



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Die eigene Seele aufgeben“
Untersuchungen der Schauspielkunstmethode
Michael Tschechows

verfasst von

Irina Prodeus

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreut von:

ao. Univ.-Prof. Dr. Brigitte Marschall

INHALTSVERZEICHNIS

1. Einleitung	4
1.1 Die Neue Kunst der Jahrhundertwende (1900) als eine neue Konstruktion des Seins	6
1.2 Michael Tschechow: Auf der Suche nach einer metaphysischen Essenz in der Schauspielkunst	9
1.3 Forschungsfragen und Methoden	15
2. Paradigmenwechsel in der Kunst und Gesellschaft um die Jahrhundertwende	18
2.1 Sozial-ökonomische Errungenschaften und kultureller Wandel in den Industriestaaten Europas um 1900	18
2.2 Die Krise des Rationalismus und Materialismus als einschlägige Epochenerfahrung der europäischen Gesellschaft	19
2.2.1 Entstehung der Psychoanalyse und die revolutionären Entdeckungen in der Neuen Biologie und Physik	19
2.2.2 Die Veränderung der Lebensräume und die Bewusstseinskrise	23
2.3 Die neuen Ersatzreligionen: Okkulte Lehren und politische Ideologien	24
2.4 Der Anspruch auf das Absolute - Kunst der Moderne als Ersatzreligion	31
2.4.1 Bildende Kunst: Schöpfung der neuen Realität	34
2.4.2 Die Moderne Musik: Erschaffung von neuen Räumen und Zeitkoordinaten	39
2.4.3 Die Literatur als Raum des gesellschaftlichen Bewusstseins	42
2.4.4 Das Theater: Eine Wiederkehr zum metaphysischen Ort	45
2.4.4.1 Das Theater des Naturalismus	45

2.4.4.2	Adolphe Appia: Das Theater als Traum	47
2.4.4.3	Regisseur als Demiurg der neuen Wirklichkeit	49
2.4.4.4	Die Mystik des fernöstlichen Theaters als Inspirationsquelle	51
2.4.4.5	Max Reinhardt: Das Theater als metaphysischer Ort	53
2.4.4.6	Das Schauspiel als ein untergeordnetes Theaterelement des Regietheaters	56
2.2.2.7	Der/Die SchauspielerIn als Schöpfer	58
3.	Michael Tschechow: Lebensweg und künstlerisches Schaffen	62
3.1	Kindheit und Jugend: Die Realität als Einheit der Gegensätze	62
3.2	Das Theater als Mittelpunkt des Lebens	65
3.3	Die große künstlerische Wende: Die Welt des Moskauer Künstlertheaters	66
3.4	Das Erste Studio des Künstlertheaters: Die Entstehung einer neuen Theaterreligion	68
3.5	Die wichtigsten Postulate des Stanislawski-Systems	71
3.6	Eine langwierige und schmerzhaft Abwendung vom Stanislawski-System	75
3.7	Die große menschliche und künstlerische Krise	77
3.8	Die Entdeckung des Metaphysischen im Leben und in der Kunst	80
3.9	Michael Tschechow und Evgenij Vachtangov: Die Formung einer neuen Theater- und Schauspielkunst	82
3.10	Die Geburt des Theaters von Michael Tschechow	86
3.11	Die Einweihung in die Welt der Anthroposophie	89

