Theater der Zukunft.

¹⁰⁹ Čechov (1992), S. 99.

¹¹⁰ Ebenda, S. 236.

ckelt und studiert werden. 1924 wurde er dann zum Direktor des zweiten Moskauer Künstlertheaters, (MChAT-2). Die Erfahrungen, die er in dieser Zeit sammelte und seine neuorientierten und kreativen Überlegungen schrieb er später in seinen schauspielpädagogischen Grundschriften nieder und skizzierte darin seine Vorstellungen des schauspielerischen Probeverfahrens zur Rollengestaltung. Das 1953 publizierte Lehrbuch *To the actor* war das erste seiner schauspielpädagogischen Veröffentlichungen und diente als praktischer Leitfaden für den Schauspieler. Es erschien in deutscher Fassung erst 1979 als *Werkgeheimnisse der Schauspielkunst* und in dem 1990 veröffentlichten *Die Kunst des Schauspielers* finden sich erweiterte theoretisch-abstrakte Erläuterungen zu seinen experimentellen Schauspiellehrmethoden, die von praktikablen Anweisungen zu Schauspielübungen begleitet werden. Nichts wird nur rein theoretisch vermittelt und so arbeitet er sich systematisch innerhalb dieses schöpferischen Entstehungsprozesses schrittweise vor. Das Buch *Werkgeheimnisse der Schauspielkunst* bezeichnet der Autor selbst als „ein Ergebnis eines Spähens hinter den Vorhang des ‚schöpferischen Prozesses‘.“¹¹¹ Seine Schauspieltechnischen Lehrbücher zeichnen sich stilistisch dadurch aus, dass der Autor Čechov, den Leser bzw. den Schauspieler direkt anspricht. So fordert er gleich zu Beginn zur aktiven Mitarbeit auf:

„Ich brauche deine Hilfe. Die komplexe Natur des Themas verlangt nicht nur ein aufmerksames Lesen, [...] sondern Zusammenarbeit mit dem Autor. [...] Manche Fragen, die während oder nach der Lektüre eines jeden Kapitels in dir aufsteigen, werden am besten durch Ausführung der beschriebenen Übung beantwortet. Es gibt keinen anderen Weg, in die tiefere Bedeutung der vorgeschlagenen Methode einzudringen. Die schauspielerische Technik kann ohne praktisches Üben nie ganz verstanden werden.“¹¹²

4.1 Über die Notwendigkeit einer neuen Schauspieltechnik und die Aufgabe des Schauspielers der Zukunft

Ein besseres Theater durch besseres Spiel war Ziel und der Ansporn Čechovs für seine systematisch ausgearbeiteten Ideen, die er durch seine Erfahrungen zugänglich machen wollte.

¹¹¹ Tschechow (1988), S. 11.

¹¹² Ebenda, S. 13.

In den nächsten Kapiteln werden jene Methoden und deren Intention möglichst übersichtlich dargestellt, die der Schauspielpädagoge zur Umsetzung seiner visionären Vorstellungen - eine Umwälzung der theatralen Situation - vor Augen hatte. Eine zukunftsorientierte Methode zur Schauspieltechnik war das Ergebnis seiner Arbeit. Das Kreieren dieses Systems geschah, laut Čechov, ganz einfach, indem er sich selbst und andere Künstler im Moment der Inspiration beobachtete und dabei nach den präsenten Qualitäten fragen würde.

„Der Schauspieler wird das spirituelle Theater entdecken“¹¹³ – konstatierte der Theaterreformer stets zuversichtlich – doch ist diese Ansicht nicht unbedingt in einem religiösen Zusammenhang zu verstehen, sondern – „meint ‚etwas anderes‘, etwas, das einen spüren lässt, dass innere und äußere Vorgänge miteinander verbunden sind.“¹¹⁴ Gemäß dem Schwerpunkt, der auf dem ‚Geistigen‘ in seiner Arbeit liegt, basiert die Umsetzung seiner schauspieltechnischen Ausführungen auf einer immateriellen Kreativität.¹¹⁵

In Čechovs schauspielpädagogischem Leitfaden führt er den Schauspieler in die Methodik der Rollenarbeit ein und die Übungen, die bewusst verantwortungsvoll ausgeführt werden müssen, sollten idealerweise zu einer Art künstlerischer Selbstbildung führen. Ziel des Verfahrens ist es, dem Schauspieler Zugang zu seinem kreativen Potential zu verschaffen. Durch Ausführung der Übungen, die hierfür entwickelt worden sind, wird ein kreativer Prozess in Gang gebracht und die schöpferische Individualität des Darstellers angeregt.

Die wichtigsten Wegbereiter zur Erarbeitung einer Rolle fasst die einstige Schülerin Čechovs, Georgett Boner, wie folgt zusammen:

„Imagination inspiriert. Mit-Empfinden erweckt und verbindet. Atmosphäre ist die Seele der Aufführung. Rhythmus fließt und ordnet. [...]Die PG, vermag eine Rollengestalt zu spiegeln, aufzunehmen und zu bewahren.“¹¹⁶

Überzeugt davon, dass die Schauspielkunst durch vollständig inneren Gestaltwandel bestimmt ist, sah Čechov diese Verwandlung gemäß der Voraussetzung einer ganzheitlichen Auffassung und des Grundgedankens des Stücks.¹¹⁷

Die Metamorphose des Schauspielers zur Bühnengestalt geschehe also ent-

¹¹³ Tschechow (2013), S. 146.

¹¹⁴ Petit, S. 16.

¹¹⁵ Vgl. Ebenda.

¹¹⁶ Boner (1994), S. 120.

¹¹⁷ Vgl. Čechov (2010), S. 225ff.

sprechend der Grundintention des Autors und seines Werkes. Diese Verfahrensweise soll dem Schauspieler bei der Arbeit an der Rollenentwicklung helfen, die darauf abzielt, das Zentrum der Figur zu entdecken. Dies geschieht durch die Erschließung des imaginativen Potentials und ausgeprägter Konzentrationskraft sowie der erworbenen Ich-Kompetenz, durch die innere Vorgänge in einen äußeren Ausdruck übertragen werden können. Des Weiteren durch weitere Grundlage der Schauspielkunst, dem Mit-Fühlen mit der Figur und schließlich einem Vordringen zu ihrem Wesenskern durch den Einsatz der Psychologischen Gebärde. Was dieser Schauspieltechnik in all ihren Facetten zugrunde liegt, ist der Fokus auf den Leib des Schauspielers, der in starker Wechselbeziehung zu den inneren Vorgängen des Schauspielers bzw. der dramatischen Figur steht.

In den folgenden Kapiteln werden bestimmte Grundsätze aus der Čechov-Methode dargestellt, die dem Bühnendarsteller als Werkzeug für seine Rollenentwicklung zur Verfügung stehen. Ziel dieses Verfahrens ist es, im Darsteller einen kreativen Zustand zu erwecken bzw. es ihm zu ermöglichen seine Inspiration abrufen zu können – dieser schöpferische Prozess wird von Čechov in seiner ganzen Dimension unter die Lupe genommen, beleuchtet; er untersuchte die Arbeit des Schauspielers als eine vergeistigte.

4.2 Die Verbindung von Körper und Seele und das Aktivieren eines schöpferischen Zustandes

Im 18. Jahrhundert, als sich die Herausbildung einer berufsmäßigen und einer realistisch-psychologischen Schauspielkunst vollzieht, kam man davon ab von der bloßen ‚Rolle‘ zu sprechen, sondern sah in dieser Arbeit eine „Verkörperung“ – der Schauspieler sollte „seinen phänomenalen Leib zugunsten der dargestellten Figur zum Verschwinden zu bringen“. ¹¹⁸ Das Spiel des Bühnendarstellers sollte nun nicht mehr von der eigenen Spielfreude, dem Improvisationstalent oder gar der Eitelkeit geprägt sein; sondern fortan die Intention des Dich-

¹¹⁸ Vgl. Fischer-Lichte, Erika: Was verkörpert der Körper des Schauspielers? S. 147, In: Krämer, Sybille (Hrsg.): Performativität und Medialität. München: Wilhelm Fink Verlag, 2004.

ters vermitteln und die Gefühle und Charaktere der Kunstfigur mit dem eigenen Körper ausdrücken. Der Zuschauer darf nur die dramatische Figur auf der Bühne wahrnehmen – der phänomenale Leib des Schauspielers hingegen soll nicht zum Vorschein kommen.¹¹⁹

„Daher muss der Schauspieler einer gewissen ‚Entleiblichung‘ unterzogen werden. Alles, was auf den organischen Leib verweist, auf das leibliche In-der-Welt-Sein des Schauspielers, muss ihm ausgetrieben werden, bis ein ‚rein‘ semiotischer Körper zurückbleibt.“¹²⁰

Die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts geprägte Schauspielkunst, wurde Anfang des 20. Jahrhunderts von Stanislavskij neu fundiert: die Spannung zwischen phänomenalen Körper und semiotischen Körper sollte aufgelöst werden.¹²¹

Inmitten dieses neuen Konzepts der Schauspielkunst und dem immer noch bestimmenden Naturalismus auf dem Theater, entwickelte Michail Čechov seine eigene Vision von einem neuen Theater und dem Schauspieler, der die Verkörperung einer Rolle optimal beherrschen würde.

Die Auseinandersetzung mit einer geistig-spirituellen Welt und einer davon geprägten Lebensanschauung kennzeichnen die Merkmale seines künstlerischen Schaffungsprozesses. Ausgehend von der schöpferischen Energie, die dem Künstler zu eigen ist, und mithilfe der Anwendung von Imagination und Konzentration, bewegt man sich mit der Methode Čechovs auf dem Gebiet künstlerischer Selbsterziehung.

Die richtungsweisenden Elemente bzw. die Wegbereiter, die der Theaterpädagoge lehrte, sollen den Schauspieler bei seiner Rollenfindung begleiten und durch die Beherrschung schauspieltechnischen Rüstzeugs zur Entwicklung höheren Bewusstseins führen, durch das der kreativ Prozess in Gang kommt und der Darsteller so einen Zustand von Inspiration erfährt. Der Schauspielpädagoge sieht die Kunst als eine Quelle, die im Inneren wohnt. Somit wird die eigene Persönlichkeit als Ort der Kunst wahrgenommen und das Kunstschaffen wird nicht nur als ein äußerer Handlungsakt, sondern als Prozess verstanden, der die schöpferische Energie als Katalysator benötigt.

¹¹⁹ Vgl. Fischer-Lichte: Theaterwissenschaft. Tübingen:2009, S. 38f.

¹²⁰ Ebenda, S. 40.

¹²¹ Vgl. Ebenda.

Čechov stellte sich eine Rollengestalt so lebendig vor, dass er sie mit einem eigens Bewusstsein ausstattete.¹²² Trotz allem wird die Rollengestalt durch die Persönlichkeit des Schauspielers mitgeprägt: „Der um wahre Kunst ringende Schauspieler muß mit Bescheidenheit, aber auch Wagemut eine individuelle Interpretation der Rolle anstreben.“¹²³ Aus diesem Grund betont er in seinen Schriften auch die Wichtigkeit der Improvisation, die immer Teil des schöpferischen Wirkens sein sollte. Nur durch seine eigene Interpretation die der Schauspieler im Rahmen freier Improvisation auslebt, kann er aus seinem eigenen kreativen Inneren schöpfen und wird so nicht zum „Sklaven fremder Schöpfung.“¹²⁴ Er geht davon aus, dass es in diesem kreativen Arbeitsprozess einen schöpferischen Geist gibt, der etwas hervorbringen, entdecken und durch erlangte Inspiration gestalten möchte. Inspiration zu erfahren, ist im schöpferischen Prozess ein grundlegender Bestandteil für den kreativen Fortgang. Das Thema Inspiration oder der Weg zur Inspiration war für Čechovs Arbeit, seine Gedanken und Überlegungen zur Schauspielkunst von Beginn an präsent. Aber nicht ein willkürliches Improvisieren ohne jegliche Systematik ist es, die sich der Schauspieler aneignen soll, denn „Wahre schöpferische Freiheit ist eingebettet in feste Grenzen“¹²⁵ erläutert Čechov in seinen Probeanweisungen für den Schauspieler. Darum ist es erforderlich, dass sich vor einer Improvisationsübung der Darsteller den Beginn und das Ende der Übung überlegt und nur im Mittelstück des Spiels sollen seine Einfälle entfaltet und umgesetzt werden. Čechov wirft die Frage auf, wie während des schöpferischen Akts der „um wahre Kunst ringende Schauspieler“¹²⁶ seine schöpferische Individualität ausdrückt bzw. wie er sie selbst erlebt, denn „in Augenblicken der Inspiration macht das Ich des Künstlers eine Art Metamorphose durch.“¹²⁷ Während der Beschäftigung mit dem eigenen Inneren stößt man auf die eigene individuelle Wesensart. Die schöpferische Individualität des Schauspielers, die

¹²² Vgl. Čechov (2010), S. 232.

¹²³ Tschchow (1988), S. 79.

¹²⁴ Ebenda, S. 41.

¹²⁵ Ebenda, S. 44.

¹²⁶ Vgl. Ebenda, Kap. Schöpferische Individualität.

¹²⁷ Ebenda, S. 80.

er in inspirierten Momenten erlebt, bildet sich während der Erschaffung seiner Kunstfigur heraus und die individuelle Wahrnehmung wird geschärft.¹²⁸

Dem Ausdruck der eigenen Individualität muss also Platz geschaffen werden, was aber nicht bedeuten soll, dass etwas zwangsläufig der Darstellung hinzugefügt werden müsse. Es komme vor allem auf das Ausdrucksmittel, auf das ‚Wie‘ im Spiel an, wodurch interessante Übergänge gestaltet werden können. Der Wandel, den der Schauspieler während seiner schöpferischen Metamorphose durchläuft, ist die Grundlage für seine Kunst.

Georgette Boner umschreibt diese Verwandlung im Sinne der Čechov-Methode:

„Schauspielkunst ist Gestaltwandel, Metamorphose. Ihr schöpferisches Suchen liegt im Wandel der Form, des Seins, des Ausdrucks. [...] Die Metamorphose der Schauspielkunst ist das Werk an und für sich, ist Darstellung, ist Drama, mimisches Geschehen, das der Schauspieler in Sprache, Haltung und Bewegung gestaltet. Er kann die Inspiration durch das Wort des Dichters empfangen haben, aber auch durch das Leben selbst – Commedia dell’Arte – oder durch Eingebung geistiger Art.“¹²⁹

Seine Arbeitsmethoden basieren auf einem ausgeprägten Vorstellungsvermögen, das heißt, eine lebendige Phantasie und die Fähigkeit zur Imagination sind wichtiger Bestandteil für das kreative Schaffen des Schauspielers, da er selbst der Erzeuger seiner Gestalten ist. Immaterielle Ausdrucksmittel überwiegen den technischen Ausführungen des Schauspielers, der sich nicht seinem Verstand und dem analytischen Denken hingeben darf. Das Erlernen der Schauspieltechnik basiert auf psycho-physischen Übungen, gemäß der Vorstellung einer Verbindung zwischen Körper und Geist und soll die Konzentration und das Vorstellungsvermögen ausbilden.

Die Idee, dass sich vieles auf verschiedenen Ebenen abspielt und komplex gegliedert ist, demonstriert Rudolf Steiner in seinen unzähligen Aufsätzen und Vorträgen zur Theosophie und Anthroposophie und Michail Čechov verarbeitet diese Ideenansätze innerhalb seines Metiers, zerpflückt und systematisiert das schauspielerische Kunstwerk und somit auch die inneren Vorgänge eines Schauspielers auf dem Weg der Rollenfindung.

¹²⁸ Čechov (2010), Kap. Die schöpferische Individualität.

¹²⁹ Boner (1994), S. 22f.

4.2.1 Das Werkzeug des Schauspielers

„Der Schauspieler muss in Zukunft nicht nur eine andere Haltung zu seinem physischen Körper und seiner Stimme finden, sondern zu seiner ganzen Existenz auf der Bühne, in dem Sinne, dass der Schauspieler als Künstler mehr als jeder andere sein eigenes Selbst mit den Mitteln seines Berufes vergrößern muss. Ich meine das auf sehr konkrete Weise, bis hin zu einem völlig anderen Raumgefühl.“¹³⁰

Im folgenden Abschnitt sollen zum einen die Anforderungen an das Kunstwerk zum anderen die Grundprinzipien der Gestaltgebung auf bewegungstechnischer Ebene thematisiert werden. Aus Čechovs pädagogischem Werk lassen sich die elementarsten Richtlinien und Bedingungen entnehmen, die er von einem Schauspieler zur Erarbeitung einer Rolle verlangt. Unter der Voraussetzung technischen Könnens gehören in diesem ganzen Lernprozess die Imagination, die den Darsteller in seiner Vorstellungskraft inspirieren soll sowie das Mit-Empfinden mit der darzustellenden Figur zu den grundlegenden Fähigkeiten des Bühnenkünstlers. Auf das Zurückgreifen eigener Erfahrungen á la Stanislavskijs „emotionalem Gedächtnis“ soll weitgehend verzichtet werden. Diese Ausgewogenheit dient als Fundament und auf Grund dieser körperlich-geistigen Balance entwickelte Čechov für seine Schauspieltechnik psychophysische Übungen.

„Der Körper muß von seelischen Impulsen derart erfüllt und durchdrungen sein, daß er zu einer empfindsamen Membrane, einem Empfänger und Sender der inneren Bilder und Empfindungen wird.“¹³¹

Čechov betont immer wieder, dass Körper und Geist sich ständig gegenseitig bedingen und in einer Wechselwirkung zueinander stehen, da der Mensch die meisten Erlebnisse nicht nur seelisch sondern auch leiblich und umgekehrt erfährt. Deswegen ist es bedeutend, dass Körper und Psyche gleichermaßen Beachtung innerhalb der schauspielerischen Arbeit finden, denn der Körper ist in seiner physischen Rolle genauso unentbehrlich wie sein Innenleben, da die schöpferischen Ideen durch ihn ausgedrückt werden und er für den Künstler als Instrument agiert.

¹³⁰ Tschechow (2013), S. 144.

¹³¹ Tschechow (1988), S. 18.

4.2.2 Elementare Grundprinzipien zur Arbeit des Schauspielers

Ein Kunstwerk besitzt vier Qualitäten, die sich der Schauspieler durch die von Čechov psycho-physischen Übungen aneignet bzw. umsetzt:

„Leichtigkeit, Form, Ganzheitlichkeit bzw. Geschlossenheit und Schönheit. Als Künstler müssen Sie in sich die Fähigkeit entwickeln, in allen Bewegungen, Worten und seelischen Erlebnissen diese Qualitäten zu zeigen.“¹³²

So würde beispielsweise die Leichtigkeit, die einem Kunstwerk innewohnt, auf schauspielerischer Ebene ausgeführt, zu folgenden Ergebnissen führen: „Leichtigkeit entspannt den Körper und Geist. [...] Leichtigkeit des Ausdrucks wird am besten erreicht durch Übungen mit fliegenden und strahlenden Bewegungen.“¹³³ Nach diesen Prinzipien soll der Schauspieler zur Aufnahme der künstlerischen, schöpferischen Impulse sensibel gemacht werden.

Auch die exakte Form muss in einem Kunstwerk jeglicher Art erkennbar sein. Es gilt die Form einer Szene, eines Monologs oder der Bühne zu berücksichtigen, als auch das Gespür für den eigenen Körper als Form zu aktivieren. Dies gibt dem Schauspieler die Fähigkeit, ihn als sein Instrument zu nutzen. Es handelt sich dabei genauso um das Bewusstmachen unserer äußeren Form, die es zu begreifen gilt, als auch darum „in Ihrer Seele den *Formsinn* zu wecken“, wie Čechov es dem Schauspielschüler erläutert – „Eine lebendige Form entsteht nicht außerhalb, sondern im Innern, in der Seele.“¹³⁴ Um die Form klar definieren zu können, muss jede Übung durch einen präzisen Anfang und Schluss gekennzeichnet sein.

Auf die Homogenität des Werkes soll der Fokus bei der dritten erwähnten Qualität eines Kunstwerkes liegen, der Ganzheitlichkeit. Der Schauspieler muss sich der Einheit des Ganzen bewusst sein, die einzelnen Teile immer als Gesamtkomposition betrachten. Durch diese Ganzheitlichkeit fällt es leichter, das Wesentliche der Rolle herauszuheben. Schon in seinen Anweisungen zur Formgebung stützt er sich ein wenig auf die Elemente der Eurythmie und bezeichnet, wie Steiner, den Körper als Leib und betont besonders die ausgeprägte Ausdrucksfähigkeit der Arme.

¹³² Čechov (2010), S. 87.

¹³³ Tschechow (1988) S. 26.

¹³⁴ Čechov (2010), S. 89.

Das vierte Attribut eines Kunstwerkes ist das der Schönheit. Es sei sich stets vor Augen zu halten, dass die wahre Schönheit im Inneren und nicht im Äußeren wohne, und sie sich sogar beim Künstler selbst als einen inneren Wert erkennen und erleben lässt. Nicht die persönliche Schönheit soll das Ziel des Schauspielers sein, er soll sie der Kunst wegen suchen. Denn wenn auch Hässliches und abstoßende Charaktere ästhetisch dargebracht werden, ist die Wirkung trotzdem eine würdevolle, solange der Darsteller der Versuchung widersteht, schön erscheinen zu wollen. Der Schauspielpädagoge legte Wert darauf, dass der Schauspieler sich diese vier Eigenschaften in Körper und in Sprache angedeihen ließe und fertigte für jede dieser Qualitäten psycho-physischen Übungen an, durch die der Schauspieler seine Ausdrucksfähigkeit steigern kann.¹³⁵

„Er entdeckt das Vermögen auszustrahlen und zu empfangen. Er erlangt ein subtiles Formempfinden. Er erzieht sein Gefühl für Leichtigkeit und Schönheit. Er schaut Dingen und Geschehnissen in seiner Ganzheit zu. Er erkennt die Bedeutung und Wirkung seiner seelischen Kräfte. Wenn er mit Ausdauer und Geduld alle Übungen ausführt, erwirbt er eine feinere Sensibilität. Er hat den richtigen Weg eingeschlagen. Der Aufstieg beginnt.“¹³⁶

Čechov konzipiert die ersten Übungen, die dem Schauspieler zu einer bewussteren Wahrnehmung seines Körpers und der Verbindung zur Psyche helfen sollen. Den vier Elementen entsprechend benennt er vier Bewegungsqualitäten: Formen, Fließen, Fliegen und Strahlen. Die Bewegung soll mit dieser oder jener Qualität ausgeführt werden und beinhalte kennzeichnende Eigenschaften von Archetypen. Innerhalb der Übungen zur Ausreifung der Schauspieltechniken, die er zur Erlernung bzw. zur Findung der Rolle anführt, soll sich der Leib des Schauspielers zwar entwickeln, jedoch ohne dies durch rein Körperliches – wie Leibesübungen – zu erreichen.

Mit diesen Grundprinzipien möchte Čechov arbeiten und sie dem Schauspieler vermitteln, um das von ihm ersehnte reformierte Theater zu konstituieren. Um diese Vorstellung umsetzbar zu machen, nimmt der *Schauspieler der Zukunft* eine bedeutende Rolle ein: „Ich glaube an das geistige Theater, im Sinne einer konkreten Untersuchung der geistigen Natur des Menschen, aber diese Unter-

¹³⁵ Vgl. Čechov (2010), Kap. Der Leib des Schauspielers.

¹³⁶ Tschechow (1988), S. 30.

suchung muss von Künstlern und Schauspielern und nicht von Wissenschaftlern vorgenommen werden.“¹³⁷ Vor allem soll er sich nicht mit einer platten Darstellungsweise begnügen und oberflächlich mit der ihm anvertrauten Bühnengestalt umgehen. Auf Grund vorherrschender Oberflächlichkeit im Umgang mit der Rollengestaltung auf dem Theater, bedarf es einer intensiveren Arbeit, die den Blick auf das Innere richtet.

4.2.3 Die äußere Darstellung innerer Handlungen

Einen starken Bezug zum Ideellen hatte Michail Čechov schon in jungen Jahren. Es schien ihm offenbar immer leicht zu fallen, sich auf eine transzendente Welt einzulassen und sogar mit imaginären Gestalten auf dieser Ebene zu kommunizieren. Dieses Talent ist Teilkraft seines schauspieltechnischen Verfahrens.

Im thematischen Sinne Čechovs schauspieltechnischer Grundideen soll an dieser Stelle Rudolf Steiner zur Wahrnehmung des eigenen, komplexen Selbst und des Produzierens innerer Bilder bzw. Ereignisse zitiert werden:

„Nur eines kann uns die Sinneswelt nicht geben: die Ich-Wahrnehmung. Die steigt in uns selber auf. [...] Bilder, die nichtentstanden sind, indem sie durch äußere Sinne angeregt worden sind, sondern die ebenso frei aufsteigen im Ich wie die Ich-Vorstellung selber, die also nach der Art der Ich-Vorstellung selber gebildet werden: dann haben Sie die Art der Bilder, die auftreten in dem, was wir nennen die astralische Welt. Bild-Vorstellungen also, welche auftreten im Ich, ohne daß irgendein Eindruck von außen, von der Sinneswelt auf uns gemacht wird.“¹³⁸

Inneres sehen und erkennen ist eine Art geistiges Proben, sowie es in den Konzentrationsübungen Čechovs praktiziert werden soll. Er war der Überzeugung, dass sich die Schauspielkunst durch „die Tiefe der inneren Gestaltgebung bestimmt“¹³⁹.