3.12	Die Leitung vom Künstlertheater -2 (MchT-2): Die anthroposophische Konturen eines neuen Theaters	93
3.13	Die Wanderjahre im Exil: Das Streben nach einem ‚Theater der Zukunft‘	97
3.14	Hollywood: Die letzte künstlerische Station eines Theatergenies	102
4.	Das Schauspielsystem von Michael Tschechow: Der Schöpfungsakt als ein Akt der metaphysischen Transformation	104
4.1	Die Erreichung der ‚schöpferischen Individualität‘ durch eine Wechselbeziehung des ‚niederen‘ und höheren Ich’s	104
4.2	Die Voraussetzung des schöpferischen Prozesses: Konzentration und Imagination	107
4.3	Die Atmosphäre als energetische Kraft	110
4.4	Die Lauten der Sprache als selbständige Einzelwesen	111
4.5	Die tiefgründige Welt der ‚PG‘ (Psychologisches Gebärde)	112
4.6	Das Leben für das ‚Theater der Zukunft‘	114
5.	Die Schauspielkunstmethode von Michael Tschechow in der Gegenwart	115
5.1	Die Adressen von den Ausbildungseinrichtungen	115
6.	Schlusswort	117
7.	Bibliographie	120
A.I	Abstrakt	125
A.II	Abstract	126
A.III	Curicum Vitae	127

1. Einleitung

„Die Schauspielkunst ist [...] die Befreiung von der konventionellen Schauspielerei des Lebens, denn: nicht Vorstellung ist die Aufgabe des Schauspielers, sondern Enthüllung. Wir können heute über den Ozean fliegen, hören und sehen. Aber der Weg zu uns selbst und zu unseren Nächsten ist sternenweit. Der Schauspieler ist auf diesem Weg.“

Max Reinhardt

Die vorliegende Arbeit befasst sich mit der Schauspieltheorie und den Schauspieltechniken des bedeutenden russisch-US-amerikanischen Schauspielers, Regisseurs, Theatertheoretikers und Theaterpädagogen des 20. Jahrhunderts - Michael Tschechow (1891-1955). Sein Schauspielsystem mit einem geistig-kontemplativen Ansatz unterscheidet sich gravierend und in vielen Aspekten von den etablierten Schauspieltheorien des 20. Jahrhunderts. Der signifikante Unterschied der Schauspielmethode Tschechows liegt darin, dass sie in ihrer strikten anti-naturalistischen Haltung eine anthroposophische Weltanschauung¹ vertritt, wobei dem Künstlerischen ein übersinnlicher Ursprung eingeräumt ist. Aufgrund dieser spirituell-philosophischen Gesinnung entwickelte M. Tschechow eine Methodik, die Herausbildung einer unabhängigen „schöpferischen Individualität“² fördert. Die Entwicklung der spezifischen psycho-physischen Fähigkeiten, die Tschechow gezielt in seinen Schauspieltechniken entwickelte, ermöglicht dem Schauspieler, sich von

¹ Anthroposophie ist eine Geisteswissenschaft, die von Rudolph Steiner (1861-1925) begründet wurde und die versucht, „den nur innerlich erlebbaren Geistesmenschen und die diesem durch konsequente Bewusstseinsbildung wahrnehmbare geistige Welt rein empirisch erforschen ohne metaphysische Spekulation und unabhängig von jeglicher religiösen Dogmatik oder herkömmlichen Mystik.“ In: <http://anthrowiki.at/Anthroposophie>

² ‚Schöpferische Individualität‘ - ist ein Begriff, den Michael Tschechow in seinem Buch *Die Kunst des Schauspielers* für die Bezeichnung eines Bühnenkünstlers einführte, der sein imaginativen Potential als Inspirationsquelle bei der Rollengestaltung einsetzt.

seinem persönlichen und dem sogenannten Alltags-,Ich‘ zu distanzieren und zu einem wesenhaft höheren, schöpferischen ‚ICH‘ zu gelangen. Dieses ‚höhere ICH‘ ist eine Art des schöpfenden Bewusstseinszustandes, das eine inspirative und intuitive Rolle im kreativen Prozess übernimmt.