Das innere Geschehen im Äußeren auszudrücken geschieht auch in der Schauspielerarbeit durch Energien, die den Körper des Schauspielers auf der Bühne lebendig hält. Durch den Ausdruck des Körpers lässt sich die Qualität

¹³⁷ Tschechow (2013), S. 146.

¹³⁸ Steiner, Rudolf: Exkurse in das Gebiet des Markus-Evangeliums, 4. Aufl., Dornach: 1995, S. 41.

¹³⁹ Čechov (2010), S. 225.

seiner inneren Energie wahrnehmen.¹⁴⁰ Die Inspiration, die bei der Findung einer Rolle benötigt wird, soll aus den Grenzen des sinnlich Wahrnehmbaren hinausführen. Dafür ist es notwendig den Fokus auf sein Inneres zu richten, um an den Fähigkeiten zu arbeiten, die dabei helfen sollen die eigene Imaginationskraft zu stärken. Ziel dabei ist es, den Körper des Schauspielers derart zu schulen, dass er seelisches Erleben wiedergeben kann. Unter diesen Methoden finden sich noch keine Leibesübungen, sondern ausschließlich solche, die sich unter Konzentration auf die Imagination des Ausführenden stützen.

Zu Beginn ist die Idee der Rollengestalt noch sehr vage. Der Künstler soll bei seiner Suche nach der Rolle im Idealfall zu der Erkenntnis gelangen, dass diese Kunstgestalt, die er - während sie sich entwickelt - vor seinem inneren Auge beobachtet und befragt, ebenfalls ein Innenleben und äußere Eigenheiten besitzt. Dafür hat Michail Čechov eine interessante Technik entwickelt, die ein erstes ‚Kennenlernen‘ und Erkennen des Bühnencharakters ermöglicht. Er schreibt den Bühnengestalten ein Eigenleben, eine Eigenexistenz zu. Mithilfe seiner Vorstellungskraft kann der Schauspieler lernen diese vor seinem geistigen Auge zu erfassen und durch aktives und strukturelles Üben zu beherrschen und zu leiten.¹⁴¹ Auf diese Weise wird das imaginative Potential des Schauspielers gestärkt. Das sind Fähigkeiten, die der Bühnenkünstler braucht, um sein Ich-Erleben steigern zu können, damit er sich in eine andere Figur verwandeln kann.

4.3 Die Bedeutung von Konzentration und Imagination für die innere Arbeit an der Rollenfindung

In seinen schauspielpädagogischen Schulungsschriften führt Čechov praktische Übungen zur Entwicklung der schauspielerischen Fähigkeiten an, die auf einer geistigen Arbeit basieren, welche wiederum mit intensiver Konzentrationsarbeit verknüpft ist.

Er bietet nun dem Schauspieler sowohl ein Verfahren an, durch welches er seine Imagination zur Rollengestalt finden kann als auch den Weg, über den sich

¹⁴⁰ Vgl. Petit, S. 26.f.

¹⁴¹ Vgl. Čechov (2010), Kap. Imagination und Konzentration.

die Vision bis hin zum Innenleben der Figur immer mehr verdichtet: zu Beginn stellt der Spielende der imaginierten Bühnenfigur Fragen, deren Beantwortung der Konfigurierung seiner Rolle dient. Diese Befragung ist für die Erarbeitung der Rolle von großer Wichtigkeit, da sich die Gestalt zu verändern beginnt und somit für das geistige Auge des Darstellers anschaulich wird. Gleichzeitig soll er lernen, die vor ihm entstehende imaginäre Gestalt zu beherrschen und zu leiten.¹⁴² Bei dem Vorgang dieses ‚Erfragens‘ gibt es keine vorgegebenen Regeln. Der Schauspieler erfährt dadurch Wissenswertes über das Stück oder auch andere mitspielende Figuren und durch intensivere Arbeit gelangt er zum Erkunden des Innenlebens der Bühnenfigur und ihrer besonderen Merkmale. Dies geschieht innerhalb eines ständigen Übungsprozesses, der so lange dauert, bis dem Schauspieler die Rollengestalt sichtbar wird und er gegebenenfalls sogar in der Lage sein wird sich selbst vor seinem geistigen Auge ihren Auftritt ‚vorzuspielen‘.¹⁴³ Es soll also möglichst viel Einsicht über die Gestalt, ihr Innenleben und ihre Handlungen gewonnen werden, wobei sich der Vorgang der Gestaltgebung schrittweise vollzieht. Mit Hilfe der Imagination lernt der Darsteller mit der Bühnenfigur zu kommunizieren und sie sich anzueignen. Dieser Arbeitsprozess erfordert Geduld, da die Figur nur allmählich Gestalt annimmt. Denn nicht nur durch Fragen, sondern auch im aktiven Erwarten der Antworten vervollständigt sich das Bild immer mehr und die Gestalt wird „zur anschaulichen Antwort“ und zum „Produkt Ihrer schöpferischen Intuition“.¹⁴⁴ Je nachdem wie stark ausgeprägt die Imagination des Spielenden ist, desto besser kann die Kunstgestalt Einsicht in ihr Inneres geben. Čechov selbst definiert hier ein optimales Ergebnis vom Finden der Rolle:

„Die Kunstgestalt jedoch öffnet sich mir vor meinem geistigen Auge ganz, mit all ihren Emotionen [...] selbst den geheimsten Wünschen. Durch die äußere Hülle der Gestalt hindurch ‚sehe‘ ich ihr Inneres.“¹⁴⁵

Der Schauspieler hat nun mithilfe seiner Imagination eine Phantasiefigur gestaltet, sie als ein eigenes Wesen konstruiert und durch seine Vorstellungskraft und

¹⁴² Ebenda, S. 16.

¹⁴³ Vgl. Ebenda, S. 17.

¹⁴⁴ Ebenda, S. 16.

¹⁴⁵ Ebenda, S. 18.

seine persönlichen Interpretation geformt - das Ergebnis imaginativer Arbeit und schöpferischer Inspiration.

Dinge vor seinem inneren Auge festzuhalten und konkret zu sehen, ist eine von Čechov entwickelte Übung, die es prinzipiell so oft wie nur möglich zu wiederholen gilt. Eine Gestalt vor dem inneren Auge solange zu fixieren, wie es erforderlich ist, verlangt ein ausgebildetes Maß an Vorstellungskraft - Phantasie ist wesentlicher Bestandteil eines Čechov-Schauspielers. Die Konzentration soll zu einer weit ausgebildeten Komponente des schöpferischen Prozesses werden – so beginnt der schöpferische Anteil, der den Künstler ausmacht, zu entstehen. Man ist gleichermaßen Material wie Schöpfer der Rolle. Die Wichtigkeit einer gut entwickelten Konzentrationsfähigkeit wirkt sich auf den Bereich der Bühnenpräsenz aus, da der Künstler in hohem Maße von ihr abhängig ist, um jeden Augenblick seines Spiels genügend Achtsamkeit zu schenken. Sobald seine imaginierten Gestalten Form annehmen und sichtbar werden, sollte der Darsteller lernen, sie durch Konzentration zu beherrschen. Dieser Vorgang wird hier von Čechov auf neuartige Weise ausformuliert und interpretiert: Der Konzentrationsprozess läuft allein im Seelischen ab und Čechov betont die Wichtigkeit dieser Übung, die solange bzw. so oft wie möglich zu wiederholen sei, bis sie zu einer ganzheitlichen Seelenhandlung wird.¹⁴⁶ Der Denkansatz ist Meditationsübungen und Seelenübungen Rudolf Steiners ähnlich, die der Stärkung der Seelenkräfte dienen und für die es unterschiedliche meditative Ausführungen gibt.¹⁴⁷ Ziel in der Čechov-Methode ist es, durch die Konzentrationsübung die Figur, die in der Phantasie des Darstellers erschaffen worden ist, nun auch vor dem inneren Auge festhalten zu können, sie zu fixieren solange es notwendig ist.

„Während des Konzentrationsprozesses vollziehen Sie innerlich vier Handlungen auf einmal: Ersten *halten* Sie das Objekt Ihrer Konzentration unsichtbar *fest*. Zweitens *ziehen Sie es an sich heran*. Drittens *gehen Sie selbst darauf zu*. Viertens *durchdringen* Sie es. Die vier Handlungen, aus denen sich der Konzentrationsprozess zusammenfügt, werden alle gleichzeitig vollzogen und repräsentieren eine große Seelenkraft.“¹⁴⁸

¹⁴⁶ Vgl. Čechov (2010), S. 19ff.

¹⁴⁷ Steiner, Rudolf: Philosophie und Anthroposophie, Dornach: 1984; S. 114f.

¹⁴⁸ Čechov (2010), S. 19.

Čechov beharrt dabei stets auf eine „lebendige Bildhaftigkeit im Denken“ durch eine Mobilisierung aller Kräfte des Bewusstseins und der Intuition.¹⁴⁹ Denn, wie Čechov erklärt, entspringen die physischen Übungen einem imaginären Zentrum, das man in seiner Brust trägt, als „Quelle innerer Aktivität“, von dem der Energiestrom ausgeht, der durch den gesamten Körper fließt und aus dem die Bewegungen vorangehen sollen, die von ihm evoziert wurden.¹⁵⁰ Der Schauspieler soll die unterschiedlichen Bewegungen, in seinen Übungen ausführen, um die Wahrnehmung und das körperliche und räumliche Vorstellungsvermögen zu stärken. Čechov führt zu jeder der fundamentalen Bewegungen – fließend, fliegend, ausstrahlend und schwebend – ein praktisches Beispiel zur Ausführung an. Doch ist keine dieser Übungen rein physischer Natur, da der Schauspielschüler auch hierfür von seiner Vorstellungskraft Gebrauch machen muss. So lautet zum Beispiel eine der Übungsanweisung von Čechov:

„Setze dich versuchsweise einmal, und wenn du bereits sitzt, fahre in Gedanken fort, dich zu setzen. Du strahlst so lange das Sichsetzen aus, als du dich daran erinnerst. Dasselbe gilt für das Aufstehen. Noch sitzt du müde und erschöpft da. Doch lange Zeit bevor du tatsächlich aufstehst, stellst du dich innerlich darauf ein. Du strahlst also ‚aufstehen‘ aus und fährst fort, es auszustrahlen, auch wenn du schon stehst. Das Ausstrahlen muß deinen Bewegungen vorausgehen und nachfolgen. Versuche dabei über die Grenzen deines Körpers zu gelangen.“¹⁵¹

Die Bewegungsübungen sollen ebenso im Geiste ausgeführt und so lange geübt werden, bis empfunden wird, was bei der physisch ausgeführten Bewegung empfunden wurde. Der Schauspielpädagoge fordert von einem Schauspieler nicht nur das Antrainieren und Beherrschen der psychisch-physischen Übungen, sondern gleichermaßen muss er „in sich die Fähigkeit zur kollektiven Improvisation entwickeln, sensibel für schöpferische Impulse von anderen, seinen Partnern, werden und in erhöhtem Grade künstlerischen Tatendrang und Stilbewußtsein an den Tag legen.“¹⁵² Es wird also ebenso Wert darauf gelegt, die Schauspielkunst als eine kollektive Kunstform zu betrachten und zu betreiben.

¹⁴⁹ Ebenda, S. 235.

¹⁵⁰ Tschechow (1988), S. 20.

¹⁵¹ Ebenda, S. 24.

¹⁵² Čechov (2010), S. 111.

4.4 Der imaginäre Leib und das imaginäre Zentrum

Der Schauspieler hat mit Hilfe seiner Imagination den Körper der darzustellenden Figur vor seinem inneren Auge skizziert. Indem er sich anstelle seines eigenen Körpers den der Rollengestalt vorstellt, findet er zu seinem imaginären Leib. Dieser soll noch zur Verfeinerung spezifischer Merkmale mit einem imaginären Zentrum ausgestattet werden. Energieströme gehen von diesem Zentrum aus, durchfließen den ganzen Körper und geben dem Schauspieler Bewegungsimpulse. Während der Ausübung simpler Bewegungen wird das Strahlen dieser „Lebensströme“ wahrgenommen werden und über körperlichen Grenzen hinausgehen.¹⁵³ In den Bewegungen durch den Raum soll das imaginäre Zentrum richtungsweisend agieren. Es soll Handlungsimpulse spenden und bringt alles in einen energetisierenden Fluss. Es besitzt die Kraft, den Schauspieler voranzubringen und zu führen. In Čechovs Anleitung wird das imaginäre Zentrum zuerst in der Brust angelegt, um den Körper in Einklang zu bringen und sich dem Idealtypus zu nähern.¹⁵⁴ Doch verlagert man das Zentrum aus der Brust woanders hin, etwa in die Stirn, ist die Empfindung eine andere. Die Vorstellung von Denken, Fühlen oder Wollen gibt leitende Impulse, die der Schauspieler beim Üben seiner Konzentration zu fokussieren und zu lenken erlernt. Čechov gibt seinen Schülern hierfür eine Übungsanweisung:

„March around the room following a leader. You are strong, you are healthy, your hands and arms are free and beautiful, your legs are strong. Imagine yourself in three parts. Around your head is the feeling of space and power of thought. Around your chest will be the power of feeling, and around your feet the power of will. These must be in beautiful harmony as you march. Then you will be concentrated people.“ (Oct, 1936)¹⁵⁵

Durch das Üben von komplexeren Handlungen soll das imaginäre Zentrum verinnerlicht und als selbstverständlich wahrgenommen werden. Während man eine Tätigkeit ausübt oder einen Satz spricht, suggeriert das imaginäre Zentrum etwas, was den Ausübenden veranlasst, seine Darstellung zu verändern: „As soon you displace your center, you will see that there is a natural desire in you

¹⁵³ Vgl. Čechov (2010), Kap. Der Leib des Schauspielers.

¹⁵⁴ Ebenda.

¹⁵⁵ Gordon, Mel: Čechov on Acting: A Collection of Unpublished Materials (1919 – 1943), in: The Drama Review, 1983, Vol. 27, No. 3, p. 51.

as an actor to adjust your physical body somehow to this imaginary center.“¹⁵⁶ Je nachdem was für ein Rollentypus verkörpert werden soll, wird dieses Zentrum woanders sitzen: „Wenn Sie beispielsweise Ihr Zentrum aus der Brust in den Kopf verlagern, wird das Denken auf der Bühne zu Ihrem Rollentyp.“¹⁵⁷ Es hängt ganz von der Vorstellungskraft des Darstellers ab, wo er das Zentrum der Figur ansiedelt. Čechov führt hierzu einige Beispiele an:

„Charakteren wie Quasimodo oder Tartuffe können Sie ein kleines, kristallähnliches „Zentrum“ auf die Schulter oder ins Auge legen. Falstaff oder Sir Tobias von Rülp hätten ein weiches, warmes und nicht zu kleines Zentrum im Bauchbereich. Ein fragiles, durchsichtiges Zentrum im Knie paßt zu Junker Christoph von Bleichenwang.“¹⁵⁸

Durch minimale Änderungen am imaginären Leib und durch das Wechseln des Zentrums wird der Charakter in gegebenem Maße beeinflusst.

Dieses Verfahren eignet sich hervorragend, um spezifische Merkmale der Rollengestalt sichtbar werden zu lassen und weicht somit immer mehr von einer groben, platten Forderung nach „Lebensechtheit“ ab.¹⁵⁹

4.5 Hilfsmittel zur Erzeugung schöpferischer Gefühle: Atmosphäre und das Handlungskolorit

Auch die Atmosphäre, von der der Schauspieler in seinem schöpferischen Prozess inspiriert wird, gehört zur Vervollständigung der Darstellung auf der Bühne. Sie schafft die Luft und den Raum um uns, sie ist die „Seele der Aufführung“.¹⁶⁰ Čechov sieht in einem Schauspiel, dem es an Atmosphäre mangelt, als gefühlsarm und geistlos—ein Kunstwerk muss Seele haben, und diese Seele ist die Atmosphäre.¹⁶¹ Hierin sieht Čechov auch eine Aufgabe des Schauspielers: er und seine Gefühle müssen eine Einheit bilden um die Seele des Theaters und damit „das *Theater der Zukunft* vor der Mechanisierung zu retten.“¹⁶²

¹⁵⁶ Ebenda, S. 77.

¹⁵⁷ Ebenda, S. 100f.

¹⁵⁸ Čechov (2010), S. 101.

¹⁵⁹ Vgl. Ebenda, S. 102.

¹⁶⁰ Gordon, Mel: Chekhov on Acting: A Collection of Unpublished Materials, in: The Drama Review, 1983, Vol. 27, No. 3, S. 60.

¹⁶¹ Vgl. Ebenda, S. 34.

¹⁶² Ebenda.

Bewusstes Beachten und Erkennen von Atmosphären im Alltag ist der erste Schritt zur eigenständigen Erschaffung derselben auf der Bühne. Über das Erzeugen der Atmosphäre auf der Bühne rät Čechov seinen Schülern:

„[...] personal feelings mean nothing when shown from the stage. It has to be something bigger than ‚I Am,‘ and the atmosphere on the stage is one of the means to show more than one could show if one relied only upon his own little ‚I Am‘.“¹⁶³

Ein Schauspieler, der das Gefühl der Atmosphäre zu schätzen weiß, wird danach streben sie zu suchen. Dann muss der Schauspieler bereits beim Lesen des Stückes herausfinden, welche Atmosphäre für die jeweilige Szene oder für Momente die passende wäre und welche er auf der Bühne erzeugen möchte.¹⁶⁴ Diese gilt es schließlich durch die Kraft der Imagination, unter deren Wirkung er spielen soll, zu erschaffen. Bewegungen und Gesprochenes sind dabei unbedingt in Harmonie mit der gewählten Atmosphäre zu bringen.¹⁶⁵ Der Schauspieler wird von ihr inspiriert und weiß, dass bei einer Aufführung die Atmosphäre eine notwendige Verbindung zwischen Publikum und Bühnendarsteller herstellt, an der somit die Gefühle und nicht nur der Intellekt des Zuschauers teilnehmen können. Hier kommt es nun zu einer weiteren Aufgabenstellung für den Schauspieler: es geht um das Teilen der Atmosphäre. Čechov appelliert hier an den Schauspieler, der das Publikum an der geschaffenen Atmosphäre teilhaben lassen soll, da diese anderenfalls langsam aber sicher „aussterben“ würde.¹⁶⁶ In einer Theateraufführung solle schlussendlich der Schauspieler mit dem Zuschauer kollaborieren, damit eine Wechselwirkung entsteht und das Publikum aktiv an der Darbietung teilnimmt.

Oft wird erst durch die Bühnenatmosphäre ein Stück und seine Essenz entsprechend wiedergegeben.¹⁶⁷ Also plädiert Čechov an Schauspieler, Regisseure und Dramatiker bei jeder Aufführung am Erzeugen einer Atmosphäre zu arbeiten. Dazu gibt es verschiedene Möglichkeiten, u.a. durch den Einsatz von

¹⁶³ Ebenda, S. 59.

¹⁶⁴ Vgl. Tschechow (1988), S. 35f.

¹⁶⁵ Vgl. Ebenda, S. 116.

¹⁶⁶ Gordon, Mel: Chekhov on Acting: A Collection of Unpublished Materials, in: The Drama Review: 1983, Vol. 27, No. 3, p.61.

¹⁶⁷ Vgl. Čechov (2010), S. 26ff.

Farbe oder Licht, Klang- und Geräuschkulisse, den Schauspielern und ihrer performativen Darstellung oder durch rhythmische Effekte.¹⁶⁸

Das „spezifische Handlungskolorit“ wird von Čechov als Schatzkammer zum Unterbewussten bezeichnet,¹⁶⁹ oder auch als Kern der Bewegung.

Durch das Handlungskolorit kann der Schauspieler seinen Gesten einen bestimmten Ausdruck verleihen, indem er sie mit Emotionen und Empfindungen färbt, beispielsweise Vorsicht, Leichtigkeit, Traurigkeit etc., die im Schauspieler entsprechende Sinnesempfindung weckt und in ihm zugrunde liegende schöpferische Qualitäten und Gefühle hervorruft. Diese Emotion wäre dann das, von Čechov als „spezifische Kolorit“ des Handelns betitelt: „Das Kolorit des Handelns und Fühlens stellt nach Čechov den ersten Kontakt zwischen Darsteller und Rolle dar.“¹⁷⁰

Anhand von Probeanweisungen demonstriert der Schauspielpädagoge die Wirkung zwischen einer ‚normal‘ ausgeführten Handlung und einer Geste, die mit einer bestimmten Empfindung versetzt wird. Über die Gebärde, die mit einer gewissen Qualität ausgeführt worden ist, führt der Weg über die Empfindung zur Emotion.¹⁷¹

„Es findet also eine Art Kreislauf statt. Zuerst wirkt der Befehl: Hebe einen Arm! Die Bewegung wird vom bloßen Willen ausgelöst. Dann färbst du sie mit einer Eigenschaft. Diese nun mit einem Inhalt bereicherte Bewegung erzeugt eine entsprechende Sinnesempfindung, die ihrerseits die gewünschten Gefühle hervorbringt. In ihrem Besitz wirst du schöpferisch.“¹⁷²

Durch diese Anwendung ist eine Gebärde nicht mehr nur leere Geste. Sie erhält psycho-physischen Charakter. Jeder durchgeführten Aktion und sei es eine banale physische Handlung wie das Heben und Senken der Hand, liegt eine spezifische „seelische Nuance“¹⁷³, zugrunde. Diese eine Emotion hat in der Seele des Schauspielers etwas aktiviert, das in die Gebärde miteinfließt und diese mitgestaltet. Es ist ein schöpferisches Fühlen, das nur aus dem Inneren und

¹⁶⁸ Vgl. Tschechow (1988), S. 52.

¹⁶⁹ Vgl. Čechov (2010), Kap. III. Individuelles Fühlen und das spezifische „Kolorit“ des Handelns.

¹⁷⁰ Marija O. Knebel in: Čechov (2010), S. 249.

¹⁷¹ Vgl. Tschechow (1988), S. 56f.

¹⁷² Ebenda, S. 57.

¹⁷³ Tschechow (1988), S. 40.

ohne Zwang zu erlangen ist.¹⁷⁴ Auf Grund dieser Individualität gestaltet jeder Schauspieler seine Bühnenfigur auf eigene Weise. Im Idealfall soll der Schauspieler seine Handlungen nicht einfach mechanisch und unbeteiligt ausführen, sondern sie als gefärbte Bewegung modifizieren. So erhält diese Bewegung eine Sinnesempfindung, die sie für die Rollengestaltung sensibilisiert um schlussendlich die unpersönlichen rolleneigenen Gefühle anzunehmen.¹⁷⁵ An dieser Stelle sei etwas von Rudolf Steiner hinzugefügt, der in einem seiner Vorträge bezüglich der eurythmisch ausgeführten Bewegungen in einem Raum einen ganz ähnlichen Gedanken ausformuliert hat:

„Was gesprochenes Wort ist, tritt im Rhythmus auf; was im Raume ausgeführt wird, das Verhaltene, bleibt nur ein Grundton, die Grundstimmung; wenn ein Satz mit Wärme gesagt wird, oder sonst von Gemütsstimmung durchzogen wird, so kommt das durch die Bewegung im Raume zustande.“¹⁷⁶

Man führt also eine Tätigkeit mit einer spezifischen Einstimmung aus und erlangt dadurch ein gewisses Kolorit. Das individuelle Fühlen, das in der Seele des Schauspielers entsteht, schlägt sich in einer Grundstimmung nieder, die dem Handlungsakt beigegeben werden soll. Die Gefühle mischen sich mit der Geste. Das spezifische Handlungskolorit zapft das Unterbewusstsein an und das schöpferische Fühlen wird angeregt, wodurch ebenfalls die eingebrachten Stimmungen die Handlungen komplexer werden lassen. Letztendlich werden ein oder mehrere Kolorite mit einer Aktion zusammengebracht und solange trainiert, bis sich Handlung, Wort und Gefühl zu einem ganzheitlichen Ereignis zusammenschließen. So beginnt der schöpferische Anteil zu entstehen, der den Künstler ausmacht.

„Auch auf dem Gebiet der Bewegung in der Schauspielkunst übernahm M. Tschechov viel von RS. Er lehrte, daß der Schauspieler eine besondere, tiefere Aufmerksamkeit aus seinem Inneren auf seine Bewegungen und seinen Körper überhaupt richten soll. Jede Bewegung soll durch eine spezifische Farbe bestimmt sein, und dadurch bekommt jede Bewegung eine bestimmte Färbung. Der Schauspieler soll nach Tschechovs Meinung die Musikalität und Plastik der Sprache tief erfühlen, und er soll sie in Bewegung umsetzen können.“¹⁷⁷

¹⁷⁴ Vgl. Ebenda.

¹⁷⁵ Vgl. Boner (1988), S. 197.

¹⁷⁶ Steiner, Rudolf: Eurythmie. Die Offenbarung der sprechenden Seele. Eine Fortbildung der Goetheschen Metamorphosenanschauung im Bereich der menschlichen Bewegung. Dornach: 1999, S. 25f.

¹⁷⁷ Fedjuschina, S. 286.

Diese wichtigen Elemente zur Rollenerarbeitung, sind Teil der kontemplativen Arbeit des russischen Theaterpädagogen. Die erläuterten Arbeitstechniken der Čechov-Methode sind die Grundlage für eine Verbindung zu den anthroposophischen Ansätzen, die Gegenstand folgender Analyse sein werden. Jene Aspekte, die er in seiner Lehrschrift betont, solle sich der Schauspieler genauso zu Herzen nehmen, wie seine praktischen Übungsanweisungen: „Die besprochenen, richtig angewandten Wege zum Rollenstudium sollen ja dein Schaffen vergnüglich, keinesfalls schwer und mühsam machen. Schauspielen sei keine verkrampfte Anstrengung, sondern eine beglückende Kunst.“¹⁷⁸

¹⁷⁸ Tschechow (1988), S. 122.

5 Ein Exkurs: Čechovs Rollengestaltung. Der transzendente Hamlet und seine Folgen

Von Čechov selbst erfährt man nicht viel über seine eigenen Bühnenerfahrungen und Rollen; dementsprechend sind die Ausführungen zu seiner legendären Hamlet-Darstellung ebenfalls nur dürftig von ihm kommentiert. Trotzdem möchte ich diesen Abschnitt seiner Theaterlaufbahn beleuchten, um zu zeigen, wie außergewöhnlich die Arbeit von Čechov tatsächlich auch in der Praxis war, wie er selbst auf der Bühne wirkte und wie bei ihm selbst die Entfaltung des kreativen Prozesses ausging. Ganz im Sinne Čechovs beschreibt Georgette Boner die Schauspielerei in ihren Worten:

„Das Mysterium des Schauspielens liegt in der aus geistiger Sicht errungenen Umwandlung eines literarischen oder auf andere Weise überlieferten Inhaltes in Bühnenkunst. Es ist die Metamorphose irdischen Geschehens in szenische Darstellung. Eine solche Umwandlung ist transzendent.“¹⁷⁹

Nachdem Michail Čechov zum Leiter des Zweiten Moskauer Künstlertheaters wurde, mimte er im Laufe seiner Tätigkeit dort viele große Rollen: unter ihnen Erik XIV. aus Strindbergs gleichnamiger Tragödie, Shakespears Malvolio aus *Was ihr wollt*, den Chlestakow aus Gogols *Revisor*, der Ableuchov von Andrej Belyj dürfte ebenfalls grandios dargestellt gewesen sein und vor allem seine Darstellung des Hamlets (1924) - sie zählt zu seinen erstaunlichsten Darbietungen auf der Bühne, wobei Čechov für diese Rolle ursprünglich gar nicht vorgesehen war:

„Chekhov hardly possessed the physical attributes for he role. He was of average height, and had a rather halting voice, as well as certain nervous gestures. Even Chekhov didn't feel that he was quite suitable for the part and, in fact, the initial plan had been für Aleksandr Cheban to play Hamlet and for Chekhov to play Fortinbras (a role that was subsequently eliminated).“¹⁸⁰

Die Proben begannen 1923 und nahmen eineinhalb Jahre in Anspruch und Čechov schaffte es, in Zusammenarbeit mit drei Regisseuren – Aleksandr Cheban, Valentin Smyshliaev und Vladimir Tatarinov – einige neue Ideen und Techniken mit einfließen zu lassen. Čechov kürzte die Shakespeare Tragödie auf nur drei Akte mit 14 Szenen – brach somit die Regeln des Genres Tragödie,

¹⁷⁹ Boner (1994), S. 119.

¹⁸⁰ Law, Alma H.: Checkhov's Russian Hamlet (1924), in: The Drama Review, 1983, Vol. 27, No. 3, Fall, p. 34.

die immer aus fünf Akten besteht und beschnitt ein paar der Hamlet-Monologe.¹⁸¹ Die Inszenierung, die auch als „expressionistische Tragödie“ rezensiert wurde, verstand sich als eine Distanzierung von den traditionellen russischen Hamlet-Interpretationen. Das Ensemble wurde reduziert und der Fokus sollte somit zur Gänze auf dem persönlichen Schicksal und dem Charakter des Titelhelden liegen.¹⁸²

„While he was rehearsing Hamlet, Chekhov was immersed in Rudolf Steiner’s anthroposophical teachings and incorporated many of Steiners artistic speech and movement theories into his work with the actors.“¹⁸³

Es waren die ersten Versuche Čechovs, auf künstlerischer Ebene sein anthroposophisches Gedankenmaterial umzusetzen. Dementsprechend taten sich während der Arbeit an der Produktion einige Neuerungen auf und in den ein- einhalb Jahren konnte Čechov so manche seiner erhofften Wünsche und Ideale bezüglich des Theaters umsetzen. Vor allem eine intensivere Beschäftigung mit Text und Bewegung fand mehr Beachtung. Bei der Arbeit an dem Text wurde das „Wort unter dem Aspekt des Lautlichen als Laut gewordene Gebärde“¹⁸⁴ untersucht, ganz im Sinne der Eurythmie Rudolf Steiners. Diese modifizierte Spielart im Umgang mit dem Text bzw. Wort und Bewegung, orientiert an der ‚laut gewordenen Gebärde‘, fußten auf den Grundzügen der Steiner’schen Sprachgestaltung innerhalb der Eurythmie. Wie auch bei Steiners Bewegungskunst wurde versucht die Gestik im Klang der Worte zu finden,¹⁸⁵ ganz nach dem Prinzip, dass jedem Laut eine seelische Gebärde zugrunde liegt und nicht durch den Inhalt der Sprache, sondern durch diese Laut-Gebärde, das Künstlerische darin bestimmt wird. So wurde in den Proben zu Hamlet der Text oft nur mit Hilfe von Gebärden geübt. Es wurden zuerst passende Bewegungen zu den Worten gesucht, um eine Empfindung zu gewinnen. So lernten die Schauspieler die innere Verbindung zwischen Bewegung und Wort und zwischen Emotion und Bewegung. Der Text wurde erst gesprochen, wenn die Gebärden in die Wörter übergegangen sind.¹⁸⁶ Dadurch gewann auch der Rhythmus mehr an

¹⁸¹ Vgl. Ebenda, p. 34.

¹⁸² Vgl. Ebenda, p. 34f.

¹⁸³ Ebenda, p. 35.

¹⁸⁴ Čechov (1992), S. 194.

¹⁸⁵ Vgl. Boner (1994), S. 115.

¹⁸⁶ Vgl. Čechov (1992), S. 195f.

Bedeutung, wurde so in die herkömmliche Aufführungspraxis mit eingebracht und konnte dadurch das Bühnengeschehen beherrschen.¹⁸⁷

Anhand seiner Hamlet Darstellung gab der Schauspieler Čechov Einblick in sein Inneres und seine Kunstwelt. Sein Theaterverständnis ging bekanntlich in eine Richtung, die eine allzu getreue Nachahmung der Natur ablehnte, sondern sich bei seiner Rollengestaltung mit Projektionen innerer Energien befasste und umsetzte. Diesen geistig-kreativen Umgang mit der Rollengestalt konnte er an Hand des Shakespeare'schen Helden verwirklichen. Den Proben zu *Hamlet* wurde nachgesagt, dass Čechov sich währenddessen eingehend mit Mystik beschäftigt hätte.¹⁸⁸ Tatsächlich fungierte dieser Hamlet als Projektion des inneren Seelenlebens und der Gedankenwelt. In dieser außergewöhnlichen Interpretation wird im Äußeren Hamlets Inneres sichtbar.

„Das Mysterium des Schauspielens liegt in der aus geistiger Sicht errungenen Umwandlung eines literarisch oder auf andere Weise überlieferten Inhalts in Bühnenkunst. Es ist eine Metamorphose irdischen Geschehens in szenischer Darstellung. Eine solche Umwandlung ist transzendent. Hier erst beginnt Schauspielkunst.“¹⁸⁹

Die Atmosphäre auf der Bühne trug dazu bei, dass die Aufführung als ‚mystisch‘ oder ‚überirdisch‘ eingeordnet wurde. „Chekhov's production was very stylized, almost nightmarishly phantasmagorical. Both lightning and music (by Nicolai H. Rakhmaniv) were to create ist mystical atmosphere.“¹⁹⁰

Die Interpretation war fraglos außergewöhnlich. Seine ehemalige Schülerin Marija O. Knebel berichtet von „hochinteressanten Regie-Einfällen“.¹⁹¹ Zu den Besonderheiten der Inszenierung zählte die physische Absenz des Geistes von Hamlets Vaters auf der Bühne: während des ganzen Stückes war er ausschließlich akustisch präsent - nur seine Schritte wurden durch dumpfe Trommelschläge angedeutet und ein Männerchor aus dem Off diente als sein Sprachrohr. Durch die von Čechov gestaltete Bühnensprache war es möglich, die Begegnung zwischen Hamlet und seines Vaters Geist ohne dessen Erscheinen zu gestalten.

¹⁸⁷ Vgl. Boner (1994), S. 117f.

¹⁸⁸ Vgl. Marija O. Knebel in: Čechov,(2010), S. 198.

¹⁸⁹ Boner, (1994), S. 119.

¹⁹⁰ Law, Alma H.: Checkhov's Russian Hamlet (1924), in: The Drama Review, 1983, Vol. 27, No. 3, p. 36.

¹⁹¹ Čechov (1992), S. 194.

Nur Hamlet selbst sollte seinen als Geist erscheinenden Vater wahrnehmen können. „Tschechows Projektionskraft machte das Unmögliche möglich. Die Zuschauer sahen den Geist. Hier setzt das Unfaßbarste ein.“¹⁹² Georgette Boner beschreibt die Szene mit Hamlets Vater auf der Bühne:

„Hamlet war nicht mehr Hamlet allein. Er war plötzlich er und der andere, er und der Geist. Er war das Ich und das Du, der Angesprochene und der Antwortende, der Erkennende und Erkannte. Er war sich selbst und zugleich derjenige, den er sah und hörte. Wie konnte das geschehen?“¹⁹³

Als Hamlet schaffte es Čechov als Vermittler zwischen einem „höheren Willen und einem irdischen Geschehen“ zu agieren. Sein Handeln und seine Gebärden stellen ihn als „Werkzeug einer höheren Weisung“ dar.¹⁹⁴

5.1 Die Rezeption von Čechovs Hamlet

Die viel diskutierte Aufführung galt als großer Erfolg. Obwohl die Rezensionen nach der Premiere am 20. November 1924 widersprüchlich – sowohl in Hinsicht auf die Inszenierung, als auch auf die Darstellung des Shakespeare’schen Titelhelden –ausfielen. „Nikolai Akimov labeled the production mystical and decadent, calling Chekhov’s Hamlet ‚a sickly degenerate‘. To Oleg Litovsky he was ‚a malicious, hysterical intellectual dressed in the costume of a Danish Prince‘.“¹⁹⁵

Die Beurteilung seines Freundes und Mentors Stanislavskij fiel widersprüchlich, doch vordergründig positiv für die Darstellung aus:

„[...] Stanislavsky, who harshly criticized the production for its ‚eclectic, anti-realistic form‘ and ‚grotesquely-symbolic interpretation of Shakespeare‘, had only the highest praise for Chekhov, ‚who created an image of tragic and nervous force, a Hamlet who perishes in his frenzy‘.“¹⁹⁶

Diese Szenen auf der Bühne so kunstfertig umzusetzen, galt wahrlich als meisterlich. Auch eine ehemalige Schülerin Marija O. Knebel zeigt sich von Čechovs Interpretation jedenfalls nachhaltig beeindruckt:

¹⁹² Boner, (1994), S. 115.

¹⁹³ Boner in: Tschechow, (1988), S. 141.

¹⁹⁴ Ebenda, S. 142.

¹⁹⁵ Law, Alma H.: Chekhov’s Russian Hamlet (1924), in: The Drama Review, 1983, Vol. 27, No. 3, p. 45.

¹⁹⁶ Ebenda, p. 45.

„Čechovs *Hamlet* aber glich in meinem Bewußtsein keinem anderen. [...] Er hörte nur zu, schaute und dachte nach. Die unwahrscheinliche Kraft der Konzentration schuf etwas wie Erleuchtung. In der Rolle des Hamlet gab es Momente, die sich im Gedächtnis fast wie ein Symbol versiegelten.“¹⁹⁷

Und sein Freund Andrej Belyj beschreibt seine Darstellung „Ähnlich einem Hierophanten höherer Einweihungsstufe durchlebt der Hamlet Tschechovs jenen höheren Geisteszustand, aus dem sich neues Leben gebiert, welches den Tod überwunden und überlebt hat.“¹⁹⁸

5.2 Kulturpolitische Konsequenzen

Čechov machte keine Geheimnis daraus, dass er und seine Arbeit stark in der Anthroposophie verhaftet waren und so kam es dazu, dass ihm seine vergeistigte Weltanschauung, die er sichtbar auf der Bühne in seiner Hamlet-Darstellung aber auch während seines Schauspielunterrichts und seiner Kunstvorträge, in denen er seine Ideen propagierte, zur Schau trug, zum Verhängnis wurde. Seine Denkansätze und seine Arbeit, die bis dahin bereits als spirituell bekannt waren, standen im Gegensatz zu der damals geltenden Ideologie Russlands. Die angespannte politische Situation im Zuge der Russischen Revolution erschwerte es vielen Künstlern ihrer Arbeit ungehindert nachgehen zu dürfen. Von vielen Seiten wurde ihm dazu geraten, sich von „schädlichen mystischen Neigungen“ zu befreien.“¹⁹⁹

Doch Čechov hielt an seinen Idealen fest und praktizierte weiterhin unbeirrt sein Wissen und seine Gedanken bis er eine Aufforderung aus dem Narkompros²⁰⁰ erhielt, die ihm untersagte, die Ideenlehre Steiners zu verbreiten und ihn somit in seiner Ausübung als Theaterleiter ins Wanken geraten ließ. Bald darauf versuchte man in unterschiedlichen von Čechov selbst verfassten Artikeln antisowjetische Propaganda zu interpretieren. Er wurde als reaktionär und antisowjetisch dargestellt. Der Schauspieler wurde vor die Kommission be-

¹⁹⁷ Čechov (1992), S. 194f.

¹⁹⁸ Fedjuschina, S. 281.

¹⁹⁹ Čechov (1992), S. 239.

²⁰⁰ Vgl. Anm. d. Hrsg. in: Ebenda, S. 92. (Narodnyj kommissariat prosveščeniija – Volkskommissariat für Bildung)

stellt um eine Rechtfertigung für seine Hamlet-Interpretation abzulegen, die trotz des großen Erfolges vielen ein Dorn im Auge war. Es lag sogar eine zusammengestellte Zitatensliste aus Steiners Werk vor, die Čechov während seiner Veranstaltungen verwendet hatte. Die Absicht dieser ausführlichen Befragung war, Čechov die Zustimmung einer Reihe von konkreten Änderungen an dem Stück abzurufen um den, wie es hieß, „zersetzenden Einfluß [sic!] des *Überirdischen* zu eliminieren“.²⁰¹

Seine Darstellung führte also zu Irritationen, da unklar war, woher diese „unerwünschte“ Atmosphäre kam und vor allem die Abwesenheit eines ‚eigentlich sichtbaren‘ Geistes in der abstrakten Umsetzung wollte nicht gebilligt werden.²⁰² Seitens der Vorsitzenden wurden letztendlich Anweisungen in Bezug auf die Änderungen erteilt, die lauteten:

„Erstens schicken Sie jemanden von Ihren Schauspielern als Geist auf die Bühne. Man soll ihn ruhig *sehen*. [...] Zweitens: Wozu haben Sie blaues Licht auf der Bühne? Das ist doch reine Phantastik. Machen Sie eine natürliche Beleuchtung.“²⁰³

Doch Čechov änderte nichts an seiner Hamlet-Interpretation.

Die Situation innerhalb des Theaters eskalierte und so kam es, dass Čechov seinen Posten als Theaterleiter verlor und wenig später eine Hetzkampagne in der Öffentlichkeit gegen ihn ausgetragen wurde. Aus einer sicheren Quelle erfuhr er von einer geplanten Verhaftung, die ihm drohte. So schaffte es Čechov noch am Vortag, im Juli 1928, gemeinsam mit seiner zweiten Frau, Ksenia,²⁰⁴ die UdSSR zu verlassen. In Russland wurde er zur ‚Persona non grata‘ – alle Hinweise im Moskauer Künstlertheater wurden eliminiert, wie auch seine autobiografischen Schriften und Aufnahmen wurden für mehr als fünfzig Jahre verboten. Nach diesem Ausschluss begannen seine Wanderjahre durch Europa und schon bald darauf sollte er in Berlin und Wien mit Max Reinhardt zusammenarbeiten.

²⁰¹ Ebenda, S. 242.

²⁰² Vgl. Ebenda, S. 242.

²⁰³ Ebenda, S. 243.

²⁰⁴ Ksenia Karlovna Ziller - Čechova war Michail Čechovs zweite Ehefrau.

6 Die Bewusstseins Ebenen des Menschen

Es wird nun ein Blick auf den Vorgang der schöpferischen Entwicklung innerhalb des Rollenstudiums gerichtet, auf diese Metamorphose, in der die Bühnenfigur entsteht und die von Čechov gründlich erarbeitet worden ist. Es folgt eine grundlegende Ausführung des Bewusstseins des Künstlers, welches für das Erschaffen der Bühnenfigur eine zentrale Funktion hat und hier an einen anthroposophischen Themenkreis angeknüpft wird. Um diesen Weg der Schauspielarbeit zu erkunden, verdient das Fundament, das für diese Idee wohl konstitutiv war, betrachtet zu werden. Es handelt sich um eine Gliederung, die, schemenhaft formuliert, das Innere des Menschen/ Schauspielers, also sein Bewusstsein und sein Seelenleben, analytisch aufrollt und in weiterer Folge zur Erschaffung einer bühnentauglichen Figur verwendet wird. Hierbei spricht Steiner von einer Mehrdimensionalität auf verschiedenen Ebenen, die Čechov im Rahmen des schöpferischen Prozesses aufgreift. Um diese Zusammenhänge feststellen zu können, muss man sich erneut der Materie der Anthroposophie zuwenden und die Thematik genannter Mehrgliedrigkeit des Menschen und seines Bewusstseins streifen, die sich aus der großen Bandbreite von Steiners Werk zusammenfügt.

6.1 Ein Überblick über die Mehrgliedrigkeit des Menschen bei Rudolf Steiner

Nach Anschauung der anthroposophischen Menschenkunde Rudolf Steiners, ist der Mensch stets als ein ganzheitliches Wesen zu betrachten, das sich aus Leib, Seele und Geist ergibt. Schon in den ersten Betrachtungen in seinem theosophischen Werk²⁰⁵ beginnt Rudolf Steiner ein trichotomisches Menschenbild zu entwerfen, indem er den Menschen in ein leibliches, seelisches und geistiges Wesen unterteilt.²⁰⁶ Er betreibt schon früh physiologisch-anatomische und psychologische Forschung und beschäftigt sich eingehend mit der Frage,

²⁰⁵ Vgl. Steiner, Rudolf: Theosophie. Einführung in übersinnliche Welterkenntnis und Menschenbestimmung, 2010, Kap.: Leib, Seele, Geist.

²⁰⁶ Vgl. Ebenda, S.15ff.

welches Gestaltungsprinzip den einzelnen Leibesgliedern zu Grunde liegt, wie die Anordnung und die Beschaffenheit des Leibes – dem Kopf, Rumpf und den Gliedmaßen – miteinander verbunden sind. Der Dreigliederungsgedanke wurde von Steiner seit 1916/ 17 vertreten und sollte grundlegend „für seine Initiativen zu einer ‚Dreigliederung des sozialen Organismus‘ werden, die sich aus den Erfordernissen der Kriegs- und Nachkriegssituation ergaben.“²⁰⁷

Kernpunkt dieses trichotomischen Menschenbildes sind die seelischen Grundtätigkeiten Denken, Fühlen und Wollen. Doch dieser Gliederung des Menschen ist anfänglich noch eine Vierheit vorzusetzen: Bei einer differenzierteren Betrachtungsweise existiert der Mensch in vier ineinander-greifenden Ebenen, die als die grundlegenden Wesensglieder bezeichnet werden, in einer ätherischen Welt, die ihn neben der physischen umgibt und mit den Elementarreichen verbunden ist. Der physische Leib, der Ätherleib und der Astralleib bilden die leibliche Wesenheit des Menschen während das ‚Ich‘, in theosophischer Tradition, als das höchste dieser vier Wesensglieder verstanden wird. Das ‚Ich‘ als eine Geistgestalt und eine „zeitüberdauernde Individualität“²⁰⁸ bildet den menschlichen Wesenskern, das Reinkarnationen überdauert.²⁰⁹

Diese Unterteilung in vier Organismen gliedert funktionell die grundlegenden Gesetzmäßigkeiten des Menschen und seines Wesens. Innerhalb der Unterteilung, stehen die vier Anteile in Beziehung zueinander:

„Wie der physische Leib zerfällt, wenn ihn nicht der Ätherleib zusammenhält; wie der Ätherleib in die Bewußtlosigkeit versinkt, wenn ihn nicht der Astralleib durchleuchtet, so müßte der Astralleib das Vergangene immer wieder in die *Vergessenheit* sinken lassen, wenn dieses nicht vom ‚Ich‘ in die Gegenwart hinübergerettet würde. Was für den physischen Leib der Tod, ist für den Ätherleib der Schlaf, das ist für den Astralleib das *Vergessen*. Man kann auch sagen: Dem Ätherleib sei das *Leben* eigen, dem Astralleib das *Bewußtsein* und dem Ich die *Erinnerung*.“²¹⁰

Der physische Leib ist als einziger der Wesensglieder durch die natürlichen Sinnesorgane wahrnehmbar und ist aus der Substanz aufgebaut, die wir in der mineralischen Welt wiederfinden. Der Ätherleib, wobei das Wort nicht mit dem physikalischen Stoff dem Äther in Verbindung zu bringen ist, wird von Steiner auch Bildekräfteleib oder Leibensleib genannte und ist kein räumlich-stofflicher

²⁰⁷ Wehr, Gerhard: Anthroposophie. München: 2004, S. 29.

²⁰⁸ Ebenda, S. 31.

²⁰⁹ Ebenda, S. 32.

²¹⁰ Steiner, Rudolf: Die Geheimwissenschaft im Umriß. Dornach: 1968, S. 48.

Körper wie der physische. Diesen Leib hat der Mensch mit der Pflanzenwelt gemeinsam. Man kann ihn sich als ein lebendiges Kraftfeld vorstellen, dynamisch-funktionell, in dem der physische Körper lebt und ihn belebt. Er steuert den physischen Leib und hält alle Lebensfunktionen wie Atmung, Wärme, Ernährung, Wachstum und Fortpflanzung aufrecht. Als der grundlegende Träger des Bewusstseins und von allen Empfindungen wie Schmerz und Lust, von Leidenschaft und Begierde, gilt der eigentliche Seelenleib des Menschen, der Astralleib. Er fungiert als Bewusstseinsträger und ist das Wesensglied, das der Mensch mit den Tieren gemeinsam hat. Auch als Trieb- oder Empfindungsleib bezeichnet, wird der Astralleib erst durch die Tätigkeit des ‚Ichs‘ zur menschlichen Seele und erlangt dadurch sein Selbstbewusstsein. Nach Steiners Ausführungen bilden sich im Astralleib mikrokosmisch die großen makrokosmischen Gesetzmäßigkeiten ab, wodurch ein Bezug zur Sternenwelt gegeben ist und die Bezeichnung „Astralleib“ erklärt.²¹¹ Durch ihn ist der Mensch Teil einer geistigen Welt, in der sich die elementarische und die physische Welt sich spiegeln. Da es in der Anthroposophie darum geht, einen Weg der Erkenntnis mit dem Ziel nach etwas Höherem anzustreben, ist es folglich so, dass das Steiner’sche Menschenbild ein dynamisches ist, das auf Transformation ausgerichtet ist. Das ‚Ich‘ als viertes Wesensglied, ist der geistige Wesenskern des Menschen. Dieses höhere ‚Ich‘ ist, nicht im physischen Leib wohnend entwickelt sich weiter und ist dafür zuständig, in die Leibeshüllen der anderen drei Wesensglieder verwandelnd einzuwirken. Durch dieses ‚Ich‘ ist die Möglichkeit gegeben als bewusstes Wesen das eigene Schicksal und die Entwicklung der Wesensglieder mitzugestalten und macht den Menschen somit zu einem Geisteswesen. Allerdings soll das ‚Ich‘ in diesem Zusammenhang nicht als solches begriffen werden, welches wir mit unserem Ego gleichsetzen oder dem, was Steiner auch das niedere Selbst nennt.²¹²

Der Komplexität des mehrgliedrigen Systems ist hier jedoch noch kein Ende gesetzt. Steiner bleibt nicht bei der leiblich-physischen Seite der Mehrgliederung stehen, sondern erweitert sie um die seelisch-geistige Dimension des Menschen. Denn das ‚Ich‘ wird wiederum von den drei Seelenkräften umgeben:

²¹¹ Vgl. Steiner, Rudolf: Die Schwelle der geistigen Welt. Dornach: 1972, S. 39f.