„Im alltäglichen Leben sprechen wir von uns als >>Ich<< [...] Dieses eigene >>Ich<< identifizieren wir mit unserem Leib, mit unseren Gewohnheiten, unserem Lebensstil [...] Ist das dasselbe wie das >>ICH<< eines schöpferischen Künstlers? [...] wie Sie die glückliche Minuten in Ihren Auftritten erlebt haben? Was geschieht mit Ihrem gewöhnlichen >>Ich<<? Es verblasst, weicht in den Hintergrund, und an seine Stelle tritt ein anderes, höheres >>ICH<<. Sie spüren es vor allem als seelisch Kraft, eine Kraft ganz anderer Ordnung als jene, die Ihnen aus dem Alltag bekannt ist. Sie durchdringt Ihr ganzes Wesen, strahlt von Ihrem Innern aus in Ihre Umgebung und erfüllt die Bühne und den Zuschauerraum. Sie stellt die Verbindung mit dem Publikum her und vermittelt ihm Ihre künstlerischen Ideen und Erlebnisse. Sie spüren, daß diese Kraft mit ihrem Leib zu tun hat, anders allerdings als die Kraft des gewöhnlichen >>Ich<<“. ³

Anhand der aktuellen kulturwissenschaftlichen Erkenntnissen betreffend der Kunstreligion, die phänomenologisch betrachtend als ein weitgreifendes Konzept der Kunst des Ästhetizismus um 1900 und der darauffolgenden europäischen Moderne verstanden wird, vertrete ich die These, dass auch die Schauspielmethode von Michael Tschechow die Idee des Konzeptes ‚Kunstreligion‘ vertritt und als ein Repräsentant dieses kunsthistorischen Phänomens zu betrachten ist. ⁴

³ Čechov, Michail A., *Die Kunst des Schauspielers*, Stuttgart: Urachhaus 1990, S. 121.

⁴ Hier beziehe ich mich auf die wissenschaftlichen Beiträge, die im Rahmen der Tagung zur <Kunstreligion> im Jahr 2009 und die zweite Tagung vom 29. März bis 1. April 2010 in der Villa-Vigoni (Italien) stattgefunden haben. Diese wissenschaftlichen Beiträge wurden in zwei Bänden veröffentlicht: *Kunstreligion 01. Der Ursprung des Konzeptes um 1800* (2011) und *Kunstreligion 02. Die Radikalisierung des Konzeptes nach 1850* (2013).

Um meine These zu beweisen, werde ich in der vorliegenden Arbeit versuchen, mich mit dem Phänomen *Kunstreligion* in den europäischen Künsten allgemein und insbesondere im Theater aus der kunsthistorischen Perspektive auseinanderzusetzen, um die wichtigsten Charakteristiken des metaphysischen Schauspielsystems Tschechows aus dieser Hinsicht zu beleuchten. Aus diesem Grund ist es mir wichtig, die Formung der Lebensanschauung Tschechows und die Herausbildung seiner künstlerischen Prinzipien zu analysieren sowie die wichtigsten Techniken seiner Schauspielmethode vergleichend mit den anthroposophischen und fernöstlichen spirituellen Techniken zu erläutern.

1.1 Die Neue Kunst der Jahrhundertwende (1900) als neue Konstruktion des Seins

Michael Tschechow lebte in einer spannenden Zeit der Theater- und Kunstformen, die aufgrund der generellen Paradigmenwechsel in den europäischen Künsten um die Jahrhundertwende (1900) begonnen haben und die Entstehung sowie die Entwicklung der Moderne formten.

„Es ging dabei zunächst um den konzeptuellen wie praktischen Beginn eines kulturhistorisch weitgreifenden Umbruchs.“⁵

In diesem Zeitraum entstand eine große Anzahl von neuen Stilrichtungen und Erscheinungsformen in der Literatur, der Musik, dem Theater und in der Bildenden Kunst, die trotz aller Differenzen in den weltanschaulichen Positionen, der theoretischen Ansätze und der praktisch orientierten Manifesten eine Gemeinsamkeit aufwiesen - die entscheidende Ablehnung des

⁵ Fiebach, Joachim, *Von Graig bis Brecht. Studien zu Kunsttheorien in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts*, Berlin: Henschel Verlag 1975, S. 49.