²¹² Vgl. Steiner (1968), S. 317f.

Während der Mensch im Laufe seiner Entwicklung an seinen bereits genannten, niederen Wesensgliedern arbeitet, entstehen dabei die höheren, die seelischen Wesensglieder oder auch Seelenkräfte: die Empfindungsseele, die Verstandesseele und die Bewusstseinsseele.

„So stellt sich der Mensch für die Geheimwissenschaft als eine aus verschiedenen Gliedern zusammengesetzte Wesenheit dar. Leiblicher Art sind: der physische Leib, der Ätherleib und der Astralleib. Seelisch sind: Empfindungsseele, Verstandesseele und Bewusstseinsseele. In der Seele breitet das Ich sein Licht aus.“²¹³

Durch diese Metamorphose der Wesensglieder gelangt der Mensch schlussendlich zu den seelischen Grundfunktionen des Denkens, Fühlens und Wollens. Diese drei Grundkräfte stehen in gesetzmäßiger Verbindung miteinander und gliedern sich in das Seelenleben des Menschen ein.²¹⁴

Die seelischen Vorgänge entsprechen körperlich den Vorgängen des Nervensystems, denn die Seelenkräfte brauchen verschiedene leibliche Organsysteme als Grundlage und spiegeln sich in einer Dreigliederung des menschlichen körperlichen Komplexes äußerlich wider. Dies geschieht indem das Nervensinnensystem das physische Werkzeug des Denkens ist, das Fühlen sich auf das rhythmische System stützt und das Wollen sich auf das Stoffwechsel-Gliedmaßensystem gründet.²¹⁵ Diese drei Kräfte sind mehr oder weniger miteinander verbunden, doch ist auch eine Spaltung möglich, durch die sich ein Übergang zu dem Thema der Bewusstseinsdoppelung, die wir in Čechovs Schauspielerarbeit wiederfinden, herstellen lässt. Wenn es sich auch bei der Persönlichkeitsspaltung Steiners um eine noch viel abstraktere und vergeistigtere Theorie handelt, war Čechov zumindest inspiriert von dieser Idee und lässt sie in seinem Spiel mit dem Doppel-Bewusstsein aufleben.²¹⁶

²¹³ Steiner (1968), S. 59.

²¹⁴ Steiner, Rudolf: Wie erlangt man Erkenntnisse der höheren Welten? Dornach: 1992, S.184ff.

²¹⁵ Vgl. Wehr, S. 30f.

²¹⁶ Vgl. Čechov (1992), S. 268f.

6.2 Über das Mit-empfinden und die Doppelung des Bewusstseins bei der Rollenfindung

Die Methode eines Čechov-Schauspielers basiert auf einem Wandlungsprozess, der sich mehr mit dem intensiven Verfahren auseinandersetzt, eine Distanz zu sich selbst herstellen zu können, als mit der Reproduktion persönlich gefärbter Emotionen und Erlebnisse. Nicht umsonst findet bei Čechov die Inspiration so viel Beachtung, da sie als Quelle des kreativen Schöpfungsprozesses dient und diese zur Gestaltwerdung der Bühnenfigur verhilft. Während dieses Vorganges, in dem der Bühnencharakter Form annimmt, wird sich die schöpferische Individualität des Schauspielers mehr und mehr entfalten können und der Fokus auf das Innere wird intensiviert. Dies geschieht im Moment der Inspiration, der eintritt, sobald sich der Schauspieler von seinem niedrigeren ‚Ich‘ distanziert hat – ein Kerngedanke in Čechovs Rollengestaltung. Die Distanz zu sich selbst, die der Darsteller hierbei einnehmen soll, ist für die schauspielerische Arbeit wesentlich. Um diese Art der Selbstobjektivierung soll es im folgenden Abschnitt gehen:

„Wenn der auf der Bühne agierende Schauspieler leidet oder weint, glücklich ist oder lacht, bleibt er persönlich von den dargestellten Gefühlen unberührt. Sein eigenes Dasein hat eine Metamorphose durchgemacht. Das ist das große, innere Erleben eines wahrhaft schöpferischen Darstellers.“²¹⁷

Durch das Mit-Empfinden mit der Bühnengestalt ist Zugang zu ihrem Innenleben gegeben. Die schöpferische Individualität, die in diesem Prozess so wirksam mitarbeitet, ist ebenso Gestalter wie Beobachter der Rolle. Es lässt sich nun unmittelbar an die eben ausgeführten theosophisch-anthroposophischen Ausführungen anknüpfen. Auch in der Schauspielarbeit Čechovs handelt es sich um drei Bewusstseinszustände, die der Darsteller in seinem inspirierten Spiel erleben kann: Das ‚höhere Ich‘, das ‚niedere Ich‘ und die erschaffene Bühnengestalt, als dritte Ebene des Bewusstseins, die von der schöpferischen Individualität gebildet worden ist. Somit hat der Schauspieler, der Träger dieser Bewusstseinsstufe ist, eine neue „Seele“ geschaffen.²¹⁸

Die Erkenntnis der Bewusstseinspaltung erlangte Čechov, indem er die Erfahrung selbst während eines kreativen, schöpferischen Vorgangs machte. Zum

²¹⁷ Boner (1994), S. 48.

²¹⁸ Vgl. Čechov (2010), S. 123.

besseren Verständnis dieses abstrakten Denkansatzes soll nochmals seine Biografie herangezogen werden.

Als Čechov ins Exil nach Berlin ging und dort unter Max Reinhardt die Rolle des Clowns Skid aus dem Stück *Artisten*²¹⁹ annahm, war das Proben und die an ihn gestellten Anforderungen sehr belastend und seine bereits unglückliche Gemütsverfassung sank in eine Gleichgültigkeit. Bei einer Vorstellung, als es zu dem längeren Monolog kam, den Skid im dritten Akt hält, machte Čechov erstmals die Erfahrung, die ihn zu seiner Theorie der verschiedenen Bewusstseinsstufen des Schauspielers brachte. In einem inneren Monolog schildert der Schauspieler, wie es ihm plötzlich möglich war, seine Figur zu beobachten, ihr zuzuhören und sie während sie spricht immer besser zu verstehen.²²⁰

„Ich blickte auf den am Boden sitzenden Skid und mir schien, als könnte ich „sehen“, was er fühlt, leidet, was ihn bewegt. [...] Verwundert stellte ich fest, daß ich langsam ahnte, was im nächsten Moment in ihm vorgehen würde. Seine Sehnsucht steigerte sich. Er begann mir leid zu tun, und im nächsten Moment gingen dem Clown die Augen über. [...] Skid stand auf, spazierte in seiner seltsamen Gangart über die Bühne und fing plötzlich an, komisch zu tanzen wie ein Clown, nur mit den Beinen immer schneller. [...] Jetzt hatte ich das Spiel des Skid in der Hand. Mein Bewußtsein hatte sich verdoppelt – ich war im Saal und zugleich mit mir und in jedem meiner Mitspieler. Ich erkannte, was sie alle fühlten, wollten und erwarteten. Weinen! Flüsterte ich dem Skid ein, jetzt geht's los!“²²¹

Wenn Čechov als Lehrer von seinen Schauspielern die Loslösung von Persönlichem während ihrer Arbeit und eine Distanz zu sich selbst fordert, um in der eigenen Vorstellung, schöpfend aus der Imagination, etwas Neues entstehen zu lassen, erinnert es an Rudolf Steiners Seelenübungen, durch die eine Vergrößerung des Bewusstseins durch die Loslösung von einem Denken, das an Physisches gebunden ist, erreicht werden soll. Es geht ihm um die Aufhebung von allgemein bezeichneten Erkenntnisgrenzen. In der Anthroposophie gibt es keine Begrenzungen - es findet eine Vermischung von Drinnen und Draußen statt, sowie Mensch, Natur und Kosmos stets in einem ganzheitlichen Weltbild zusammenwirken. Es herrscht die Idee eines Gesamtkunstwerks und diese Ganzheitlichkeit möchte auch Čechov in seiner Schauspielerarbeit umgesetzt wissen. Die Distanz zu sich selbst, aus der eine Bewusstseinspaltung entsteht, ist bei Čechov und Steiner Bestandteil des ganzheitlichen Verständnisses des

²¹⁹ *Artisten* von Georg Manker Watters und Arthur Hopkins.

²²⁰ Čechov (1992), S. 267.

²²¹ Ebenda, S. 267f.

menschlichen Wesens. Und so wie Čechov sich mit der Idee des Loslösens von sich selbst während des Spiels wohl auf Steiner stützt, lässt sich dieses Prinzip, das den Zustand des ‚sich von sich selbst entfernen‘ zu beschreiben vermag, bei dem von Steiner verehrten Goethe wiederfinden. Der Anthroposoph erklärt den Zustand der Selbstobjektivierung in einem seiner Vorträge anhand eines Goethe-Beispiels:

„Wie sind eigentlich Goethes wunderbarste lyrische Produkte entstanden? Sie sind unmittelbar aus dem Leben heraus entstanden. [...]Es ist dadurch möglich gewesen, dass Goethe eigentlich immer in einer Art von Spaltung seines eigenen Wesens darinnen stand. Indem er äußerlich erlebte, selbst in den intimsten, ihm tiefst zu Herzen gehenden Erlebnissen, war Goethe immer in solcher Art Persönlichkeitsspaltung. Er war der Goethe, der wahrhaftig nicht schwächer liebte als irgendein anderer, aber er war zugleich der Goethe, der wiederum in anderen Momenten darüberstehen konnte, der gewissermaßen als ein Dritter zuschaute, wie der sich neben ihm objektivierende Goethe das Liebesverhältnis zu irgendeiner weiblichen Gestalt entwickelte. Goethe konnte sich in einem gewissen Sinne - das ist psychologisch durchaus real gesprochen - immer aus sich und von sich selbst zurückziehen, konnte in einer gewissen Weise empfindend-kontemplativ zu dem eigenen Erlebnis stehen. Dadurch bildete sich etwas ganz Bestimmtes in Goethes Seele aus. [...]“²²²

Ein gleichzeitiges ‚Drinnein-Sein‘ und ‚Darüber-Stehen‘, wird von also Steiner ebenfalls thematisiert. Man kann demnach davon ausgehen, dass der Mensch sich in verschiedenen Bewusstseinszuständen befinden kann, wie Steiner es behauptet, und dies eine Fähigkeit ist, die Čechov dem Schauspieler aufträgt sich bei seiner Rollengestaltung zu Nutzen zu machen. Für ihn handelt es sich um eine künstlerische Objektivität, die der Schauspieler inne haben sollte und durch die er die Verantwortung für sein Ergebnis übernimmt. Der Mime muss also auf der Bühne sein Spiel von außen wie von innen auf sich wirken lassen können, im Stande sein sich auch objektiv und unvoreingenommen zu betrachten, wie es das Publikum tut.²²³ Denn die Verwandlung in eine andere Person liegt jenseits des alltäglichen Bewusstseins und ist nur umsetzbar, wenn die Diskrepanz zwischen dem eigenen Körper und der Rolle bewusst wird. Es gilt sich selbst treu zu bleiben und sich trotzdem zu überwinden.²²⁴

„Das wahre schöpferische Moment besteht eben darin, daß der Schauspieler unter dem Eindruck der Inspiration sein Selbst ausschaltet und der Inspiration in sich freien

²²² Steiner, Rudolf; Steiner-von Sivers: Sprachgestaltung und dramatische Kunst. Vorträge über Sprachgestaltung. Dornach: 1981, S.4f.

²²³ Čechov (1992), S. 231.

²²⁴ Vgl. Boner (1994), Kap. Präludien zur Rollengestaltung.

Raum läßt. [...] Es ist diese Objektivität, die den Schauspieler vor grob verstandesmäßigen Eingriffen in sein Werk bewahrt.“²²⁵

Die Persönlichkeit des Künstlers wird der theatralischen Schöpfung wegen in Anspruch genommen, er muss sie quasi für die Kunst opfern. Denn neben der Entwicklung seiner Persönlichkeit soll der Schauspieler lernen, sie dem Arbeitsprozess unterzuordnen. Im Zuge seiner Bühnenpräsenz soll er zu einem vollkommen anderen Wesen werden.

Der Wandel, den der Schauspieler während seiner schöpferischen Metamorphose durchläuft ist die Grundlage für seine Kunst. Dass der Künstler sich in die zu mimende Figur verwandelt und nicht, wie es andere schauspieltechnische Methoden vermitteln, durch Reproduzieren eigener persönlicher Gefühle zur Darstellung kommt. In der Theaterkunst handelt es sich um ein Sich-Verwandeln, welches auch auf schöpferischer Improvisation basiert, an der der Schauspieler arbeitet - es muss also Verwandlung und Wandlung entstehen. Die Ideen und Inspirationen zweigt der Darsteller während der Suche nach der eigenen schöpferischen Individualität aus seinem Unterbewusstsein ab. Hier wirken zweierlei Instanzen, die mitverantwortlich für die Inspiration des Künstlers sind. Man solle es sich folgendermaßen vorstellen: Das ‚niedere Ich‘ lässt sich mit dem Ego vergleichen, das im Alltag dominante ‚Ich‘ wird von Begierden und egoistischen Impulsen geleitet wird. Es wird mit dem ‚Leib‘ in Verbindung gebracht, ist demnach materialistisch ausgerichtet. Čechov spricht von dem ‚Ich‘ des Künstlers, welches er als das alltägliche, gewöhnliche ‚Ich‘ bezeichnet, das in Zusammenhang mit persönlichen Wünschen, Fühlen und Handeln steht, im Gegensatz zu dem höheren, mächtigeren ‚Ich‘. Doch in Momenten der Inspiration und des Glücks, wie sie der Schauspieler während eines Auftritts verspüren sollte, verblasst dieses alltägliche ‚Ich‘ und statt dessen tritt das andere, das ‚höhere Ich‘ in Kraft. Das ‚höhere Ich‘ vermittelt schöpferische Ideen und inspiriert.²²⁶ In seiner Autobiografie erläutert Čechov diese These:

„In einem begabten Menschen tobt ständig ein Kampf zwischen seinem höheren und niederen ‚Ich‘. Jedes strebt die Herrschaft über das andere an. [...] Überhaupt neigt das ‚niedere Ich‘ dazu die Existenz des ‚höheren‘ zu verleugnen und sich dessen Kräfte, Fähigkeiten und Qualitäten *selbst* zuzuschreiben. [...] Solange das ‚niedere Ich‘ spricht, muß das ‚höhere‘ schweigen. Es kann sich aber von jenem frei machen [...]. Es tritt eine

²²⁵ Čechov (1992), S. 231.

²²⁶ Boner (1994), S. 48.

Art Bewußtseinsdoppelung ein: Das ‚höhere Ich‘ wird zum *Inspirator*, das niedere zum *Medium* oder *ausführenden Organ*.²²⁷

Der Begriff des ‚höheren‘ und ‚niederen Ichs‘ ist in der Anthroposophie verhaftet, womit das Menschenbild erklärt wird. Die imaginierte Welt als phantastisches Element ist notwendig, um zwischen den beiden Daseins-Welten trennen zu können. Schöpferische Gefühle müssen demnach unreal sein und sollen ebenfalls mit der Inspiration kommen und gehen. Als Beispiel zur darstellerischen Umsetzung dieser Dreiteilung führt Rudolf Steiner das Beispiel des Burgtheater Schauspielers Joseph Lewinsky an, der rein äußerlich wohl wenig zum Schauspieler geeignet war. Doch Steiner gibt recht anschaulich wider, was Lewinsky über sein Spiel auf der Bühne zu erzählen hatte:

„[...] ich würde gar nichts können, sagte er, wenn ich mich hinstelle: [...] Ich bin auf der Bühne immer drei Menschen: das eine ist der kleine bucklige, der urhäßlich ist; das zweite, das ist einer, der ist ganz heraußen aus dem Buckligen und Krächzenden, der ist ein rein Ideeller, eine ganz geistige Wesenheit, und den muß ich immer vor mir haben; und dann, dann bin ich erst noch der dritte: ich krieche aus allen beiden heraus und bin der dritte, und mit dem zweiten spiele ich auf dem ersten, auf dem krächzenden Buckligen.“²²⁸

Eine Spaltung des Bewusstseins wird von dem Anthroposophen Steiners also für die Schauspielkunst als außerordentlich wichtig befunden, und das eben angeführte Beispiel soll die Rezeption Steiners in Čechovs Arbeit klar erkennbar machen.

Und doch prägt der Schauspieler mit seiner Persönlichkeit die zu gestaltende Rolle auf seine intuitive Art und Weise mit. Laut Čechov haben die realen Gefühle mit Inspiration nichts zu tun und können diese sogar hemmen. Er war der Meinung, dass wahres schöpferisches Fühlen nur durch ausreichend Phantasie zu erreichen sei und war, gegensätzlich zu der von Stanislavskij angewandten Methode, der Überzeugung, dass so wenig wie möglich persönlich Erlebtes in das Spiel mit eingebracht werden solle – der Schauspieler muss sich selbst vergessen und in seiner Imagination die darzustellende Figur beobachten, nicht sich selbst. Er solle sich anstelle seines eigenen einen anderen, imaginären Körper vorstellen, den er für seine Rolle geschaffen hat, und sich immer mehr an ihn gewöhnen und sich mit ihm vertraut machen.

²²⁷ Čechov (1992), S. 269.

²²⁸ Steiner, Rudolf: Sprachgestaltung und Dramatische Kunst. Dornach: 1981, S.19.

„Das ist eine faszinierende Tätigkeit, die Sie mühelos Schritt für Schritt an den Punkt bringt, an dem Sie schon nicht mehr als Sie selbst, sondern wahrhaftig und frei als die von Ihnen dargestellte Person zu reden und zu handeln beginnen. Als Produkt Ihrer Phantasie ist dieser imaginäre Leib dabei zugleich Seele und Leib desjenigen, den Sie auf der Bühne darstellen wollen. Innen und Außen sind für Sie in ihm vereinigt.“²²⁹

Das Prinzip, dass der Schauspieler sich in die Figur einfühle, wird von Čechov also dahingehend abgeändert bzw. erneuert, dass der Schauspieler mit seiner Figur fühle. Das ‚höhere Ich‘ des Spielenden, das nicht von den Gefühlen und Erlebnissen des ‚Ich‘ ausgeht, sondern von denen einer imaginierten Bühnenfigur, ist zu intensivem Mit-Gefühl für diese Figur fähig. Das höhere Bewusstsein beobachtet und lenkt weiterhin das niedere und empfindet mit seiner Rollenfigur mit. Wenn der Schauspieler mit diesem geteilten Bewusstsein zu agieren gelernt hat, verschafft ihm sein ‚höheres Ich‘ unendlich viel Inspiration, aus der er schöpfen kann. Aus dieser schöpferischen Kraft und der Inspiration soll er zu einem künstlerischen Resultat gelangen. Dies geschieht durch Arbeit an sich selbst, die den kreativen Prozess unterstützt; zugleich beginnen seine inneren Kräfte sich zu entfalten. Im Laufe dieses schöpferisch-kreativen Arbeitsprozesses sollte es ihm nun möglich sein, seine eigene schöpferische Individualität zu erkennen.²³⁰

So ist in Čechovs Weg zur Gestaltgebung der Rolle das phantastische Element, nämlich die imaginierte Welt, die der Bühnengestalt zugehörig sein sollte, von großer Bedeutung. Das Erschaffen von Irrealem ist notwendig, um zwischen den beiden Daseins-Welten wechseln zu können. Schöpferische Gefühle müssen demnach unreal sein und sollen ebenfalls mit der Inspiration kommen und gehen. So bleiben die Gefühle nicht mehr durch Persönliches belastet; diese in der Vorstellung beobachtete Gestalt fördert das schöpferische Potential des Darstellers, was gleich zu setzen ist mit dem von Čechov als Inspiration bezeichneten Konzept, nach welchem die Rollengestalt ein Eigenleben entwickelt und zu dem beobachtenden ‚Ich‘ des Schauspielers spricht.

²²⁹ Čechov (2010), S. 100.

²³⁰ Vgl. Tschechow (1988), Kap. Schöpferische Individualität.

7 Čechovs Psychologische Gebärde in ihrer Wesensverwandtschaft zur Steiners Eurythmie

Die Grundsteine zur Erarbeitung einer Rolle wurden von Čechov bereits gelegt: Der Schauspieler hat seine Imagination und Konzentrationskraft dahingehend trainiert, eine Phantasiegestalt vor seinem geistigen Auge sichtbar werden zu lassen, die ihm hilfreiche Antworten zum besseren Verständnis ihrer inneren und äußeren Eigenheiten und Wesenszüge liefert. So führt der Weg zum Erkennen der Rolle über das Hineinfinden zur eigenen, schöpferischen Individualität und zum Mit-Empfinden des darzustellenden Charakters. Es scheint sich nun die gesamte Vorarbeit seiner Schauspiellehrmethoden in der Ausführung zur Psychologischen Gebärde wiederzufinden und zu konzentrieren.

Der Schauspieler hat sich vom ersten Erfassen und Wahrnehmen bis zum Ergreifen der Rolle vorgearbeitet und gelangt schließlich zum zentralen Moment der Gestaltgebung, in dem er, wie Čechov es nennt, die ‚Psychologie‘ der Figur entdecken soll. Dazu soll Michail Čechovs ausgearbeitetes Konzept der Psychologischen Gebärde, die oftmals als wichtigstes Kapitel seiner Arbeit bezeichnet wird, Wesentliches beisteuern.

Mit den Aufzeichnungen über die Schauspielkunst begann Čechov in der Zeit seines Exils. Er studierte Rudolf Steiners Schriften und stieß auf seinen ersten Grundgedanken, der die Anfänge zur Entwicklung der PG²³¹ markierte. Diese Entdeckung lässt Čechov die ihm bereits theoretisch bekannte Kunstform der Eurythmie von Rudolf Steiner aus einer anderen Perspektive betrachten und bewundern:

„In ihr verkörpern sich schöpferische Kräfte der Natur und des Menschen. Wie groß sind ihr Reichtum und ihre Vielfalt! Meine Gebärden und ihre Kompositionen blieben dagegen im Zufälligen.“²³²

Das Ordnen seiner ersten Gedankenanhäufung zur Gebärde, wurde ihm durch die eingehende Beschäftigung mit anthroposophischen Veröffentlichungen, vor allem mit der Eurythmie, erleichtert. Innerhalb Čechovs allumfassender Betrachtungsweise zur Kunst des Schauspielens, lassen sich die aus der Anthro-

²³¹ Das hier angewendete Kürzel PG wird von Čechov übernommen, der seinen Begriff der Psychologischen Gebärde mit PG abkürzt.

²³² Čechov (1992), S. 338.

posophie abgeleiteten Zusammenhänge in seinen gedanklichen und praktischen Ausführungen zur Psychologischen Gebärde anschaulich konkretisieren.

7.1 Čechovs Gebärde

Die ersten Ideen, die ihn ‚seiner Gebärde‘ näher brachten, entstanden durch genaues Beobachten seiner Umwelt und von Dingen, die sowohl in der Natur als auch in der Kunst vorkommen. Er beschreibt jenes Erlebnis von der „*Äußeren unsichtbaren Bewegung*, die sich in allen Dingen auf der Welt vollzieht“²³³ als einen unsichtbaren Impuls. Čechov erkannte darin den Ursprung aller Form. Diese nicht sichtbaren Bewegungen nannte er „Gebärde“ und stellte für sich fest, dass es keine inhaltsleeren, sondern mit eigenem Willen und Empfindungen ausgestattete Bewegungen sind, also ebenfalls einen „Wesenskern“ besitzen.²³⁴ Er erlebt diese Gebärde als Impuls kosmischen Lebens. In ihr entdeckt Čechov den Rhythmus wieder und wollte beides miteinander in seiner szenischen Kunst verbinden. Die Gebärde würde das Spiel auf der Bühne intensivieren und der verbindende Rhythmus würde eine tragende und flexible Grundlage dazu beitragen.²³⁵ Darum begann der Theaterpädagoge damit, sich „ganz allmählich auf Erscheinungen zu konzentrieren, in denen sich *Rhythmus* zeigte.“²³⁶

So stieß der Schauspieler, während der Entwicklung einer ausführlichen Methodik zum Rollenstudium, auf das Element, welches sich in seinen schauspielpädagogischen Ausführungen als die Psychologische Gebärde, oder auch Psychologische Geste, etablierte.

Grundsätzlich ist eine Geste oftmals in der Lage durch Formung und Bewegung eines Körperteils vieles sinnbildlich und unmittelbarer auszudrücken, als es lautsprachlich möglich wäre. Der Begriff der Psychologischen Gebärde wurde von Michail Čechov entworfen, um das sprachlich spezifische Merkmal der Geste, die genauso gut als Aktion oder einfach als Bewegung bezeichnet werden könnte, zu unterstreichen. Er verdeutlicht dies folgendermaßen:

²³³ Čechov (1992), S. 338.

²³⁴ Vgl. Ebenda.

²³⁵ Vgl. Boner (1994), S. 118.

²³⁶ Čechov (2010), S. 338.

„Wir sagen zum Beispiel, ‚wir ziehen eine Schlussfolgerung‘, als zeichneten wir ganz konkret etwas. Die Sprache verrät uns all die Gesten, die unsere Seele beim ‚Ziehen einer Schlussfolgerung‘ vollführt.“²³⁷

Prinzipiell zielt die Anwendung der PG darauf ab, dem Schauspieler die Quintessenz des Bühnencharakters oder auch das Konzentrat der Rolle erschließen zu lassen, also den essentiellen Wesenskern gewinnen zu können.

Die Aufmerksamkeit bei der Gestaltgebung gilt zwar dem Körper des Schauspielers, doch innerhalb dieses Verfahrens muss vor Augen gehalten werden, dass es die seelischen Bewegungen sind, die nach außen getragen werden:

„Die Schwingungen des Denkens (der Imagination), des Fühlens und Wollens durchdringen den Leib des Schauspielers und machen ihn beweglich, feinnervig und geschmeidig.“²³⁸ Um diese seelische Regung im physischen Körper widerzuspiegeln, muss sie stark genug sein,²³⁹ wie auch der Wille so stark sein wie die Gebärde sein wird, die ihn ausdrückt und umgekehrt.²⁴⁰

Die Anleitung von Čechov zur Ausführung einer PG lautet beispielsweise: „Trachte danach, die korrekte PG für die ganze Gestalt zu finden. [...] Beginne zu spielen, indem du deinen Bewegungen und deinem Sprechen die gewählte PG zugrunde legst.“²⁴¹ – nachdem Merkmale des Handelns und die Gefühle der Phantasiegestalt erfragt und untersucht worden sind, sollte man dahin gelangt sein, wo bereits das Fühlen und Wollen der Figur zu erahnen ist. In der Ausführung der Gebärde kommt es zu einem Zusammenspiel von PG und Kolorit und der Schauspieler stützt sich dabei auf seine künstlerische Intuition um das Wesen der Figur zu durchdringen, soll sie aber auch verstandesgemäß schauspielerisch darstellen können.²⁴²

Die für das Spiel notwendigen schöpferischen Gefühle lassen sich auf indirektem Weg hervorlocken bzw. auslösen, indem Handlungen mit ganz bestimmten Eigenschaften versehen werden.

²³⁷ Tschechow (2013), S. 111.

²³⁸ Čechov (2010), S. 83.

²³⁹ Vgl. Ebenda, S. 244.

²⁴⁰ Vgl. Ebenda, Kap. Psychologische Gebärde.

²⁴¹ Tschechow (1988), S. 118.

²⁴² Vgl. Čechov (2010), Kap. Psychologische Gebärde.

Im Schauspieler entsteht der Wunsch zu handeln. Es ist die jeder Handlung unterliegende und notwendige innere Kraft, die Čechov als die Willenskraft bezeichnet. Durch seinen Willen entsteht die Handlung.

„Stell dir vor, du habest einen Charakter mit einem starken, unbeugsamen Willen darzustellen, besessen von despotischer Gier und erfüllt von Haß und Ekel. Nun suchst du nach der passenden Gebärde und findest sie nach einigem Herumtasten. [...] Die Stellung deiner Glieder, deines Körpers, die Neigung deines Kopfes, alles drückt Herrschsucht und Despotismus aus. Diese Eigenschaften durchdringen jeden Muskel deines Körpers und entfachen in dir ein Gefühl von Haß und Ekel. Die Gebärde vertieft und belebt dein Verständnis für die Gestalt. Du wirst eins mit ihr.“²⁴³

Die PG stärkt den Willen. Hieraus ergibt sich ein einfaches Prinzip, das die Arbeit Čechovs bedingt: Die Bewegung beschreibt den Willen.

Die Gebärde übt also Einfluss auf den Willen und die Gefühle der Gestalt aus und unterliegt dabei immer der individuellen Interpretation des Schauspielers. Vor allem durch Wiederholung der Bewegung wird der Wille gefestigt und ein zielgerichtetes Verlangen erwacht im Darsteller.²⁴⁴ Der Bühnenkünstler soll sich nun ein konkretes Bild von der Psychologie der imaginierten Figur machen können, ihrem Fühlen und Wollen, und dies intuitiv und ohne zu langes Überlegen zum Ausdruck bringen.

Georgette Boner bezeichnet die Psychologische Gebärde als das „Unfaßbarste in Tschechows Kunst“ und schreibt ihr geheime Kräfte zu.²⁴⁵ So beschreibt sie die diese und ihre Wirkung anhand der Darstellung Čechovs von Strindbergs Schwedenkönig, Erik XIV.:

„Warum hat sich mir diese Haltung so tief eingeprägt? Sie enthüllte Eriks geheime Regung. Die Gebärde des Monarchen schien stellvertretend für sein ganzes Leben. Der Arm, der das königliche Zepter halten sollte, war kraftlos gesenkt, der andere noch schützend in die Horizontale gehoben. Die Hand aber wies lahm und schlaff zur Erde, damit andeutend, daß der unschlüssige und handlungsunfähige König trotz aller Not und Mühsal durch die Liebe zu den Seinen dem Irdischen verhaftet blieb. Mit dieser einzigen Gebärde umfaßte Tschechow ein ganzes Dasein: Königtum, geistige Zerrüttung und Abstieg. Sie erhellte den Wesensgrund des Monarchen. Heute weiß ich: Die Psychologische Geste hat sie geformt.“²⁴⁶

Jeder hat seine eigene, individuelle Psychologische Gebärde. Die von Čechov entwickelte Idee der PG kann man als sein Werkgeheimnis betiteln.

²⁴³ Tschechow (1988), S. 62.

²⁴⁴ Vgl. Ebenda, S. 61f.

²⁴⁵ Vgl. Boner (1994), S. 113.

²⁴⁶ Vgl. Boner in: Tschechow (1988), S. 133.

7.1.1 Der Archetyp als Bestandteil der Psychologischen Gebärde

Die Psychologische Gebärde selbst differenziert Čechov in Alltagsgebärde und in eine andere, die wir symbolische oder auch archetypische Gebärde nennen. Gewisse Eigenschaften sind grundlegend für eine effektiv wirkende PG: sie müsse stark, einfach, klar, wohlgeformt und archetypisch sein.²⁴⁷

Der Archetypus als ein Bild, das auf die menschliche Psyche wirkt und sich in dem „kollektiven Unbewussten“ ansiedelt, wurde schon von Carl G. Jung begründet. Michail Čechovs Vorstellungen zum Schauspielen, beziehen sich auf diesen Gedanken der „kollektiven Energien“.²⁴⁸

Das Hervorrufen des Bildes eines Archetyps ermöglicht einen weiteren Weg die Rolle zu finden. Sie dient als Leitbild, ist stark und kann somit die schöpferischen Kräfte des Schauspielers wecken. Čechov meint, es gäbe nichts auf der Welt ohne einen Archetyp, somit lässt sich für jede Rollenfigur einer finden. So gibt es zum Beispiel die „Vorstellung eines Löwen als Ursprung aller Löwen“²⁴⁹ und doch ist der auf der Bühne umgesetzte Löwe eine individuelle Angelegenheit. Das Erfassen eines Archetyps als Annäherung an die Rolle lässt sich nicht unbedingt von der PG trennen. Beides sind Verfahren, die auf der Bühne nicht sichtbar auftauchen und der Schauspieler sollte eigentlich vom Archetyp zur Gebärde und von der Gebärde zum Archetyp gelangen können, sowie all die Punkte in der Methode zusammenführen und eine Einheit ergeben, wenn sie angewendet werden.²⁵⁰ Čechov sagt, „wenn Sie den Archetyp sehen, können Sie gar nicht anders, als auch die Geste zu sehen, die der Archetyp ausführt.“²⁵¹ Der Impuls, den der Schauspieler durch den Archetyp erhält, wird richtungsweisend sein. Er möchte sich entweder nach oben, unten, vorwärts oder rückwärts, sich ausdehnen oder zusammenziehen.²⁵² „Von besonderer Wichtigkeit ist die Richtung, in die der Körper gezwungen ist sich zu bewegen.“²⁵³ -

²⁴⁷ Vgl. Boner, Georgette: Schauspielkunst. Von der theatralischen Sendung und der Kunst dem Wunder der Verwandlung, Stuttgart: 1988, S. 230.

²⁴⁸ Vgl. Petit, S. 68.

²⁴⁹ Tschechow (2013), S. 118.

²⁵⁰ Vgl. Ebenda, S. 120.

²⁵¹ Ebenda, S. 121.

²⁵² Vgl. Petit, S. 72.

²⁵³ Ebenda, S. 68.

diese Bewegungsprinzipien nach den sechs Raumrichtungen benutzt Rudolf Steiner ebenfalls in der Eurythmie.

Die Funktion des Archetyps ist in der Rollenarbeit sehr wichtig – mittels Gesten und Anwendung des Archetyps, der die Psychologie der Rollenfigur zu entdecken hilft, wird verhindert, dass der Schauspieler versucht, zu analytisch mit Hilfe seines Intellekts die Rolle zu ergründen. Das Bild, das der Schauspieler vor seinem Inneren produziert lenkt ihn in die richtige Richtung die passende Geste zu finden, so Čechov: „Die Geste gibt Ihnen das Bild und das Bild gibt Ihnen die Geste.“²⁵⁴

7.1.2 Tempo und Rhythmus

In der Psychologischen Gebärde entdeckte Čechov den Rhythmus, den er mit der Gebärde verbinden wollte um der szenischen Darstellung einen intensiveren und tieferen Gehalt zu verleihen; sowie all die Werkzeuge, welche die Handlung eines Stückes szenisch umsetzen, wie Gebärden, Musik, Kostüme, Licht etc. müssen geordnet und gegliedert sein.

Der Rhythmus wirkt als eine tragende Grundlage, der die verschiedenen koexistierenden Elemente einer Aufführung in eine harmonische Komposition verwandelt. Wie die ganze Inszenierung erfordern auch einzelne Szenen und Auftritte eine Rhythmisierung. Der Schauspieler kann anhand unterschiedlicher Hilfsmitteln seine Rolle rhythmisch gliedern: durch zielgerichtetes Anwenden von Pausen in seinem Spiel, in der Art der Bewegung, durch schnelles oder langsames spielen oder durch die Melodik der Worte.²⁵⁵

Das Experimentieren mit dem Rhythmus fand schon früh Berücksichtigung in Čechovs Arbeit. Schilderungen von Marija O. Knebel geben ein Bild dazu, dass Čechov und Belyj sich gemeinsam mit anderen jungen Schauspielern mit Fragen von Rhythmus, Bewegung und Wort beschäftigten:

„Außerdem wiesen uns Čechov und Belyj in die sogenannte ‚Eurythmie‘ ein. Als Teilnehmer und Zeuge dieser Stunden will ich kurz darauf eingehen. Belyj und mit ihm auch Čechov waren überzeugt von der Idee, daß jedem Laut im Wort und jedem Tonintervall in der Musik eine Gebärde zugrunde liege [...] Wir suchten den plastischen Ausdruck von jedem Laut, wir lernten die ‚Grammatik‘ von Gesten, [...] Čechov be-

²⁵⁴ Tschechow (2013), S. 123.

²⁵⁵ Vgl. Boner (1988), S. 191f.

herrschte diese plastische Gebärdensprache der Laute vollkommen; [...] Er vermochte in der Bewegung des Körpers sowohl den allgemeinen Charakter des Werkes als auch die Atmosphäre und seine psychologische Färbung sichtbar zu machen.“²⁵⁶

Čechov sieht, genau wie Steiner, in der dramatischen Sprachkunst eine tiefe geistige Ausdruckskraft. Diese basiert unter anderem auf Hilfsmitteln wie dem richtigen Einsatz von Rhythmus in der Umsetzung von Gebärden und Bewegungen. Die Sprache soll den Zuschauer überzeugen und jeden engeren Sinn der Bedeutung von Wörtern überschreiten.

Um Bewegungen und Sprechweise in verschiedenen Tempi variieren und beherrschen zu können, gibt es Übungen, die Čechov Staccato- und Legato-Bewegungen nennt. Sichere und fixierte Bewegungen sind charakteristisch für die erstere, während die Bewegungen beim Legato langsam und fließend, wie Wasser, sind. In der Vorstellung soll die Bewegung immer weiterlaufen, die „aus unserem ganzen Körper strömt und ausstrahlt.“²⁵⁷ So wie diese verschiedenen Arten der Bewegung sofort auswechselbar sein müssen, soll der Schauspieler diese Fähigkeit auch bei seiner Sprechweise beherrschen. Čechov weist darauf hin, wie sehr die Art der Bewegung sich auch auf die Sprache niederschlägt, was sich in seiner Sprachgebärde verwirklicht findet.

7.2 Der Anfang der Eurythmie,²⁵⁸ ihre Ziele und Inhalte

Unter genauerer Betrachtung der Eurythmie, sollen im folgenden Kapitel bestimmte Merkmale dieser Form des Bewegungsausdruckes herangezogen werden, um Vergleiche mit der Schauspielpraxis Michail Čechovs anzustellen zu können.

„Schon bei Platon kann man den Begriff ‚Eurythmie‘ finden. Seiner Anschauung nach wird das ganze menschliche Leben bestimmt von einer universellen Zeitgestalt, dem ‚richtigen Rhythmus‘, dem Ebenmaß.“²⁵⁹

Der Rhythmus bleibt eine Komponente, die als elementarer Bestandteil die anthroposophische Bewegungskunst in ihrer Gestaltung mitprägt. In der Wech-

²⁵⁶ Marija O. Knebel in: Čechov (2010), S. 197f.

²⁵⁷ Vgl. Tschechow (2013), S. 141.

²⁵⁸ Eurythmie: aus dem griech.: eu = schön, gut und rhythmos = harmonisch geordnete Bewegung

²⁵⁹ Kugler, S. 175.

selwirkung der seelischen Grundtätigkeiten des Denkens und Fühlens, entsteht eine Äußerung durch Ton und Wort – getragen durch den Atemrhythmus wird sie bis in die Bewegung der Gliedmaßen, den Willensbereich, getragen.

Steiner selbst kann seine Eurythmie auf unendliche viele Arten beschreiben und erklären:

„Wenn man nun dasjenige ergreift, was im Laut, im Wort lebt, und es auf den ganzen Ätherleib ausdehnt und dann die Hände und Füße und alles am Menschen sich so bewegen läßt, wie ganz naturgemäß im Sprechen und im Gesang die Luft im Ätherleib bewegt wird, dann hat man die Eurythmie.[...] Denn die Eurythmie ist ein Sprechen des ganzen Menschen“.²⁶⁰

Generell geht es der Anthroposophie darum, durch die Kunst ein geistiges Erleben zu erlangen.

Einführend sei über die Eurythmie gesagt, dass sie nicht nur im künstlerischen Bereich stattfindet – auch auf dem Gebiet der Pädagogik, vor allem in Waldorfschulen, kommt sie zum Einsatz und aus der anthroposophischen Medizin heraus, entwickelte sich die Heileurythmie als ein selbstständiger Zweig, der jedoch als wissenschaftliche Heilpraktik nicht anerkannt ist.

In diesem Kapitel soll es ausschließlich um die Eurythmie als Bühnenkunst gehen.

Die Eurythmie ist, nach der anthroposophischen Betrachtungsweise Teil der geistigen Entwicklung des Menschen, eine Stufe auf dem Weg zur spirituellen Erkenntnis. Sie entstand im Rahmen der neuen künstlerisch-ästhetischen Konzepte, die Anfang des 20. Jahrhunderts aus dem Boden zu sprießen schienen, die mit einem neuen Körperbewusstsein und einer Revolutionierung des Tanztheater einherging. Hier tauchte Rudolf Steiner mit seiner expressionistischen Kunstbestrebung, der Eurythmie als einer Konsequenz der anthroposophischen Bewegung, auf. Mitentwickelt von Lory Maier-Smits²⁶¹ und Marie von Sivers-Steiner, der zweiten Ehefrau Rudolf Steiners, die ebenfalls Teil an der Entwicklung der Eurythmie hatte und für die Namensgebung der neu entstandenen Kunst verantwortlich sein dürfte.

Der Grundgedanke der Eurythmie stützt sich zwar auch auf die Feinstofflichkeit, ist aber trotzdem durch den performativen Charakter sinnlich wahrnehmbar.

²⁶⁰ Steiner: Eurythmie. Die Offenbarung der sprechenden Seele, Dornach: 1999, S. 18.

²⁶¹ Lory Maier-Smits: Tochter der Anthroposophin Clara Smits, war die erste Eurythmistin durch Rudolf Steiner ausgebildet.

Etwas Geistig-seelisches soll hervorgebracht werden. Das Geistige bildet immer den Gegenpol zum Materialistischen. Dieser Grundgedanke äußert sich folglich in der Eurythmie, deren Inhalt anders als der z.B. des zum Sports ist, der damals

„dem Amüsement der Menschen, der Sucht, sich gesund zu machen, dient, der ganz materialistisch ist, während bei uns jede Bewegung der Ausdruck für das Geistige ist, die genau dem entspricht, was mitteleuropäische Spiritualität ist.“²⁶²

Auch andere moderne tänzerische Ausdrucks- und Bewegungsformen, die ein neues Körperempfinden in sich trugen, traten zutage: die moderne Tanzform von Isadora Duncan, die entwickelte Tanzschrift von Rudolf von Laban oder auch Émile Jacques-Dalcroze mit seiner rhythmischen Gymnastik, der in seiner Bestrebung ebenfalls dem Rhythmus als weiterentwickelte Musikalität des Menschen seine Aufmerksamkeit schenkte.

Doch liegt der Eurythmie ein eigenes Verfahren zugrunde, das sich nicht über andere Bewegungsformen, wie etwa dem Turnen oder der Tanzkunst, herleiten lässt – so ist beispielsweise ein markanter Unterschied, dass die hauptsächlich aktiven Organe für die eurythmischen Bewegungen die Arme und nicht die Beine sind.

Ab ca. 1912 zunächst noch in kleinen Kreisen praktiziert und unterrichtet, erhofft sich Steiner aus seiner geschaffenen Bewegungskunst, dass sie sich in ihrer weiteren Ausbildung als eine neue und jüngere Kunst behaupten und schlussendlich etablieren kann.

In seinen zahlreichen Vorträgen zur Eurythmie kommt er immer wieder auf Goethes Grundgedanken zu sprechen, der das ganze Wesen als eine zusammenfassende Metamorphose der einzelnen Teile sieht. „Der ganze Sinn dieser unserer eurythmischen Kunst“, so Steiner, „fußt auf der Goetheschen Weltanschauung [...]“ und wird nicht müde diese Ausführung des Metamorphosengedankens in seinen Vorträgen stets zu betonen.²⁶³ Diese „be-seelte Bewegungskunst“, wie Steiner seine Eurythmie oft bezeichnet, steht im Zeichen Goethes Kunstgesinnung, die sich ganz im Sinne einer Wandlung der menschlichen Ausdrucksqualitäten, wie der Bewegung, Musik, Sprache und im

²⁶² Steiner (1999), S. 17.

²⁶³ Vgl. Ebenda, S. 47.

Dichterischen zeigt. Den aus der Goethe'schen Weltauffassung entnommenen Impuls versucht Steiner in seiner eurythmischen Kunst zu transponieren. Das Prinzip Goethes, dass jeder einzelne Bestandteil eines Lebewesens der Ausdruck des Lebewesens im Ganzen und der anderen Bestandteile ist, – der Metamorphosegedanke Goethes bezieht sich darauf, dass im einzelnen Blatt immer die ganze Pflanze zu sehen ist – manifestiert sich zum Leitgedanken der künstlerisch motivierten anthroposophischen Bewegungsform. „Der ganze Mensch, als Träger und Gestalter des Künstlerischen erscheint ‚mikrokosmisch‘ in jedem Einzelglied seiner – makrokosmisch verstandenen – Gestalt.“²⁶⁴

Der künstlerisch ambitionierte Anthroposoph schuf für die Eurythmie zahlreiche Dichtungen und Tonstücke, die überwiegend „in Hinblick auf ein durchseeltes Mit-Erleben des Tages- und Jahreskreislaufes [entstanden] und diente[n] der innerlichen Hinwendung zu Geschehnissen, die im Menschen und im Kosmos zugleich wirksam sind“.²⁶⁵

„Und wenn des Menschen Bewegungskunst kosmisch wird, wenn er etwas kosmosartiges in seinen eigenen Bewegungen schafft, wie es bei der Eurythmie der Fall ist, dann wird aus dem Menschen heraus eine Art Weltenall, wenigstens zunächst bildhaft, geboren.“²⁶⁶

Steiner spricht in diesem Zusammenhang von einem spirituellen Impuls, der immer den Ausgangspunkt des künstlerisch-schöpferischen Prozesses bildet, der in die Eurythmie hineinfließt und sich darin ausdrückt. Wesentlich ist, dass sie nicht auf einer bloßen Nachahmung von Naturvorgängen basiert – das Geistige und das, was sich im Inneren des Menschen bewegt, das Seelische also, wird im Physischen durch das Ätherische, ausgehend von der Sprache, durch Bewegungen zum Ausdruck gebracht. Die gemeinsame Quelle von Sprache, Bewegung und Musik liegt hier also im Inneren des Menschen und möchte ausgedrückt werden.

²⁶⁴ Parr, Thomas: Eurythmie. Rudolf Steiners Bühnenkunst. 1992, S. 67.

²⁶⁵ Kugler, S. 190.

²⁶⁶ Steiner, Rudolf: Damit der Mensch ganz Mensch werde. Die Bedeutung der Anthroposophie im Geistesleben der Gegenwart. Dornach: 1994, S. 108.

7.2.1 Die Eurythmie als Bühnenkunst: ihre Ausdrucksmöglichkeiten und die Wirksamkeit im (Bühnen-)Raum

In einer Eurythmie-Aufführung werden musikalische oder dichterische Werke sowohl chorisch als auch solistisch dargeboten, die durch den Einsatz von Gesten, Farben (meist farbige Gewänder und Schleier) und Choreografien interpretiert werden. Licht- und Farbelemente von denen die Bühne durchflutet wird wurden ebenfalls in das Eurythmische eingeführt. Steiner erklärt diese expressionistische Bewegungskunst als etwas, das bei leidenschaftlichen dichterischen Äußerungen sowohl in etwas „Tanzartiges“ übergehen kann, als auch durch das sprachliche Element in etwas „bloß Mimisches“.²⁶⁷

Bei diesen performativen Darstellungen kommt immer eine Choreografie zum Einsatz, die meistens als Form bezeichnet wird. Die Form lässt das Kunstwerk im Spielraum in Erscheinung treten und der Rhythmus von Musik oder gesprochenem Text verdeutlichen deren Beziehung zueinander, woraus die Eurythmie, von Steiner auch als ‚Raumbewegungskunst‘ bezeichnet, entsteht. Zumeist besteht die Gesamtdarstellung aus mehreren Formen, in denen sich das Kunstwerk widerspiegelt. Auch Variationen oder Wiederholungen können durch diese Formen zum Ausdruck gebracht werden. Die Eurythmisten können einzeln oder in Gruppen gleichzeitig in verschiedene Formen laufen. So komme auch vor, dass verschiedenen Stimmen eines musikalischen Werkes von unterschiedlichen Gruppen in Formationen dargestellt werden.

Als Vorlage zu den Bewegungsformen im Raum dienten verschiedene geometrische Stellungen wie die Dionysischen oder Apollinischen.²⁶⁸ So werden etwa in der apollinischen Methode, eine geordnete und harmonisch geschlossene Form, Satzkomponenten in der Choreografie mit einem geöffneten Bogen zum Publikum hin gelaufen.

Die Form im Raum lässt die Bewegungen und Gebärden des Darstellers in einer Beziehung zu seinem eigenen Leib entstehen, die aus Raum und Zeit heraus gestaltet werden. Bei der Entwicklung der Form liegt grundsätzlich der Fokus auf der Seele des Kunstwerks und seiner Interpretation, die sichtbar gemacht werden soll. Auch für jedes Satzsegment und jede Wortart sind jeweils

²⁶⁷ Vgl. Steiner (1999), S. 330.