Naturalismus. Die einseitige Rationalität und eine gewisse Kunstfeindlichkeit dieser Kunstströmung entsprachen nicht mehr den Bedürfnissen der Zeit der beginnenden Moderne, die von den sozial-politischen Spannungen, dem großen technischen Fortschritt und den neuen Entdeckungen in der Wissenschaft geprägt war. Diese Reformbewegungen waren auch an der epochalen Transformation in der Wahrnehmung und in der Lebenskultur der europäischen Gesellschaft angeknüpft. Aber vor allem eine Krise des Denkens und des Bewusstseins, die wegen dem unaufhaltsamen Vormarsch des Kapitalismus, Materialismus und der Säkularisierung der europäischen Gesellschaft verursacht wurde, löste in der Kunst eine tiefgreifende Sinnsuche aus, die zu einem Prozess der Erschaffung von neuen Wertorientierungen und Existenzmodellen geführt hat. Die Kunst strebte nach einer vollkommenen Autonomie und versuchte sich zum Geschehen selbst bzw. zu einem autonomen Lebensraum zu opponieren, wo sie eine flexible und (selbst)schöpfende Wirklichkeit als ein Ersatz-Lebensmodell anbot.

„Also von der Jahrhundertwende bis zum 1. Weltkrieg, muss besonderes Augenmerk gerichtet werden: Auf das neue Verständnis von Kunst vor allem als einem Feld entfesselbarer, letztlich unbegrenzter Kreativität; als einem Bereich, in dem ganz eigenartige, andere Welten oder eben Realitäten imaginativ konstruiert werden können, und auf das radikale Interesse für die Sinnlichkeiten, für die Gestalten und Formen, daher auch gerade für Oberflächen der Existenzen. Das galt in besonderem Maße für den Umgang mit Kunst.“⁶

In dieser, historisch gesehen, kurzen Zeitspanne wurde eine große Anzahl an Gedanken- und Lebenskonstrukte entwickelt, die von den Kunstschaffenden übernommen und verwirklicht wurden, wie zum Beispiel

⁶ Fiebach, Joachim, *Von Graig bis Brecht. Studien zu Kunsttheorien in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts*, Berlin: Henschel Verlag 1975, S. 50.

- das Streben nach eine individuelle Freiheit, die von der Doktrin der Glorifizierung der freien und souveränen Individualität des Friedrich Nietzsches als Leitmotiv für zahlreiche Kunstwerke übernommen wurde.⁷
- ein Lebensmodell des Ästhetizismus, wo Ethik, Religiosität, Erkenntnis und Selbstverwirklichung nur dem idealisierten Schönen nach- und untergeordnet war.⁸
- die Entstehung eines subjektivistischen und psychologisierenden Zugangs zu der Wirklichkeit, die mit der Entdeckung des Unbewussten in der Tiefenpsychologie entstand und sich als ein Modell des menschlichen Weltbildes in der Gesellschaft und in den Künsten im 20. Jahrhundert verbreitete.⁹
- ein Modell des neuen Empfindens, Erlebens und Interpretierens des Seins als eine fließende und veränderbare Wirklichkeit, das durch eine Studie des Physikers Ernst Mach nicht mehr als eine konstante Realität, sondern als eine Reihe von Impressionen und Empfindungen präsentiert wurde. Dieses Modell wurde besonders von der Abstrakten Kunst übernommen und als eine alternative Weltanschauung thematisiert.¹⁰

Es kündigte sich in den Künsten dieser Epoche ein anderes Phänomen an, wo das Metaphysische zu einem leitenden Orientierungswert avancierte. Diese bemerkenswerte Erscheinung erbt die Ideen der Romantik und propagierte ihre Grundvorstellungen von einem metaphysischen Bewusstsein durch einen ritualisierenden Zugang zum künstlerischen Akt sowie durch die Verherrlichung der schöpferischen Macht des Unbewussten und der Idealisierung der Imagination in der Wahrnehmung und in der kreativen Tätigkeit.

⁷ Vgl. Simhandl, Peter, *Theatergeschichte in einem Band*, Berlin: Henschel Verlag 1996, S. 209.

⁸ Vgl. <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/7474/Aestheticism>, (Stand: 30.05.2014).