²⁶⁸ Vgl. Parr, S. 109f.

bestimmte Bewegungen vorgegeben, wie sich anhand der eurythmischen Gebärden untersuchen lässt.

7.2.2 Zur Laut- und Toneurythmie

Der Toneurythmie ist es ein Anliegen die Musik auf verschiedenen Ebenen erfahrbar zu machen. Indem ein Musikstück oder ein Text eurythmisch dargestellt wird, sollen die künstlerische Natur dieses Werks und der sie hervorbringende Bildekräfteleib sichtbar werden. Es fällt auf, dass in der Toneurythmie nicht zum Gesang, sondern ausschließlich zur Instrumentalmusik eurythmisiert wird, während die Lauteurythmie sich in der Sprache verwirklicht wiederfindet. Trotzdem wird die Toneurythmie von Rudolf Steiner als „sichtbarer Gesang“²⁶⁹ bezeichnet. Musik soll hierbei nicht ausgelegt oder reproduziert werden, sondern auf einer höheren Ebene sichtbar gemacht werden.²⁷⁰ Die Musik wird in der Toneurythmie „durch die menschliche Gestalt in Bewegung und Form ‚veranschaulicht‘“²⁷¹, und erscheint so durch gestaltete Bewegungen und Formationen im Raum.

Choreografisch bzw. die Form betreffend bedeutet dies etwa folgendes: höhere oder lautere Töne werden durch einen Gang nach vorne und tiefere oder leisere Töne durch einen Gang nach hinten ausgedrückt. Rhythmische Veränderungen werden durch schnellere oder langsamere Schritte zur Darstellung gebracht. Obwohl die Ausführungen zur Ton- und Lauteurythmie natürlich nicht völlig getrennt voneinander zu betrachten sind, ist im untersuchten Bezugsrahmen die Toneurythmie weniger von Bedeutung ist da die Miteinbeziehung des sprachlichen Aspekts eine weitaus größere Rolle für die Anwendung in der dramatischen Kunst Michail Čechovs spielt.

Eurythmie ist eine Bewegungskunst, die auf der Sprache basiert und so in der Lauteurythmie ihre Verwirklichung findet. Orientiert man sich wieder am Gedanken der Metamorphose, dem Gestaltungsprinzip, das Steiner auf die Kunst übertragen hat, lässt sich folgender Gedanke hinsichtlich der Umsetzbarkeit der Lauteurythmie ausführen:

²⁶⁹ Vgl. Parr, Kap. Laut- und Toneurythmie

²⁷⁰ Parr, S. 40.

²⁷¹ Ebenda.

„Der ganze Mensch soll zu einer Metamorphose eines einzelnen Organes, [...] des Kehlkopfes, werden. – So wie der menschliche Kehlkopf durch das Wort, durch den Ton das ausdrückt, was in der Seele lebt, so ist es möglich, daß, wenn man intuitiv die Kräfte erfaßt, welche im Kehlkopf und seinen Nachbarorganen bei der Lautformung, bei der Tonformung wirksam sind, man sie umsetzen kann in Bewegungsformen des ganzen menschlichen Organismus. Der ganze menschliche Organismus kann gewissermaßen ein sichtbarer Kehlkopf werden.“²⁷²

Die Sprache ist Bewegung und Handlung zugleich und bringt die Seele in eine äußere Form. Wenn der Mensch spricht, so ist dabei sein ganzer Ätherleib in Bewegung, was bedeutet, er bewegt sich nicht nur rein physisch, sondern in seiner Gesamtheit. „Und was spricht ist nicht der Mund, es ist der ganze Mensch, es ist die Seele im Menschen.“²⁷³

Dabei wird dem Kehlkopf eine tragende Rolle zugesprochen, der als „organische Bewegung des Ätherleibes“²⁷⁴ fungiert. Der Kehlkopf gilt als ein Glied des Ätherleibes das vom Eurythmist im Raum Veranschaulichte, ist eine Abbildung dessen, was beim Sprechen der „unsichtbare“ Kehlkopf verrichtet. So wird der ganze Mensch zum Abbild des Kehlkopfes gemacht.²⁷⁵ Sprachgestaltung findet ihre entsprechende Verwirklichung in der Eurythmie Steiners.

In den Ausführungen zur Eurythmie wird die Sprache als Ausdrucksmittel der Seele verstanden und Steiner begann durch intensive Beschäftigung mit der Sprachgestaltung, dem auf der Bühne präsentierten Wort einen neuen Gehalt zu verleihen.

In seinem Vortrag zur Lauteurythmie legt Steiner das Wort als Ausgangspunkt und als Grundlage zur sichtbaren Sprache fest.

Laute sollen Empfindungen werden. Die Sprache dient als Mittel um das Innere zu offenbaren und der Mensch kann hierbei ein sprachliches und musikalisches Instrument sein, wobei immer der gesamte Organismus an Sprache und Bewegung mitwirkt. In der Lauteurythmie geht Steiner vom Wort und dessen Grundelementen aus, den Lauten des Alphabets. Vokale und Konsonanten werden dabei als Bewegungsgebärde räumlich dargestellt und der Eurythmist wird zum Organ der Sprache. Dabei bestehen Differenzen zwischen den Gebärden, die den Vokal ausdrücken und denen, die den Konsonanten verdeutlichen. In Stei-

²⁷² Steiner (1999), S. 48.

²⁷³ Ebenda, S. 65.

²⁷⁴ Ebenda, S. 24f.

²⁷⁵ Ebenda.

ners Lautinterpretation hat jeder Laut seinen eigenen Charakter und die Eurythmie drückt das Lauterlebnis unmittelbar in einer Gebärde aus.²⁷⁶ In der sichtbar-gemachten Sprache wird besonders der Bildung eines Tones und der Formung von Vokalen und Konsonanten viel Aufmerksamkeit geschenkt. In Steiners Sprachansatz werden die Vokale als „innerseelisches Erleben“ und die Konsonanten als „äußere Erscheinung“ dargestellt.²⁷⁷ Demnach würde beispielsweise der Vokal A, der Erstaunen und Verwunderung ausdrückt, die Gebärde der Öffnung enthalten, so Steiner. „Und jedesmal, wenn ich ein / intoniere, so liegt dem zugrunde das Seelenerlebnis des innerlichen freudigen Erregtseins, der Selbstbehauptung.“²⁷⁸

Der Anthroposoph beschäftigt sich intensiv mit dem Verhältnis vom Mimischen, Gebärdenhaften zum Wort. Gebärde und Wortgestaltung müssen, um künstlerisch zu werden, ineinander gefügt werden.²⁷⁹ Also spricht er von der Sprache und dass sie Gebärdenhaftes im Wort verkörpert, so dass das Wort ist zu einer Gebärde wird.

Wird man empfindsam und hat man ein Gespür für die Lautentwicklung, so Steiner, nimmt man „wie die Gebärde in den Laut hineinschlüpft“ wahr.²⁸⁰

Dafür muss im Schauspieler die Sprache als Lebendiges wieder erwachen.

„Im Bühnenworte muss lautlich der bewegte Mensch zur Offenbarung kommen. Dann nur wird eine anschauliche Verbindung der Gebärde, des Mimischen mit dem Gesprochenen vor dem Auge und Ohr des Zuschauers stehen. Und das Drama wird durch Worte und Geste des Schauspielers fließen können.“²⁸¹

7.2.3 Eurythmische Bewegungen und Gesten

Die eurythmischen Bewegungen entwickeln sich aus dem menschlichen Bewusstsein heraus, deshalb auch die Bezeichnung ‚beseelte Kunst‘. Man möchte durch den ganzen Leib ausdrücken, was durch Sprache oftmals umständlich zu beschreiben und zu vermitteln ist, wobei Bewegungen nicht beliebig entstehen, sondern aus dem eigenen Bewusstsein heraus geformt werden.

²⁷⁶ Vgl. Parr, S. 93.

²⁷⁷ Vgl. Ebenda, S. 38.

²⁷⁸ Steiner (1981), S. 146.

²⁷⁹ Vgl. Ebenda, S. 220.

²⁸⁰ Vgl. Ebenda.

²⁸¹ Steiner, Rudolf: Methodik und Wesen der Sprachgestaltung, Dornach: 1983, S. 217.

Die eurythmische Bewegung bedingt die Polarität als Gestaltungsmittel – aus diesem Wechselspiel entsteht durch bewusst ausgeführte Bewegungen die lebendige Gebärde. Die Gebärden basieren also nicht auf festgelegten Bewegungsabläufen, sie bilden sich außerdem, so Steiner, nicht durch Bewegungen der Gliedmaßen, sondern aus dem Atmungs-Luftstrom heraus. Und was dabei aus dem ganzen Menschen strömt, Steiner nennt es Willensäußerung, wird durch den Kehlkopf geformt: „Und nur dadurch, dass das Wort mit dem Kolorit dieses Erlebens sich der Kehle des Menschen entringt, kann es zum Bühnenwort werden.“²⁸² – das ist die Grundvorstellung, auf welcher die Ausbildung eurythmischer Gebärden beruht.²⁸³

Steiner hebt die Bedeutung der Eurythmie auch für den Bühnenkünstler hervor: Denn in der Eurythmie ist die makrokosmische Gebärde, die für den Vokal und für den Konsonanten da ist – dabei ist es wichtig, das Gefühl bei Ausübung dieser Geste im Inneren fortzuführen – so wie es auch von Čechov bei seinen Übungen zur Rollenarbeit gedacht ist. Steiner versucht dies folgendermaßen zu verdeutlichen:

„i = Arme strecken, ein besonders spitzes i = gestreckte Finger dazu. Jetzt versuchen Sie einmal dasjenige, was Sie fühlen [...] versuchen Sie dieses Gefühl ins Innere fortzusetzen, stark im Inneren festzuhalten [...] versuchen Sie jetzt i zu intonieren mit dieser Empfindung, daß das da fortsetzt: i – dann bekommen Sie rückwirkend gerade die Nuance für das i heraus, welche die reinste ist, die Sie zu sprechen haben.“²⁸⁴

Die Psychologische Gebärde, sowie die Konzentrations- und Imaginationsübungen Čechovs, zielen ebenfalls darauf ab, eine physisch ausgeführte Handlung zu verinnerlichen, die dann die vollendete Darstellung mit prägt. Schon bei den Übungen erteilt der Schauspielpädagoge seinen Schülern den Auftrag, eine physische Handlung mehrere Male auszuführen und sie dann in Gedanken fortzusetzen; jede physische Handlung muss zu einer seelischen werden.

In der Eurythmie wird bei der Erarbeitung eines Stückes von vorliegendem Text ausgehend, dieser in ein Wechselspiel mit Sprache und Bewegung gebracht.

²⁸² Steiner, Rudolf. Aphoristische Ausführungen über Sprachgestaltung und dramatische Kunst. Dornach: 1983, S. 216ff.

²⁸³ Vgl. Steiner (1999), S. 326f.

²⁸⁴ Ebenda.

Es dominieren die ‚beseelten Armbewegungen‘, die bewusster und deutlicher artikulieren können, als es in der Tanzkunst die Beine tun.

„Die Bewegungen der Arme sind frei, sie folgen in einer gewissen Weise Empfindungen. [...] ein größerer Teil des Eurythmiebesuchenden Publikums ist natürlich daraufhin dressiert, mehr passiv sich den Vorstellungen hinzugeben; der empfindet dann bei unserer Eurythmie die geringer artikulierte Beinbewegung gegenüber der mehr artikulierten Armbewegung und Händebewegung. Aber das kommt nur davon her, daß eben, um die Armbewegungen zu verstehen, schon ein Mitarbeiten der Seele notwendig ist von Seiten des Zuschauers.“²⁸⁵

In der Lauteurythmie gibt Steiner dem Schauspieler Möglichkeiten zur Sprachgestaltung bei der Nuancierung der drei Seelenkräfte – Denken, Fühlen und Wollen. Es folgen nun Beispiele zur Demonstration eurythmischer „Formen, die sich aus der Wesenheit des Menschen ergeben“²⁸⁶: Steiner entwirft hier die Gesten, in denen die drei Grundglieder des menschlichen Seelenlebens ausgedrückt werden sollen:

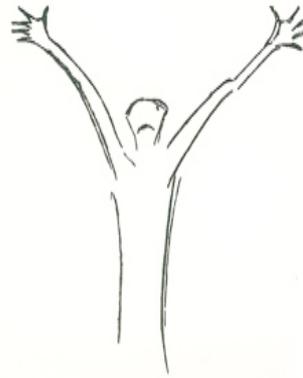


Abb.: 3: eurythmische Geste der Begeisterung

In dieser Geste (siehe Abb. 3) „strömt dasjenige aus, was man das Element der Begeisterung nennen kann, das Element, das namentlich in der Brust seinen Ursprung hat.“²⁸⁷ Die Gebärde drückt eine Emotion aus und entspricht demnach der Seelentätigkeit des Fühlens.

Wille kann auf folgende Weise umgesetzt werden (Abb. 4):

„Kopf vom rechten Arm umschlungen, mit der linken Hand den Kehlkopf bedecken. Hier haben wir alles dasjenige, was im Menschen Willensausdruck ist (das Wort soll schweigen), [...] was zur Tat werden kann. Wir können also sagen: *Gliedmassen, Wille, Tat*. So haben wir eigentlich im Grunde genommen jetzt die drei Glieder der menschlichen Natur: Verstand, Gefühl, Wille.“²⁸⁸



Abb. 4: Geste der Willenskraft

²⁸⁵ Steiner, Rudolf: Entsprechungen zwischen Mikrokosmos und Makrokosmos. Der Mensch - eine Hieroglyphe des Weltenalls. Dornach: 1987, S. 137f.

²⁸⁶ Steiner, Rudolf: Eurythmie als sichtbare Sprache. Dornach: 1927, S.170.

²⁸⁷ Steiner (1927), S. 174.

²⁸⁸ Ebenda, S. 175.

In dieser Gebärde, so Steiner, lebt eine Willensoffenbarung des Menschen. In ihr spiegelt sich das Seelisch-Geistige wider. Vor allem durch die ausdrucksstarken Arme werden die seelischen Regungen zum Ausdruck gebracht, doch lassen sich auch Worte und Laute auf diese performative Art und Weise in der Eurythmie darstellen. Von der Empfindung der Sprache und des Lautes, soll es nun in folgendem Kapitel handeln. Denn auch in seiner intensiven Beschäftigung mit der Sprachgestaltung, sah Rudolf Steiner die Notwendigkeit einer künstlerischen Umsetzung.

7.3 Die Widerschein der Eurythmie in der Psychologischen Gebärden und ihrer Gestaltung

Schon 1921 in einer seiner Darstellungen als Erik IV., in einer Inszenierung von Vachtangov, schien der Schauspieler Čechov das Konzept der Eurythmie verinnerlicht und Elemente daraus für sich in seiner Rollengestaltung umgesetzt zu haben. Er entdeckte 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 Form und Qualität der Bewegungen der Figur bis hin zu Änderungen seines Körperumfangs.“²⁸⁹

Neben der Form und den Bewegungsabläufen im Raum, gelten die Gebärden als konstitutives Gestaltungsmittel einer Eurythmie-Darstellung. Der Eurythmist führt die grundlegenden Gebärden - Aufrichten, Beugen und Zusammenziehen des Körpers - in die sechs Raumrichtungen aus. Diese Bewegungen werden von den Armbewegungen überlagert, für die es eine Anzahl von Hauptgebärden wie Töne, Intervalle und Laute gibt. Diese Gebärden können in ihrer Anordnung und Ausrichtung im Raum vielfältig variiert werden, sodass sich zusammen mit der Form eine Vielzahl von Bewegungskombinationen ergibt.²⁹⁰

In seinen Übungsanweisungen für den Schauspieler lässt ihn Michail Čechov vier mögliche Grundbewegungen ausführen, die formenden, fließenden, ausstrahlenden und schwebenden Charakter besitzen können und gibt dazu unter-

²⁸⁹ Gordon, Mel in: Tschechow (2013), S. 16.

²⁹⁰ Vgl. Steiner (1999), S. 285ff.

stützend imaginative Anleitungen. Dabei stellt er eine Assoziation zu den vier Elementen her, die Rudolf Steiner auch gerne in der Eurythmie einbezieht.²⁹¹

Bei fließenden Bewegungen hilft Čechov dem Schauspielschüler folgendermaßen: „Die umgebende Luft sei eine Wasseroberfläche, worüber Ihre Bewegungen mühelos hinweggleiten.“²⁹² Und zur formenden Bewegung, die kraftvoll und ausladend sein soll, fügt der Schauspielpädagoge hinzu: „Stellen Sie sich Luft als Medium vor, das Ihnen einen leichten Widerstand leistet.“²⁹³

In den Übungen zur Leichtigkeit und zur Form – Fähigkeiten, die der Schauspieler sich in Bewegung, Worten und seelischen Erlebnissen aneignen muss – fordert Čechov auf „die Überlegenheit Ihres Leibes neu zu bewerten“²⁹⁴ und sich eine gerade, aufstrebende Körperhaltung bewusst zu machen, wobei er sich explizit auf Rudolf Steiner bezieht und auf die Eurythmie hinweist. Innerhalb der Bewegungsübungen, die das Bewusstmachen des eigenen Leibes fördern sollen, beschreibt der Theaterpädagoge den Kopf „in seiner Geschlossenheit und Rundung“ als ein „Abbild des Kosmos. Auf Hals und Schultern ruhend, aufblickend zur Sonne und den Sternen ist er erfüllt von schöpferischen Gedanken und Bildern.“²⁹⁵ Diese Formulierung Čechovs erfüllt die Ansicht des anthroposophischen Weltbilds, in dem der Mensch mit dem Kosmos in Verbindung steht und schließt somit an Steiner an, der über den Kopf des Menschen ähnliches sagt: „Er bildet in seiner Rundung das Universum ab, das Universum, wie es der Mensch zunächst materiell überschaut.“²⁹⁶

Unter Berücksichtigung der Eurythmie sind noch weitere Anweisungen Čechovs zu Bewegungsausführungen zu bewerten. Es wurde erwähnt, dass Steiner den Armen besondere Ausdrucksfähigkeit im eurythmischen Bewegungsablauf zuschreibt und ihre tragende Rolle hervorhebt.

„Die den Lauten innewohnenden Gebärden werden von dem physischen Körper, insbesondere den Armen, aufgegriffen und in eine sichtbare Gebärdensprache übergeführt. Die Seelenkräfte des Menschen, Denken, Fühlen und Wollen, Prägen sich aus in

²⁹¹ Anm.: Rudolf Steiner teilt das Feinstoffliche in mehrere ‚Welten‘ auf, die in sieben Ebenen aufgeteilt sind. In jeder Welt tragen die untersten vier Ebenen die Namen der Elemente.

²⁹² Čechov (2010), S. 85.

²⁹³ Ebenda, S. 85.

²⁹⁴ Ebenda, S. 90.

²⁹⁵ Ebenda.

²⁹⁶ Steiner (1981), S. 95.

der Haltung des Körpers, in den Zonen und Richtungen der fließenden Armbewegungen'.²⁹⁷

Ähnlich äußert sich Čechov zu den formgebenden Bewegungen: „Die beweglichsten und freiesten Glieder des menschlichen Leibes, die Hände, stehen in Verbindung mit dem Fühlen.“ Der Wille hingegen drückt sich, laut Čechov, in den Füßen aus²⁹⁸, womit das anthroposophische Prinzip des Seelenlebens der drei Seelenkräfte, das sich in Wollen, Fühlen und Denken gliedert, auch hier umgesetzt wäre²⁹⁹ – diese Dreiheit baute der Theaterpädagoge innerhalb seines Rollenstudiums auf verschiedenste Weise ein.

7.3.1 Eurythmie als sichtbare Sprache auf Čechovs Bühne: Die Psychologische Gebärde und die Lauteurythmie

Die Verwandtschaft von Čechovs Psychologische Gebärde und der eurythmischen Gebärde liegt nicht nur in den Gemeinsamkeiten die den physisch ausgeführten Gesten anhaften, sondern vor allem im sprachlichen Aspekt, auf Grund dessen die Bewegungen geformt werden. Der Schauspielpädagoge betont zwar, dass sich ihm der Zusammenhang zwischen der Gebärde und der Sprache durch eigene Erfahrungen erschlossen hatte, doch verweist er in seinen Ausführungen dazu immer wieder auf die Eurythmie.

Evident sei auch, schreibt Thomas Parr, dass Čechov selbst eine klare Definition der Eurythmie abgibt, indem er sie von seiner Gebärdensprache abgrenzt.³⁰⁰ Denn im Gegensatz zu Steiners Bewegungsform, sei Čechovs Gebärdensprache nämlich subjektiv, also immer vom Darsteller individuell formbar, während die eurythmischen Gebärden in ihrem Wesen objektiv sind und die bestehenden Bewegungsabläufe von ihrem Ausführenden noch veränderbar sind.³⁰¹

Durch Čechovs Erläuterungen zum Umgang des Schauspielers mit dem Text bzw. mit der Sprache, dem Wort und dem Laut, wird die Beziehung zwischen der Psychologische Geste und der Lauteurythmie deutlich. Die Kunst der Bühnensprache hat für Čechov vorrangigen Wert und er fordert den Schauspieler

²⁹⁷ Kugler, S. 178.

²⁹⁸ Siehe oben. 4.4

²⁹⁹ Čechov (2010), S. 90.

³⁰⁰ Vgl. Parr (1992), S. 127.

³⁰¹ Vgl. Parr (1992), S. 127.

dazu auf, sich in der Darstellung der Sprache nicht auf das ‚Was‘ sondern auf das ‚Wie‘ zu konzentrieren.

Er bezieht sich auch auf die Eurythmie, wenn er davon spricht, dass jeder Laut, ob Vokal oder Konsonant, eine bestimmte Gebärde beinhaltet: „Sie kann enthüllt und im Sichtbaren als Gebärde des menschlichen Körpers ausgeführt werden.“³⁰²

Der Schauspielpädagoge zerpfückt die Sprache in einzelne Laute aus denen heraus er Bewegungsformen schafft. Ganz deutlich sieht er in gewissen Wörtern und Redewendungen klare Gebärden wie beispielsweise: „Zu einem Schluß kommen / Ein Problem berühren / Eine Idee ergreifen / etc.“³⁰³

„Ebenso wie die im Laut oder Wort verborgene eurythmische Gebärde erweckt die PG Gefühl und Willen, erhebt Ihre Sprache über das Alltägliche und macht sie zum Medium Ihrer künstlerischen, nicht verstandesmäßigen Impulse.“³⁰⁴

Durch das rhythmische Sprechen und rhythmische Formen von Bewegungen erkennt der Schauspieler, die für ihn richtige Geste und Stimmlage, die er für seine Rolle gesucht hat. Dadurch zeigt sich ihm das Verborgene der Figur.

Deshalb muss der Rhythmus für jede schöpferische Tätigkeit erobert werden.³⁰⁵

Auch Rudolf Steiner schreibt den Lauten unterschiedliche Ausdrucksmöglichkeiten zu, von denen jede mit einer Gebärde verknüpft ist. Unter Miteinbeziehung der Form werden die eurythmischen Bewegungen in sechs Raumrichtungen ausgeführt. Ihre Ausführung findet unter Berücksichtigung eines Rhythmus statt, der dabei im Raum sichtbar wird.

„Michael Tschechov bemüht sich, sein Wissen und seine Erfahrung aus der Anthroposophie in sein künstlerisches Schaffen mit einzubeziehen. [...] In der Geistigkeit, in der Ganzheit der geistigen Welt des Schauspielers sieht Tschechov sehr breite Möglichkeiten für das Theater der Zukunft. Die Vorträge RS gaben Tschechov einen neuen Zugang zum Wort und seiner Beherrschung. Der Schauspieler soll verstehen, daß der Weg zum Wort, der über Anatomie und Physiologie geht, falsch ist. Der wahre Weg, so lehrt Tschechov, liegt in der lebendigen Sprache.“³⁰⁶

³⁰² Vgl. Čechov (2010), S. 60.

³⁰³ Ebenda, S. 46.

³⁰⁴ Ebenda, S. 62.

³⁰⁵ Vgl. Boner (1988), S. 193.

³⁰⁶ Fedjuschina, S. 281.

7.3.2 Möglichkeiten zur Anwendung und Ausführung einer Psychologische Gebärde

Čechov sieht in dieser Revolutionierung der Sprache einen Weg, der zu seinem anvisierten Wandel des Theaters führen soll. In folgenden Kapiteln soll gezeigt werden wie die Grundgedanken der lautformenden Gebärde bei Čechov in der Gestaltung der Bühnensprache verarbeitet werden.

Er stellt in seinen Probeanweisungen zur Psychologischen Gebärde zwar selbst die Verbindung zur Eurythmie her, doch betont er, den Unterschied, der darin liege, dass der Urheber der PG der Ausführende selbst sei.³⁰⁷

Die Rolle lässt sich entweder allumfassend mit der PG bearbeiten, Einzelmomente der Rolle oder einzelne Szenen können entstehen oder auch die „Atmosphärenpartitur“ lässt sich eigens erlernen. Und auch bei der Arbeit am Text ist die Psychologische Gebärde von Nutzen. Die Sprachgebärde, wie Čechov sie nennt, setzt er im Sinne der Eurythmie ein, indem er jedem Laut eine Gebärde zuweist. Dabei unterscheiden sich die Gebärden genauso voneinander wie die Laute es tun. Čechov sieht den Grundgedanken Steiners zur Lautgebärde ähnlich – in seinen Augen enthält der Laut A ebenfalls eine „unsichtbare Gebärde der Öffnung [...] eine Gebärde des Staunens und der Andacht.“³⁰⁸ Diese würde in Čechovs Vorstellung so aussehen: „Die Arme winkeln sich von der Brust, gleichsam ihrem Mittelpunkt, ab und nehmen im Sich-Öffnen die Gestalt eines Kelchs an.“³⁰⁹

Und ähnlich, wie schon im Abschnitt über Steiners Lauteurythmie erläutert, sieht der Schauspielpädagoge in den Vokalen eine „intimere Verbindung mit dem Innenleben des Menschen“, wobei Konsonanten ‚in sich und in ihren Gebärden die Welt der äußeren Erscheinungen [...]‘ abgebildet sind.³¹⁰ Dementsprechend beschreibt er eine Gebärde des Konsonanten M zugehörig: „[...] vertieft sich meditativ in ein Phänomen und sucht dessen Wesen zu verstehen. Die Hände drängen hintereinander vorwärts, als ob sie sich immer mehr in den Erkenntnisgegenstand versenken wollten.“³¹¹

³⁰⁷ Vgl. Čechov (2010), S. 61f.

³⁰⁸ Ebenda, S. 60.

³⁰⁹ Ebenda.

³¹⁰ Ebenda, S. 61.

³¹¹ Ebenda, S. 60.

Zum besseren Verständnis unterschiedlicher Anwendungsmöglichkeiten der Psychologischen Gebärde, sollen hier Beispiele angeführt werden: Ein Anwendungsverfahren zur praktischen Umsetzung der PG in der Arbeit mit dem Rollentext, aus Čechovs ‚Lehrbuch‘ stammend, wird hier nun angeführt. Die Abbildungen seiner Skizzen und die Anleitung sollen seine Vorstellungen zur Gebärde möglichst transparent darstellen.

Dieses Verfahren wird anhand des Monologs des Horatio demonstriert: es wurde die Szene gewählt, in der er zum ersten Mal den Geist von Hamlets Vater sieht. Die zwei Skizzen (Abb. 5 und 6) stellen sowohl den Beginn als auch den Schluss der Rede Horatios dar.

Čechov fordert den Schauspieler hier auf, den seelischen Zustand Horatios vor dem geistigen Auge festzuhalten und seine Bewegungen genau zu beobachten, um so zur PG seiner Rede zu finden.

Hier präsentiert Horatio sich als „*hitziger, stürmischer Drang nach vorne*, als das Bedürfnis, den Geist festzuhalten und in sein Geheimnis *einzudringen*.“³¹² (Abb.5). Diese Geste soll wiederholt werden, danach sollten im Sprechen des Textes der Charakter und das Kolorit der Gebärde wiederklingen.³¹³

„Der ganze Körper ist stark nach vorne ausgelegt und der rechte Arm aufwärts vorgestreckt [...]. Horatio beginnt seine Ansprache an den Geist *standhaft* und *selbstsicher*, aber auch durchaus *ehrfurchtsvoll*. In seinen Worten klingt etwas *Bittendes*.“³¹⁴

Die Anwendung kosmischer Gesetze, die der Kunst Harmonie und Rhythmus verleihen, möchte Čechov als Grundlage der Schauspielkomposition wissen. Ein Stück oder eine Szene unterliegt, laut Čechov, dem Polaritätsgesetz – wonach sich der Anfang am Schluss in sein Gegenteil transformiert. Daraus entstehen kompositionelle oder ästhetische Qualitäten. Dieser Kontrast verleiht dem Kunstwerk an Ausdruckstärke.³¹⁵ Prin-



Abb. 5: Beginn des Monologs

³¹² Ebenda, S. 63.

³¹³ Vgl. Ebenda.

³¹⁴ Ebenda.

ziell soll das Stück als dreigliedertes Ganzes gesehen werden, in dem sowohl Anfang als auch Mittelteil und Schluss in der Gesamtkomposition seine spezifische Funktion zu erfüllen haben. Die Polarität und die Triplizität stehen also in der Komposition eines Dramas eng miteinander verbunden. In einer Tragödie „tobt der Kampf zwischen Gut und Böse“³¹⁶, der sich in drei Phasen abspielt: von einer latenten Spannung zu einem Konflikt, der sich in der letzten Phase auflöst.³¹⁷ Dadurch, dass Anfang und Ende sich polar gegenüber stehen, sollte sich eben jene Wandlung der Charaktere während des Spiels vollziehen, wie es hier bei Horatio demonstriert wird.

Die Transformation vom Beginn der Szene bis zum Ende soll an diesem Bei-

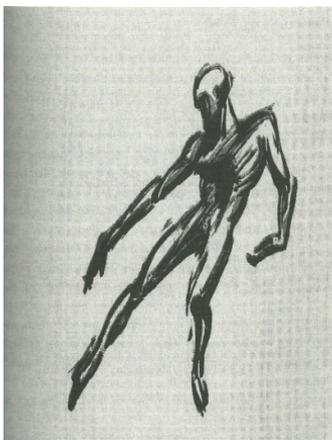


Abb. 6: die PG Horatios am Ende des Monologs

spiel verdeutlicht werden. Eine Kontrastwirkung soll erzielt werden, indem hier im Gegenteil zur ersten Figur sich Gebärde und Sprechweise Horatios am Ende des Monologs verändert zeigen. Da seine bemühten Worte umsonst waren, verwandelt sich die anfängliche Ehrfurcht und Selbstsicherheit am Ende seiner Rede in Bestürzung. Es folgt „*beleidigter Eigensinn*, die *Bitte* wird zum Befehl und aus seinen Worten klingt eine *heftige Gereiztheit*.“³¹⁸ (Abb.6)

³¹⁵ Vgl. Ebenda, S. 132.

³¹⁶ Tschechow (1988), S. 88.

³¹⁷ Vgl. Ebenda.

³¹⁸ Ebenda, S. 63f.

Um den Aufbau einer szenischen Gestaltung ganzheitliche Formen zu können, dürfen einzelne Segmente nicht isoliert voneinander behandelt werden, sondern immer in einer Wechselbeziehung zueinander stehen. Čechov sah den Verlauf einer Vorstellung und ihrer Ausdrucksmittel auf der Bühne nicht linear, sondern in „wellenartigen, rhythmischen Bewegungen, die wie der Atem das Leben durchdringt. [...] solche Wellen lassen sich auch als Wechsel zwischen *innerer* und *äußerer* Handlung betrachten.“³¹⁹ Psychophysische

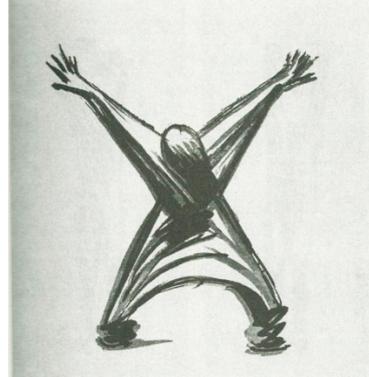


Abb. 7: Anspannung



Abb. 8: Ballung

gen zum Erlernen innerer und äußerer Handlungen gehören zu den Prinzipien Čechovs Schauspielkomposition. Damit bezieht er sich auf die polaren Bewegungen, die Steiner in der Eurythmie ‚ballen‘ und ‚spreizen‘ nennt – dabei stehen verschiedene Aspekte innerer und äußerer Bewegung im Vordergrund wie Spannung und Loslösung, Willenskraft, Polarisierung oder auch Konzentration. Čechov fertigt eine Idee zu Psychologische Gebärde an, in Anlehnung an diese Überlegungen Steiners: ‚wachsende Anspannung‘ (Abb. 7) oder auch ‚Ballung‘ (Abb. 8) lässt sich auch in einer Psychologischen Gebärde ausdrücken.³²⁰

In Čechovs Regieanweisungen zu den Proben der Moskauer Hamlet-Inszenierung finden sich schon erstaunlich konkret ausgearbeitete Anleitungen zur Rhythmisierung und zeigen, wie sehr er bereits zu dieser Zeit von Rudolf Steiners Ideen zur Sprachgestaltung beeinflusst war.

Dazu wurden von ihm fünf Diagramme erstellt, in denen er versucht sowohl Rhythmus bzw. Tempo und Atmosphäre zu veranschaulichen.

³¹⁹ Ebenda, S. 159.

³²⁰ Vgl. Ebenda, S. 56.

In seinem ersten Diagramm (Abb. 9) stellt er die Begegnung mit dem Geist dar: die obere Linie ist die Erscheinungskurve des Geistes und die Wellenlinie steht für die Worte Horatios. Die große Kurve, die wie ein Behälter wirkt, beherrscht eine alles umhüllende ‚O-Atmosphäre‘ – sie ist der Versuch den Geist zu begreifen und zu verstehen. Am Anfang steht ein U zwischen zwei vertikalen Linien. Die U-Atmosphäre ist die der Ungewissheit, Erwartung, Vorbereitung auf den Geist. Am Ende steht ein A zwischen zwei vertikalen Linien, welches eine Atmosphäre des geheimnisvollen Nicht-Wissens und Staunens in sich trägt.³²¹

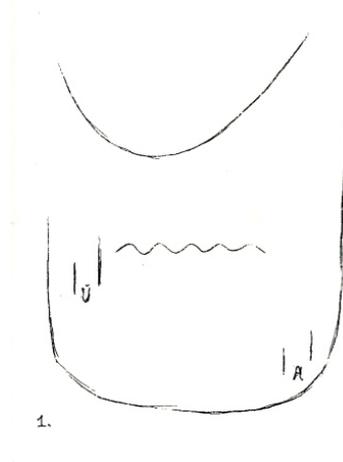


Abb. 9: Rhythmisierung zur ersten Begegnung mit dem Geist

„Die ausgewählte Szene wird rhythmisch in zwei Pausen eingeschlossen. Eine richtig eingesetzte Pause ist auf der Bühne ein mächtiges Ausdrucksmittel. Wir bezeichnen solche Pausen mit Vokalen und Konsonanten. Denn Buchstaben besitzen durch die ihnen eigene Klangfarbe einen ganz besonderen Stimmungsgehalt. Die ihnen entsprechende Qualität dient als Symbol für die von den Ereignissen verlangte Färbung.“³²²

Das Diagramm löst sich auf: „Der Geist ist erschienen, blieb aber unenträtselt und ohne sich zu enthüllen, obwohl Horatio die hohe Erscheinung in seiner um Antwort flehenden, bereits rhythmisch gesprochenen Anrede wiederholt und inständig darum bat.“³²³

Diese Skizzen und Diagramme stammen aus dem Archiv Georgette Boner. Sie hat diese Illustrationen ihrer *Hommage an Michael Tschechow* beigefügt und fügt dem am Ende hinzu:

„Wenn wir ein derartiges Beispiel einer rhythmischen Gestaltung nicht nur verstehen, sondern auch erleben, entsteht in uns der Eindruck einer musikalischen Komposition. Als hätten sich Musik und Drama organisch verbunden. Durch Rhythmisierung eines szenischen Werkes entstehen auf der Bühne Sonaten und Symphonien. Hier liegt die große Zukunft des Theaters.“³²⁴

Unter all den Übereinstimmungen, die sich im Werk Čechovs und dem anthroposophischen Weltbild finden lassen, soll die Affinität besonders anhand der

³²¹ Ebenda, S. 134.

³²² Boner (1994), S. 133.

³²³ Ebenda.

³²⁴ Ebenda, S. 150.

Verbindung der Psychologischen Gebärde zu den eurythmischen Bewegungsformen und zur Sprachgestaltung verdeutlicht werden. Hierfür waren einige der Grundsätze Steiners für Michail Čechov von inspirativer Bedeutung und halfen ihm dabei, seine eigenen Ideen auszureifen und in die Tat umzusetzen. Im Rahmen seiner ideenreichen theaterpädagogischen Arbeit gelang ihm damit ein weiterer Schritt, der zur Verwirklichung eines *Theaters der Zukunft* führte, wie es Čechov selbst auch artikuliert:

„Die szenische Sprache wird aus dem heutigen naturalistisch-chaotischen Zustand herauskommen, und durch die spezielle Arbeit bekommt sie die künstlerisch-schöne und geistig-tiefe Ausdruckskraft, [...] Hier liegt der erste Schritt zur Internationalität der zukünftigen Theaterkunst.[...] Solche Sprach- und Gestenkunst wird dahin führen, daß der Schauspieler Schritt für Schritt die Herzen und den Verstand der Zuschauer beherrscht, da die szenische Kunst beginnt, Antworten auf die ganz hohen und brennenden Forderungen der menschlichen Seele zu geben.“³²⁵

³²⁵ Zit. nach Čechov in: Fedjuschina, S. 294.

Anmerkung: „Le Théâtre est Mort! Vive le Théâtre!“ Čechov verfasste in seiner Zeit in Paris für diese Zeitschrift einen Programmartikel, der seine Gedanken bzgl. des erneuerungsbedürftigen Theaters widerspiegelte.

8 Die letzten Stationen einer Theaterlaufbahn

Die ersten Versuche hinsichtlich einer Selbstständigkeit zur Schauspielarbeit unternahm der russische Schauspieler Čechov, als er 1920 sein erstes eigenes Studio eröffnete, wo er einen neuen Schauspielstil vermitteln wollte. Doch scheiterten diese ersten Versuche noch an finanziellen Unzulänglichkeiten.

Nachdem er 1928 in den Westen emigriert war, begann der zweite Abschnitt seiner künstlerischen Laufbahn. Er ‚wanderte‘ durch Europa und erwarb während seines Exils viele Erfahrungen, Eindrücke und wertvolles Wissen; die Entwicklung seiner Schauspielmethoden konnte weiter reifen. Er spielte an den unterschiedlichsten Bühnen in England, Frankreich, Österreich, Deutschland und war auch im Baltikum schauspielerisch und inszenatorisch tätig. Mit Max Reinhardt gemeinsam arbeitete und spielte er in Wien und Berlin. So kamen einige Hauptrollen in Theaterstücken und Stummfilmen zustande.

Sein Ziel und Wunsch eine eigene Truppe zu gründen und seine Ideen zur Schauspielarbeit verwirklichen zu können, ließen sich aber nach wie vor nicht umsetzen. Als er Georgette Boner kennen lernte, eine Schauspielschülerin Max Reinhardts, gründete er mit ihrer Hilfe ein Studio in Paris und kurz darauf eines in Lettland und Litauen. Die Gefahr des Krieges ließen Čechov wieder nach Westeuropa zurückkehren und bald darauf in die USA auswandern.

Als Čechov 1935 als Leiter der „Moscow Art Player“ an den Broadway kam und seine Produktionen auf positiven Widerhall stießen, lernte er Beatrice Straight kennen, die ihn gemeinsam mit ihrer Freundin Deirdre Hurst du Prey nach Dartington Hall, Devonshire brachte. Straight, Hurst du Prey und Čechov rekrutierten Dozierende und Studierende aus allerlei Ländern zur Vermittlung der Čechov-Methode. So wurden diese Beteiligten an dem „Projekt Chekhov Theatre Studios“ zu den ersten Mitwirkende des lang gehegten Traumes des russischen Schauspielers³²⁶

„[...] fast das gesamte Pantheon der tschechowschen Methode wurde in Dartington entwickelt. Obwohl es später [...] noch zu Korrekturen und Änderungen kam, war Tschechows grundlegendes Vokabular bereits in seinem zweiten Semester 1937-38 in Dartington ausformuliert.“³²⁷

³²⁶ Vgl. Gordon, Mel in: Tschechow (2013), S. 18.

³²⁷ Ebenda.

Auf Grund des bevorstehenden Krieges übersiedelte das Chekhov Studio 1939 von England in die USA nach Rigfield, Connecticut. Dort eröffnete Čechov ein neues Schauspiel-Zentrum, dem er den Namen „Chekhov Players“ gab. 1941 wurde dann das Chekhov Theatre in der 56. Straße in Manhattan eröffnet.

„Seine gesamte Theater-Arbeit, vor allem die Ausbildung, stellte er auf die geistigen Grundlagen der Anthroposophie, insbesondere auf die künstlerischen Ansätze der Eurythmie und Sprachgestaltung.“³²⁸ Die Umsetzung Čechovs Ideal einer Schauspiel- und Theaterarbeit, konnte hier ihre Verwirklichung finden, indem, unter anderem, das unterrichtet wurde, was er innerhalb seines theater-ästhetischen Konzepts, aus der Anthroposophie rezipiert hatte.

„Zusätzlich zum Unterricht in der Tschechow-Methode (durch Tschechow selbst, George Shandoff, Alan Harkness, Beatrice Straight und Deirdre Hurst), wurde ein ausgiebiger Lehrplan in Sprecherziehung (Rudolf Steiner Sprachentwicklung durch Ann Veith Greenley), Eurythmie (Ruth Pusch), Musik, Chorgesang, Fechten, Gymnastik (H. Pusch) und Maskenbildnerei angeboten.“³²⁹

Nach 25 Jahren fand Čechov also endlich den Raum und die Resonanz, die seinen lang gehegten Wunsch wahr werden ließen.

Der Eintritt der USA in den zweiten Weltkrieg führte 1942 zur Schließung des Studios. Čechov ging aus ökonomischen Beweggründen, jedoch entgegen seiner künstlerischen Überzeugung, nach Hollywood, wo eine stattliche Anzahl an Filmen entstehen sollte. In den letzten dreizehn Jahren seines Lebens begann er seine Hollywood Karriere, überzeugte in seinen Rollen und erhielt eine Oscar-Nominierung für seine Nebenrolle in Alfred Hitchcocks *Spellbound* (1945). Zwischen seinen Filmengagements unterrichtete Čechov privat viele junge Schauspieler, darunter Lloyd Bridges, Leslie Carol, Marilyn Monroe, Ingrid Bergmann, Gregory Peck, Anthony Quinn, Yul Brunner und v.a.

1945 beendete er seine Arbeit an seinem dramatischen Schulungswerk *O technike aktera (Die Kunst des Schauspielers)*. 1953 erschien sein erstes Buch *To the Actor*, nach dessen Veröffentlichung er noch bekannter wurde und gab in seinem Wohnzimmer Schauspielstunden für ausgewählte Profis:

³²⁸ Čechov (2010), S. 236.

³²⁹ Gordon, Mel in: Tschechow (2013), S. 19.

„Dabei ermunterte er eine Schar von jungen Filmschauspielern, ihr höheres Selbst zu dramatisieren und das Kameraobjektiv als mysteriösen Schleier zu betrachten, den es zu durchdringen gelte.“³³⁰

Am 13. September 1955 starb Michail Čechov im Alter von 64 Jahren in Beverly Hills. „Wie seine Freunde erzählen, bis zuletzt in Rudolf Steiners ‚Mysteriendramen‘ vertieft.“³³¹

³³⁰ Ebenda, S. 23.

³³¹ Čechov (2010), S. 264.

9 Anmerkung zum veröffentlichten Werk Čechovs

Es ist klar ersichtlich, dass Steiner als Leitbild für den Schauspielpädagogen fungierte und er seine Philosophie als höchstes Ideal anerkannte. Doch in der ersten Ausgabe Čechovs schauspielpädagogischer Arbeit finden sich nur lückenhafte Hinweise auf eine Bezugnahme; seine Zugriffe auf die anthroposophische Ideologie werden im ausformulierten theaterästhetischen Konzept scheinbar nur lakonisch bis gar nicht kommentiert. Nur durch anthroposophisches Vorwissen können Bezüge erahnt und hergestellt werden, die in den ersten Veröffentlichungen seines Werks herausgestrichen wurden.

Innerhalb seiner Forschungen, die einer Niederschrift zur Schauspielarbeit voranging, sind von Čechov über die Jahre viele Aufzeichnungen entstanden. Diese zahlreichen Ideen dokumentierte er 1942 in einem englischsprachigen Typoskript. Deirdre Hurst du Prey verschriftlichte, vervielfältigte und verbreitete diese Ideensammlung, was im Prinzip als Erstfassung seines Werkes verstanden werden kann. In dieser Urfassung, die jedoch in dieser Form nicht publiziert werden sollte, verwies Čechov schon ganz gezielt auf Rudolf Steiner und nahm auch konkret Bezug zur Eurythmie und Sprachgestaltung.³³²

Als es zur Veröffentlichung seines Werks kommen sollte, lehnte zuerst offenbar der zuständige New Yorker Verlag wegen der Bezugnahme auf Rudolf Steiner und den anthroposophische gefärbten Paraphrasen seine Texte ab. Der genaue Beweggrund lässt sich allerdings nicht erschließen und über das Motiv dieser gewünschten Abänderung lässt sich nur spekulieren:

So wie Steiners Anschauungen und das anthroposophische Weltbild häufig scharf kritisiert und abgelehnt wurden, könnte man die Vermutung aufstellen, dass der Verlag seine abgeneigte Haltung zu dem anthroposophisch beeinflussten Werk aus ähnlichen Beweggründen an den Tag legte. Immerhin wurde an Rudolf Steiner und seiner Geistes- bzw. Geheimwissenschaft, seiner ‚obskuren Welt‘, oft Anstoß genommen. Es wurde der Wissenschaftsanspruch den Steiner über die Anthroposophie erhebt heftig kritisiert. Häufig kam es zu Vorwürfen zur Rassen- und Geschlechterkonstruktion kam. Möglicherweise befürchtete man mit solch ‚abgehobenen‘ Denkansätzen und ihrer spirituell-

³³² Vgl. Čechov (2010), S. 268f.

okkulten Inhalten keinen Anklang in der breiteren Käufer- oder Leserschaft zu erzielen und wollte deshalb eine entsprechende Kürzung der Originalfassung. So kam Michail Čechov nicht umhin, diverse Streichungen und Veränderungen vorzunehmen.³³³ Anmerkungen zu Rudolf Steiner, Verweise auf seine Schriften sowie Originalzitate, wurden aus den Texten eliminiert.

1953 wurde diese veränderte Fassung unter dem Titel *To the Actor* veröffentlicht. Dieses Kompendium beinhaltete die Essenz seiner Arbeitsmethoden und galt als Leitfaden für nachfolgende Ausgaben. Auch darauffolgende Publikationen wie *The path of the Actor* und *Werkgeheimnisse der Schauspielkunst*, die deutsche Übersetzung von *To the Actor*, lassen dementsprechend kaum eine Affinität zu Rudolf Steiner und einer anthroposophische Rückwand vermuten.

Dennoch verschwindet diese für Čechov so wichtige Quelle, die für seine gesamte Erarbeitung der Schauspielmethoden von Bedeutung war, nicht vollkommen aus seinem Lebenswerk. Die russische Fassung *O technike aktera*, die 1946 in New York publiziert worden ist, unterscheidet sich maßgeblich von der Englischen. Die russische Leserschaft war mit Čechovs Einstellung und seiner Gesinnung durch die in New York erschienen Exilzeitschrift „Novyi Žurna“, die Beiträge Čechovs veröffentlichte, vertraut.³³⁴

In *O technike aktera* findet man sein Textmaterial in der authentischen Abfassung mit allen vorhandenen Bezügen auf Rudolf Steiner. 1986 wurde in Moskau eine zweibändige umfangreiche Werkausgabe aus Michail A. Čechovs literarischem Nachlass publiziert, deren zentrale Schrift *O technike aktera*, in deutscher Übersetzung zu *Die Kunst des Schauspielers* wurde. Die Abweichungen in seinen Büchern, die unter unterschiedlichen Voraussetzungen gedruckt worden sind lassen sich schon bei der Kapitelübersicht feststellen: so wie es in *Werkgeheimnisse der Schauspielkunst* das Kapitel über „Des Schauspielers Körper und Psyche“ gibt, darf in *Die Kunst des Schauspielers* in einem Abschnitt über „Der Leib des Schauspielers“ geschrieben werden näher der anthroposophischen Terminologie.

Es konnten sich einige der Quellen, aus denen Čechov für seine geistig-kreative Arbeit geschöpft hatte, soweit erhalten und durchsetzen, dass fortwäh-

³³³ Anm. des Hrsg. in: Čechov (2010), S. 269.

³³⁴ Ebenda, S. 270.

rend Menschen, die mit seiner Methode vertraut sind und sie lehren, ihr Wissen über die fehlenden Zusammenhänge und Aspekte untereinander ausgetauscht haben.³³⁵

Durch die Veröffentlichung von *Lektionen für den professionellen Schauspieler* und *On the Technique of Acting* (die ursprüngliche Version von *To the Actor*) gelangte das Michael Chekhov Studio in New York höheren Bekanntheitsgrad und galt als eine der renommiertesten Schauspielschulen. Bis heute gewinnt die Čhechov-Methode zunehmenden an Interesse, was ihre Aktualität, nach vielen Jahren ihrer Entstehung, unter Beweis stellt.