⁹ Vgl. Simhandl, Peter, *Theatergeschichte in einem Band*, Berlin: Henschel Verlag 1996, S. 210.

¹⁰ Vgl. ebd., S. 209.

Bei diesem Phänomen wurde versucht, den/die KünstlerIn zu einer vermittelnden Instanz zwischen dem Mensch und dem Absoluten zu erheben. Somit bot sich die Kunst als ein idealer Raum für die Erschaffung von neuen Idealen und Gottheiten und als eine souveräne Sphäre des unmittelbaren metaphysischen Erlebnisses an und versuchte sich als eine Art der Ersatzreligion zu postulieren.¹¹

Dieses Phänomen können wir in den zahlreichen Kunstrichtungen der Bildenden Kunst beobachten: Jugendstil, Symbolismus, Expressionismus, Kubismus, Abstraktionismus und Surrealismus. Auch die Neue Musik von Arnold Schönberg und die VertreterInnen der Neuen Literatur - Hugo von Hofmannsthal, Rainer Maria Rilke oder Georg Trakl - sind die exemplarischen Erscheinungen des Kunstreligion-Konzeptes.

1.2 Michael Tschechow: Auf der Suche nach einer metaphysischen Essenz in der Schauspielkunst

Im Jahre 1928 veröffentlichte Michael Tschechow seine erste Autobiographie. Ein erfolgreicher 36-jähriger Schauspieler und Leiter des MChAT-2¹² begann seine Memoiren mit folgenden Worten:

“It is hard to write one’s autobiography at the age of thirty-six, when life far from over and when many of the forces which define one’s soul are just beginning to develop and come into consciousness as germinal seeds of the future. But if one has more or less clear consciousness of these burgeoning

¹¹ Vgl. Costazza, Alessandro/ Laudin, Gerard/ Meier, Albert, *Vorwort*, In: Meier, Albert (Hrsg.): 2012, *Kunstreligion: Ein ästhetisches Konzept der Moderne in seiner historischen Entfaltung. 02. Die Radikalisierung des Konzeptes nach 1850*, Berlin; New York: De Gruyter 2012, S. 7-9.

¹² MChAT-2 (Moskauer Künstlertheater-2) ist das 1-MChAT Studio, das von Konstantin Stanislaswki für die Erprobung seines Systems im Jahr 1912 gegründet wurde. 1-MChAT Studio hat sich im 1922 unter dem Namen MChAT-2 als ein selbständiges Theater vom Künstlertheater getrennt.

soul-qualities and a certain understanding of where they are leading -if, moreover, one has the will to develop in this direction -it is possible to sketch a picture of one's life which incorporates not only the past and the present, but also an ideal future.”¹³

Die Veröffentlichung dieser Autobiographie war keine zufällige, öffentliche Äußerung des Künstlers, sondern eine sorgfältig vorbereitete Akt der Trennung von einer symbolischen Kraft. Monate später verließ Michael Tschechow die RSFSR¹⁴ und ging für immer in die Emigration. Somit war seine Autobiographie einerseits eine Reflexion des Künstlers über sein kurzes, aber ereignisreiches Leben, der in einer der intensivsten und interessantesten Epoche der russischen Theater-Avantgarde gearbeitet hat und ihr Mitgestalter war. Andererseits sind diese Lebenserinnerungen ein folgenreicher Abschied Tschechows von seiner persönlichen und vor allem von seiner künstlerischen Heimat. Nicht zufällig erwähnte er zu Beginn seiner Memoiren seinen festen Entschluss, den eigenen künstlerischen Weg zu verfolgen, für welchen er sich in seinem Inneren längst entschieden hat. Als überzeugter Anthroposoph entwickelte Tschechow seit den 20er Jahren kontinuierlich seine eigene Konzeption für ein ‚ideales Theater der Zukunft‘, in der er die Gesinnung der anthroposophischen Philosophie bekundete sowie die Techniken ihrer geistigen Grundlagen - Eurythmie und Sprachgestaltung - in seiner künstlerischen und pädagogischen Praxis zu integrieren begann. Zu der Anthroposophie kam Michael Tschechow nach einer schmerzhaften und intensivsten Suche nach einem inneren Halt. Als europäischer Intellektueller der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts identifizierte er sich mit den Ideen des Humanismus, mit der idealistischen Denktradition und mit dem Gedankengut der freien Entfaltung des Individuums. Der Gräuel des Ersten Weltkrieges und der damit verbundene Prozess der Enthumanisierung sowie die darauf folgende kommunistische Revolution in Russland (1917), die bei vielen

¹³ Chekhov, Michel, *The Path of the actor*, Edited by Andrei Kirillov and Bella Merlin. London: Routledge 2005, S. 13.

¹⁴ Anm.: RSFSR - Russische Sozialistische Föderative Sowjetrepublik.

russischen Intellektuellen eine sozialphilosophische Krise ausgelöst hat, verursachten auch bei Michael Tschechow eine tiefere psychische Erschütterung. Die tragischen persönlichen Erlebnisse, die mit den militärischen Auseinandersetzungen der Oktober Revolution verbunden waren, persönliche Schicksalsschläge sowie seine Enttäuschung und Abkehr vom Materialistischen Denken - dies alles zerstörte den vertrauten kulturellen und geistigen Raum von Tschechow.¹⁵ Auch eine zunehmende Konfrontation mit den neuen sozial-politischen Prozessen in seiner Heimat, wo das Individuum von der Macht der Masse in Bedrängnis gebracht wurde, erschwerte Tschechows persönliche Bestürzung und löste bei ihm eine ernsthafte Nervenkrankheit aus. Sein seelisches Leiden konnte er nur durch die Entdeckung der hinduistischen Philosophie, des slawischen Mystizismus und vor allem dank den künstlerischen Ideen des russischen Symbolismus¹⁶ überwinden, die ihn schließlich zu der Anthroposophie von Rudolf Steiner brachten.

Eine zweite wichtige Stütze, die Michael Tschechow aus der Krise herauszukommen half, war die Eröffnung seines eigenen Schauspielstudios, welches er im Jahr 1917 in Moskau eröffnete. Mit dem Beginn seiner Tätigkeit als Schauspiellehrer konnte er sich intensiv praktisch und theoretisch mit den psychischen und physischen Prozessen in der Schauspielkunst auseinandersetzen. Den Impuls für diese Tätigkeit gab ihm seine tiefe Abneigung gegenüber dem Naturalismus und sein Bestreben, neue Wege in der darstellenden Kunst zu beschreiten, um diese Kunstgattung unabhängig von den anderen Medien schöpferisch gestalten zu können. Die Beschäftigung Tschechows mit dem Schauspielssystem Stanislawski, das er von Beginn der Systementwicklung an leidenschaftlich mit seinem Mentor - Stanislawski - im

¹⁵ Vgl. Čechov, Michael A., *Leben und Begegnungen. Autobiographische Schriften*, Aus dem Russischen von Thomas Kleinbub, Stuttgart: Urachhaus 1992, S. 50-55.

¹⁶ Durch den bedeutenden Vertreter des russischen Symbolismus Andrey Belyi (1880-1934), der Dichter, Schriftsteller und ein glühender Anthroposoph war, kam M. Tschechow zu der Anthroposophie.