³³⁵ Petit, S. 16.

10 Conclusio

Michail Čechov musste während seiner Tätigkeit in Russland die Erfahrung machen, dass die so genannte künstlerische Freiheit nur bedingt akzeptiert wurde und er mit der Grundhaltung des sowjetischen Regimes, wegen dem in seiner Theaterarbeit offen dargelegten geistigen Hintergrund, nicht d'accord ging. Trotzdem konnte er sich eigenständig als Schauspieler, Regisseur und Theaterpädagoge etablieren, gilt heute als einer der größten Charakterdarsteller Russlands und seine Lehrmethoden konnten sich innerhalb des europäischen Raumes und den USA verbreiten. Nach der Čechov-Methode wird mittlerweile an renommierten Schauspielschulen unterrichtet und in den letzten Jahren rückte sie immer mehr ins Zentrum theaterpädagogischen Interesses.

Das Konzept des Zusammenwirkens von Körper und Geist und der Betrachtungsweisen des Menschen in seiner Ganzheitlichkeit sowie der Gedanke einer Feinstofflichkeit, also eines nicht-materialistischen Weltbildes, trifft zwar nach wie vor sowohl auf widersprüchliche Ansichten und Meinungen, ist aber mittlerweile weitverbreitet und wird in der bunten Vielfalt an Glaubensrichtungen und Weltanschauungen gesellschaftlich schon längst als selbstverständlich wahrgenommen. Čechov ging offen mit seinen spirituell-okkulten Betrachtungsweisen um und auch während seiner Leitung am Zweiten Moskauer Künstlertheater verbreitete er die Ansichten seiner anthroposophisch gefärbten Gesinnung. Es war Čechov ein persönliches Bedürfnis die Ästhetik, die er in Steiners spiritueller Arbeit sah, mit einem Schauspielsystem zu verbinden.

Dieser anthroposophische Aspekt, den ich anfangs dachte bei Michail Čechov erkennen zu können, war für mich von ausschlaggebendem Interesse mich diesem Themengebiet vertiefend zu widmen. Die Verknüpfung Čechovs Schauspielerarbeit mit der Anthroposophie Rudolf Steiners, nach der ich in anfänglichen Recherchen gezielt gesucht habe und oft nur als Randnotiz behandelt fand, stellte sich, bei weiterem Nachforschen als fester Bestandteil seiner Arbeit und seines Lebens heraus.

Um seine ideenreichen, theaterpraktischen Ansätze zum anthroposophischen Weltbild Steiners und zu guter Letzt zum Kunstzweig der Eurythmie in ein Verhältnis zu setzen, musste zuerst eine möglichst umfassende Übersicht der Me-

thoden seiner schauspielpädagogischen Praxis gegeben und seine künstlerische Grundintentionen unter Berücksichtigung diverser Querverweise auf Rudolf Steiner skizziert werden. Allgemein ließen sich Einstellungen feststellen, die auf ähnliche oder gleiche Denkansätze und Anschauungen schließen lassen.

Inspiration, Intuition oder Imagination sind bezeichnend für Čechovs Kunst und gehören genauso zum anthroposophischen Sprachgut. Auffällige Übereinstimmungen lassen sich bei Betrachtung der schauspieltechnischen Hilfsmitteln finden, mit denen der Darsteller dazu angeregt wird sein ‚Alltags-Ich‘ auszuschalten und sein höheres Bewusstsein zu aktivieren. Gemäß der Dreigliederung des menschlichen Seelenlebens arbeitet auch Čechov auf kreative Weise mit einer Spaltung des Bewusstseins. In Betrachtung der Psychologischen Gebärde, die ich hoffte stichhaltig mit der Eurythmie in Verbindung bringen zu können, fanden sich unverhofft viele Parallelen – insbesondere zur Sprachgestaltung Rudolf Steiners.

Es ist somit deutlich geworden, dass der russische Schauspielpädagoge stets bemüht war, sein Wissen und seine Erfahrungen, die er der Anthroposophie entnommen hatte, in seine künstlerische Arbeit einfließen zu lassen und mitzuteilen. Er sah auch den Schauspieler, ganz im Sinne der anthroposophischen Betrachtung des Menschenbildes, in einer geistigen Welt verhaftet, die eine breite Möglichkeit für das Fortschreiten seiner Bühnenexistenz erschließen lässt und somit die Entwicklung des *Theaters der Zukunft* förderlich mitgestaltet.

Der stets im Diskurs stehende Rudolf Steiner stieß mit seiner Lehre auf Ablehnung, wurde von vielen Seiten nicht ernst genommen und gerne bekrittelt. Trotzdem fand sich eine beachtliche Anhängerschaft, in der sich auch viele Künstler vertreten sahen, die dem Anthroposophen und seiner Doktrin über Jahre hinweg folgten. Viele sahen in ihm einen kontemplativen Propheten und feingeistigen Menschen, und der Dichter Christian Morgenstern, sowie der russische Symbolist Andrej Belyj, zählten zu seinen größten Bewunderern und seinem engsten Bekanntenkreis.

1925 starb der anthroposophische Geisteswissenschaftler, was Čechov, dem glühende Steiner Anhänger, folglich die Möglichkeit eines intensiveren Kontakts

verwehrte. Dies scheint fast bedauerlich, da Čechov immerhin das anthroposophische Gedankengut intensiv studiert hat und große Bewunderung für Rudolf Steiner hegte. Trotz der Affinität, die sich in seiner theaterpädagogischen Arbeit niederschlägt, konnte es zu keinem intensiveren persönlichen Verhältnis zwischen den beiden kommen. Demnach ist es auch kaum möglich, sich ein Bild von Steiners persönlicher Ansicht zur Arbeit Čechovs zu machen. Mehrmals bestätigt, findet sich ein Zusammentreffen im Jahr 1922 in Berlin.

„Schon anfangs der 20er Jahre, als Tschechov sich während der Gastspiele in Berlin befand, besuchte er die Wohnung Rudolf Steiners in der Motzstraße 17. Er wurde persönlich dem Begründer der Anthroposophie vorgestellt.“³³⁶

1924 in Arnheim, wo Rudolf Steiner einen Vortragszyklus hielt, sollte es zu einer weiteren Begegnung kommen bei der es „zum ersten Gespräch und zur tieferen Bekanntschaft kam.“³³⁷

Obwohl Čechov mit Steiner persönlich kaum anknüpfen konnte, hielt er stets regen Kontakt mit Mitgliedern aus anthroposophischen Kreisen. Während seiner Jahre in Europa verbrachte er viel Zeit in Deutschland, im Hause der Morgensterns, die treue Anhänger Rudolf Steiners waren, wo er mit Gleichgesinnten wie Margarete Morgenstern und einem anderen Anthroposophen der ersten Stunde - Michael Bauer - ausführliche und fruchtbare Gespräche über die Anthroposophie führte.³³⁸

Rudolf Steiner und seine Frau Marie Steiner waren beide an Bühnenkunst, Dichtung und der künstlerischen Sprache überaus interessiert und arbeiteten gemeinsam an der Entwicklung auf dem Gebiet der Sprachkunst, der dramatischen Darstellung und der Eurythmie. Nach dem Tod Steiners hatte sich Teilnehmer aus dem Kurs über *Sprachgestaltung und dramatische Kunst* ein Teilnehmerkollektiv herauskristallisiert, das mit Marie Steiner in den nächsten 20 Jahren gemeinsam weiter arbeitete, v.a. bei Inszenierungen für die Bühne des Goetheanums, wo zuallererst an der Umsetzung der vier Mysteriendramen Steiners gearbeitet wurde.

³³⁶ Fedjuschina, S. 291f.

³³⁷ Ebenda, S. 291f.

³³⁸ Vgl. Čechov (1992), Kap. Breitenbrunn: Besuch im Hause Morgenstern.

Čechov korrespondierte nach Ableben des Anthroposophen weiterhin mit Marie Steiner vor allem bezüglich mitstenographierter Vorträge zu den Dramatischen Kursen, die er sich von ihr regelmäßig schicken ließ. Er wusste auch von den Aufführungen Steiners Mysteriendramen am Goetheanum unter der Leitung von Marie Steiner und fragte, interessiert an dem Projekt, bezüglich einer Zusammenarbeit an.

„Marie Steiner, die Tschachovs Fähigkeiten als Schauspieler sehr hoch schätzte, lehnte jedoch die Zusammenarbeit ab und unterstrich dabei, daß die Aufgabe des russischen Theaters in der Vervollkommnung des traditionellen Theaters bestehe und die Arbeit an den Mysteriendramen die Aufgabe des deutschen Geistes sei.“³³⁹

³³⁹ Fedjuschina, S. 292.

Literaturverzeichnis

- Aschenbrenner, Barbara. *Rudolf Steiner. Theaterkritiker/ Theatermacher. Anthroposophie und Nationalismus in der Kulturpolitik um die Jahrhundertwende*. Universität Wien, Diplomarbeit, 1997/98.
- Bahr, Thomas. *Imagination und Körper: ein Beitrag zur Theorie der Imagination mit Beispielen aus der zeitgenössischer Schauspielinszenierung*. Bochum: Brockmeyer, 1990.
- Barfod, Werner u.a. *Die drei Urphänomene eurythmischen Bewegens. Beiträge zur Vertiefung eurythmischer Grundelemente*. Hrsg. von der Sektion für Redende und Musizierende Künste der Freien Hochschule für Geisteswissenschaft Goetheanum. Dornach/ Schweiz: Philosophischer-Anthroposophischer Verlag, 1992.
- Belyj, Andrej. *Geheime Aufzeichnungen: Erinnerungen an das Leben im Umkreis Rudolf Steiners (1911-1915)/ Aus dem Russischen übersetzt und hrsg. von Christoph Hellmundt*. Dornach: Rudolf Geering Verlag, 1992.
- . *Symbolismus, Anthroposophie, ein Weg. Texte – Bilder – Daten*. Hrsg. und eingeleitet mit Anm. und einer Bibliografie versehen von Taja Gut, Dornach: Rudolf Steiner-Verlag, 1997.
- . *Verwandeln des Lebens. Erinnerungen an Rudolf Steiner*. Basel: Futurum Verlag, 2011.
- Boner, Georgette. *Hommage an Michael Tschechow. Schauspieler und Regisseur*. Zürich: Werner Classen Verlag, 1994.
- . *Schauspielkunst. Von der theatralischen Sendung und dem Wunder der Verwandlung*. Zürich/ Stuttgart: Werner Classen Verlag, 1988.
- Brauneck, Manfred. *Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters*. Bd. 3. Stuttgart – Weimar , 1999.
- . *Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters*. . Bd. 4. Stuttgart – Weimar : Verlag Metzler, 1999.
- Čechov, Michail A. *Die Kunst des Schauspielers. Moskauer Ausgabe*. Übers. Thomas Kleinbub und Ruth Wyneken. Stuttgart: Verlag Freies Geistesleben und Urachhaus, 2010.
- . *Leben und Begegnungen. Autobiographische Schriften*. Hrsg. Wolfgang Veit. Edition Bühnenkunst; 3. Stuttgart: Verlag Urachhaus Johannes M. Mayer GmbH, 1992.

- Chekhov, Michael. *The Path of The Actor*. Hrsg. Andrei/ Merlin, Bella Kirillov. London/ New York: Routledge, 2005.
- . *To the Actor*. London [u.a.]: Routledge, 2002.
- Citron, Atay. „The Chekhov Technique Today.“ *The Drama Review*, 1983, *TDR*, Vol. 27, No. 3 Ausg.: pp. 91-96.
- Fedjuschina, Victor B. *Rußlands Sehnsucht nach Spiritualität. Theosophie, Anthroposophie, Rudolf Steiner und die Russen. Eine geistige Wanderschaft*. Schaffhausen/ Schweiz: Novalis Verlag, 1988.
- Fiebach, Joachim. *Von Craig bis Brecht. Studien zu Künstlertheorie in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts*. 3. Aufl. Berlin: Henschel Verlag, 1975.
- Fischer-Lichte, Erika (Hrsg.). *Diskurse des Theatralen*. Tübingen [u.a.]: Francke Verlag, 2005.
- Fischer-Lichte, Erika. *Theaterwissenschaft*. Tübingen: Francke Verlag, 2009.
- Gordon, Mel. „Michael Chekhov's Life and Work. A Descriptive Chronology.“ In: *The Drama Review*. 1983, *TDR*, Vol 27, pp. 3-21.
- . „The Castle Awakens: Mikhail Chekhov's 1931 Occult Fantasy.“ In: *Performing Arts Journal*, 1995, *TDR*, Vol.17, pp.110-112.
- Helker, Renata. *Die Tschechows*. Hrsg. Deutsches Theatermuseum München und Leipzig: Henschel Verlag, 2005.
- Hentschel, Ulrike. *Theaterspielen als ästhetische Bildung. Über einen Beitrag produktiven künstlerischen Gestaltens zur Selbstbildung*. Weinheim: Deutscher Studien Verlag, 1996.
- Hurst du Prey, Deirdre. „Working with Chekhov.“ In: *The Drama Review*, 1983, *TDR*, Vol 27, pp. 84-90.
- Ingrid Hentschel, Klaus Hoffmann, Florian Vaßen. *Brecht & Stanislawski und die Folgen. Anregung für die Theaterarbeit*. Hrsg. Klaus Hoffmann, Florian Vaßen Ingrid Hentschel, Berlin: Henschel Verlag, 1979.
- Krämer, Sybille. *Performativität und Medialität*. Hrsg. Sybille Krämer, München: Wilhelm Fink Verlag, 2004.
- Kugler, Walter. *Rudolf Steiner und die Anthroposophie*. Köln: DuMont Buchverlag, 2010.

- Law, Alma H. „Checkhov's Russian Hamlet (1924).“in: *The Drama Review*, 1983, *TDR*, Vol. 27, pp. 34-45.
- Gordon, Mel. „Chekhov on Acting: A Collection of Unpublished Materials (1919 - 1942).“ *The Drama Review*, 1983, *TDR*, Vol. 27, pp. 46.83.
- Parr, Thomas. *Eurythmie - Rudolf Steiners Bühnenkunst*. Univ. Erlangen - Nürnberg: Dissertation, Philosophischer Anthroposophischer Verlag am Goetheanum, 1992.
- Petit, Lenard. *Die Chechov Methode. Handbuch für den Schauspieler*. Leipzig: Henschel Verlag, 2010.
- Stegemann, Bernd. *Schauspielen - Theorien*. Berlin: Verlag Theater der Zeit, 2010.
- Steiner, Rudolf. *Damit der Mensch ganz Mensch werde. Die Bedeutung der Anthroposophie im Geistesleben der Gegenwart. Sechs Vorträge, gehalten beim anthroposophischen Hochschulkurs in Den Haag vom 7. Bis 12. April 1922*. 2. Aufl., Hrsg. von der Rudolf-Steiner-Nachlaßverwaltung, Dornach/Schweiz: Rudolf Steiner Verlag, 1994.
- . *Der Christus-Impuls und die Entwicklung des Ich-Bewusstseins. Sieben Vorträge; Berlin 25. Oktober 1909 - 8. Mai 1910*. 4.Aufl., Hrsg. Rudolf Steiner Online Archiv, 2010.
- . *Der künstlerische Impuls Rudolf Steiners. Bühnenkunst und Eurythmie: Vorträge und Aufsätze*. Hrsg. E. u. E. Froböse/ Becker, Kurt E., Frankfurt am Main: Fischer-Taschenbuch-Verlag, 1985.
- . *Die Geheimwissenschaft im Umriß*. 28. Aufl., Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1968.
- . *Die Schwelle der geistigen Welt. Aphoristische Betrachtungen*. 7. Aufl., Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1987.
- . *Entsprechungen zwischen Mikrokosmos und Makrokosmos. Der Mensch - eine Hieroglyphe des Weltenalls. Sechzehn Vorträge, gehalten in Dornach zwischen*. 2. Aufl., Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1987.
- . *Erfahrungen des Übersinnlichen. Die drei Wege der Seele zu Christus: Vierzehn Vorträge gehalten zwischen Januar und Dezember 1912 in verschiedenen Städten*. 4. Aufl., Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1994.

- . *Eurythmie als sichtbare Sprache. Ein Vortragszyklus gehalten vom 24. Juni bis 12. Juli 1924 im Goetheanum.* Dornach: Philosophischer-Anthroposophischer Verlag am Goetheanum, 1927.
- . *Eurythmie. Die Offenbarung der sprechenden Seele, eine Fortbildung der Goetheschen Metamorphosenanschauung im Bereich der menschlichen Bewegung. Ansprachen zu Eurythmie-Aufführungen aus den Jahren 1918 bis 1924 mit Notizbucheintragungen und dazugehörigen.* 3. Aufl., Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1999.
- . *Goethes geheime Offenbarung in seinem „Märchen von der grünen Schlange und der schönen Lilie“. Zwei Ausätze aus den Jahren 1899 und 1918 und elf Vorträge aus den Jahren 1891, 1904, 1905, 1908 und 1909; Das „Märchen“ von J. W. Goethe und eine Chronik „Goeth.“* 2. erw. Aufl., Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1999.
- . *Grundelemente der Esoterik. Notizen von einem esoterischen Lehrgang in Form von einundreißig Vorträgen, gehalten in Berlin vom 26. September bis zum 5. November 1905.* 3. Aufl., Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1987.
- . *Kunst und Kunsterkenntnis. Grundlagen einer neuen Ästhetik.* 3. Auflage. Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1985.
- . *Mein Lebensgang.* (Hrsg.) Marie Steiner, 7. Aufl., Dornach: Verlag der Rudolf Steiner-Nachlassverwaltung, 1962.
- . *Philosophie der Freiheit. Grundzüge einer modernen Weltanschauung.* 16. Aufl., Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1995.
- . *Philosophie und Anthroposophie. Gesammelte Aufsätze 1904 – 1923.* Hrsg. von der Rudolf Steiner-Nachlaßverwaltung. Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1984.
- . *Texte zur Einführung in die Anthroposophie.* Hrsg. Gerhard Wehr. München: Kösel-Verlag, 1998.
- . *Theosophie. Einführung in übersinnliche Welterkenntnis und Menschenbestimmung .* Hrsg. Rudolf Steiner Online Archiv. 4. Aufl. 2010.
- . Steiner, Rudolf/ Steiner-von Sivers Marie. *Sprachgestaltung und Dramatische Kunst. Ein Vortragszyklus, gehalten in Dornach vom 5. bis 23. September 1924; Eine Fragenbeantwortung, Dornach, 10. April 1921; Sprachkurs für die Teilnehmer des Dramatischen Kurses, Dornach, 2. Bus 4. September 1924.* 4. Aufl., Hrsg. Rudolf Steiner-Nachlaßverwaltung. Dornach: Rudolf SteinerVerlag, 1981.

- . Steiner, Rudolf/ Steiner-von Sivers Marie. *Methodik und Wesen der Sprachgestaltung. Aphoristische Darstellungen aus den Kursen über künstlerische Sprachbehandlung, Aufsätze, Notizen, aus Seminarien und Vorträgen*, 4. Aufl., Dornach: Rudolf SteinerVerlag, 1983.
- Steiner, Rudolf. *Wie erlangt man Erkenntnisse der höheren Welten?* 24. Aufl., Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1992.
- Steiner, Rudolf. (Hrsg) Wehr, Gerhard. *Texte zur Einführung in die Anthroposophie*. München: Kösel, 1998.
- Trobisch, Stephen Walter. *Theaterwissenschaftliche Studien zur Sinn und Anwendbarkeit von Verfahren zur Schauspieler-Ausbildung. (mit besonderer Berücksichtigung der Lehr-Methoden von Richard Boleslavsky, Lee Strasberg, Uta Hagen und Michael Tschechow)*. Univ.-Wien, Dissertation, 1987.
- Tschechow, Michael. *Lektionen für den professionellen Schauspieler. Nach Notizen transkribiert und zusammengestellt von Deirdre Hurst du Prey*. Berlin: Alexander Verlag, 2013.
- . *Werkgeheimnisse der Schauspielkunst*. 2. Aufl. Zürich/ Stuttgart: Werner Classen Verlag, 1988.
- Wehr, Gerhard. *Anthroposophie*. München: Heinrich Hugendubel Verlag, 2004.

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1

In: Čechov, A. Michail. *Die Kunst des Schauspielers. Moskauer Ausgabe.*
Stuttgart: Verlag Freies Geistesleben und Urachhaus, 2010, S. 258. S. 11

Abbildung 2

in: Kugler, Walter. *Rudolf Steiner und die Anthroposophie.* Köln: DuMont Buchverlag, 2010, S. 272. S. 33

Abbildung 3

in: Steiner, Rudolf: *Eurythmie als sichtbare Sprache.* Dornach: Philosophisch-Anthroposophischer Verlag am Goetheanum, 1927, S. 174. S. 98

Abbildung 4

in: Steiner, Rudolf: *Eurythmie als sichtbare Sprache.* Dornach: Philosophisch-Anthroposophischer Verlag am Goetheanum, 1927, S. 174. S. 98

Abbildung 5

in: Čechov, A. Michail: *Die Kunst des Schauspielers. Moskauer Ausgabe.*
Stuttgart: Verlag Freies Geistesleben und Urachhaus, 2010, S. 64 S. 104

Abbildung 6

in: Čechov, A. Michail: *Die Kunst des Schauspielers. Moskauer Ausgabe.*
Stuttgart: Verlag Freies Geistesleben und Urachhaus, 2010, S. 65. S. 105

Abbildung 7

in: Čechov, A. Michail: *Die Kunst des Schauspielers. Moskauer Ausgabe.*
Stuttgart: Verlag Freies Geistesleben und Urachhaus, 2010, S. 57 S. 106

Abbildung 8

in: Čechov, A. Michail: *Die Kunst des Schauspielers. Moskauer Ausgabe.*
Stuttgart: Verlag Freies Geistesleben und Urachhaus, 2010, S. 81. S. 106

Abbildung 9 in: Boner, Georgette: *Hommage an Michael Tschechow.* Zürich: Werner Classen Verlag, 1994, S. 135. S. 107

Abstract deutsch

Das zentrale Thema und Anliegen des russische Theaterpädagogen Michail Čechov war es stets, sein theaterästhetisches Konzept von einem neuen und idealen Theater zu verwirklichen, dem *Theater der Zukunft*.

Im Mittelpunkt dieser Arbeit steht die Untersuchung seines schauspielpädagogischen Werks unter dem Einwirken der Anthroposophie Rudolf Steiners.

Es werden die Methoden Čechovs schauspielpädagogischen Verfahrens ausgeführt, um sie einem anthroposophischen Kontext zugänglich zu machen und gewisse Teilbereiche aus Steiners Geisteswissenschaft erläutert um klare Parallelen ziehen zu können. Der Theaterpädagoge Čechov war geprägt von der anthroposophischen Geisteshaltung und beeindruckt von den Überlegungen und Ausführungen zur Sprachentwicklung und Eurythmie, die für seine künstlerische Arbeit von grundlegender Bedeutung waren. In Folge lassen sich nicht nur Berührungspunkte in der praktischen Arbeit des Theaterpädagogen zu Steiners Wissenschaft erkennen, sondern auch die geistige Hinwendung mit der er die anthroposophische Grundelemente bewusst in sein Werk mit einfließen ließ.

Abstract english

The implementation of a new theatric-aesthetic concept has always been the concern of the Russian drama-educator Michail Čechov. His vision of a Theater of the Future was crucial for the development of an innovative acting method. The focus of this thesis is the examination of his drama-educational work and the influence of Rudolf Steiner's anthroposophy. After an introduction of Čechov's acting techniques, they will be further examined in relation to Steiner's anthroposophy. Finally, elements common to both areas will be emphasized.

The anthroposophical spiritual attitude as well as findings on language development and eurhythmy were highly essential for Čechov's innovative theater style. Therefore, a link between the practical life of drama-education and anthroposophy as well as an influence of Steiner's humanitarian attitude can be found in Čechov's work, who deliberately incorporated those aspects into his revolutionary concept.

LEBENS LAUF

Name: Nina-Natalie Bartsch

Geboren: Wien

Ausbildung:

- 1987 – 1988: Vorschule der ÜVS Ettenreichgasse, 1100 Wien
- 1988 – 1992: ÜVS der Pädag Ettenreichgasse, 1100 Wien
- 1992 – 2000: AHS Rahlgasse, 1060 Wien
- Seit 2002: Studium Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien

Bisherige Berufserfahrung:

- 2004 – 2005: freie Dienstnehmerin bei APA - Austria Presse Agentur
- Juli 2010: Praktikum beim ORF Kulturabteilung/ FP4/ Musik/ Theater/ Dokumentationen
- Seit Nov 2012: freie Mitarbeiterin, Inspizientin, beim ORF