ersten Studio des Künstlertheaters in die Praxis umzusetzen versuchte und theoretisch behandelte¹⁷, war erst der Start seiner intensiven Forschung über die psycho-physische Natur der Emotionen, Gefühle und den daraus folgenden physischen Handlungen. Tschechow teilte mit seinem Lehrer die Idee, dass die Schauspielkunst und die entsprechende Ausbildung eine universale Methode mit den zugänglichen psycho-physischen Techniken brauchte. Allerdings stellte sich während der Zusammenarbeit mit Stanislawski heraus, dass er und sein Lehrer grundverschiedene Ansichten zu der Essenz der Schauspielkunst hatten. Stanislawski blieb als Vertreter des Bühnennaturalismus, der das illusionistische Theater zu ihrem Gipfelpunkt gebracht hat, im Rahmen des naturalistischen Denken verhaftet und glaubte fest daran, dass sein System ausschließlich auf einer nachvollziehbaren wissenschaftlichen Psychologiebasis aufgebaut werden muss, die sich auf ein affektives und emotionales Gedächtnis des Schauspielers stützte.¹⁸ Für Michael Tschechow galt diese Auffassung als eine „Krankheit des Naturalismus“¹⁹, die SchauspielerInnen in der Gefangenschaft der eigenen Individualität hielt und sie dabei hindert, aus den Zwängen der persönlichen psycho-physischen Verhaftungen und aus den fest definierten Rollenfächern auszubrechen.

„Der Schauspieler irrt, wenn er glaubt, seine Rolle mittels persönlicher Gefühle darstellen zu können. Nicht immer macht er sich klar, dass seine persönlichen Gefühle nur über ihn selbst etwas aussagen, niemals über seine Rolle.“²⁰

¹⁷ Anm. M. Tschechow veröffentlichte seine Abhandlung *Über Stanislawkis System* in der Zeitschrift „Horn“ im Jahr 1919, bevor Stanislawski persönlich sein System ausformulierte und veröffentlichte, was vom E. Wachtangow und Stanislawski heftig kritisiert wurde.

¹⁸ Dem Stanislawski System zufolge muss ein/e SchauspielerIn, um eine glaubhafte Verkörperung der Figur zu erzielen, auf emotionale Ressourcen seiner persönlich-biographischen Erinnerungen zurückgreifen.

¹⁹ Čechov., Michael A., *Leben und Begegnungen. Autobiographische Schriften*, Aus dem Russischen von Thomas Kleinbub. Stuttgart: Urachhaus 1992, S. 46.

²⁰ Čechov, Michael A., *Die Kunst des Schauspielers. Moskau Ausgabe.* (Hrsg. Veit, Wolfgang), Stuttgart: Urachhaus 1990, S. 125.

Tschechow lehnte jeglichen Naturalismus auf der Bühne ab und nannte diese Erscheinung als eine große „organized lie“²¹ (organisierte Lüge) des Theaters. Im Inneren seiner Gedankenwelt formte sich allmählich eine Vorstellung über sein „Ideales Theater“, wo der/die SchauspielerIn nicht mehr sein/ihr eigenes psycho-physisches Material zu benutzen hat, sondern als ein/e freie/r SchöpferIn in die fremden Welten seine/ihre Figuren eintauchen und komplett andere Wesen aus sich formen kann. Durch seine Beschäftigung mit der Anthroposophie und Hatha-Yoga entdeckte er schließlich ein mächtiges Instrument für die Schauspielkunst - die Imagination. Ab 1922 beginnt er im Künstlertheater-2 (MchT-2) als Theaterleiter, Schauspieler und Schauspiellehrer seine neue Vision - ‚Theater der Zukunft‘ - umzusetzen und beschäftigte sich intensiv mit der Ausarbeitung der neuen Schauspieltechniken. Dabei stützte er sich, wie ich oben erwähnt habe, auf die Methoden der Anthroposophie und des Hatha-Yogas. Er experimentierte mit der Eurythmie, die ihn als eine sichtbare und unsichtbare Bühnenbewegung für die äußere und innere Gestaltung der Figur oder der Szene überzeugte. In dem anthroposophischen Zugang zu der Sprache entdeckte Tschechow eine volle Fülle von Nuancen für die darstellende Kunst, in dem hinter jedem gesprochenen Wort oder dem Laut eine symbolische Kraft verborgen ist.

„Es gibt keine äußerlichen Verfahren, durch die der Schauspieler die Kunst des ausdrucksvollen Sprechens erlernen kann, hat er nicht zuvor den inneren Reichtum jedes einzelnen Lautes, jeder Silbe durchdrungen, begreift und fühlt er nicht im Klang den beseelten Laut.“²²

Mit den Techniken aus der Hatha-Yoga ergründete Michael Tschechow die Macht der Konzentration und die Möglichkeit, die Imagination für die Erschaffung von Emotionen, Empfindungen und besonderen ‚inneren Räumen‘

²¹ Chekhov, Michel, *The Path of the actor*, Edited by Andrei Kirillov and Bella Merlin, London: Routledge 2005, S. 13.

²² Čechov, Michael A., *Leben und Begegnungen. Autobiographische Schriften*, Aus dem Russischen von Thomas Kleinbub, Stuttgart: Urachhaus 1992, S. 85.

und Bewegungen in der Gestaltung der Rolle zu verwenden. In dieser Schaffungsperiode entwickelte er ein antinaturalistisches Konzept für die Bühnenkunst in Form eines metaphysischen Schauspieltheaters der Imagination und der inneren und äußeren darstellerischen, freischöpfenden Plastizität. Tschechows Interesse an den metaphysischen Phänomenen in der Bühnenkunst, auch die Repertoirepolitik seines Theaters, fanden bei den damaligen bolschewistischen Kulturbehörden weniger Zuspruch. Wegen dem zunehmenden politisch-ideologischen Druck und der Einschränkung seiner künstlerischen Freiheit war er gezwungen, seine Heimat zu verlassen.

In den Jahren seiner Emigration in Europa und in den USA beschäftigte er sich weiter mit den theoretischen Überlegungen und Ausarbeitungen seiner Schauspieltheorie. Tschechow suchte eine Universalität in seiner Methode und aufgrund dessen war es ihm wichtig, sein System nicht auf den Kreis seiner SchülerInnen einzugrenzen, sondern sein Schauspielsystem für eine breitere Öffentlichkeit zur Verfügung zu stellen. Im Mai 1945 verfasste er sein erstes Buch *O technike aktera* in seiner Muttersprache. Die darauf folgende Veröffentlichung des Buches in Englisch verzögerte sich, da Tschechows US-amerikanischer Verlag sich weigerte, viele Verweise auf die Anthroposophie aus politischen Gründen zu veröffentlichen. Erst nach den erzwungenen Korrekturen erschien das Buch in der englischen Version unter dem Titel *To The Actor* im Jahr 1953 in New York. Trotz aller Kritik blieb Michael Tschechow als Person und Künstler bis zum Ende seines Lebens dem Gedankengut der anthroposophischen Philosophie treu.

1.3 Methoden und Forschungsfragen

Nach dem Tod von Michael Tschechow wurde sein Schauspielsystem zwei Jahrzehnte lang nur in den kleinsten KünstlerInnenkreisen von seinem ehemaligen Kollegen - George Shdanoff²³ - in Hollywood privat unterrichtet. Erst im Jahr 1980 gründeten Beatrice Straight²⁴ und Deirdre du Prey²⁵ die erste öffentliche Schauspielschule - das Michael Chekhov Studio - in New York. Eine weitere öffentliche Wiederentdeckung des Erbes Michael Tschechows löste die zweibändige Ausgabe *Ob iskusstve aktera*²⁶ (*Über die Schauspielkunst*) im Jahr 1986 in Moskau aus. Darauf folgten in den 90er Jahren in Deutschland und England weitere Veröffentlichungen der Methode Tschechows. Im 21. Jahrhundert entstanden neben der Veröffentlichung von weiteren Reihen von Büchern von und über Tschechow zahlreiche Schauspielschulen in den USA, in Kanada, Australien, Russland und in Europa. Jedes Jahr finden zahlreiche Schauspielseminare und Workshops weltweit statt, wo Tschechows Methode als einzigartig propagiert wird.

Michael Tschechows Schauspieltheorie und seine Methoden sind als ein Phänomen der europäischen Moderne für die theaterwissenschaftliche Forschung unbestritten und bleiben noch lange wegen seiner Komplexität und der Vielschichtigkeit ein spannendes Untersuchungsobjekt. Aus diesem Grund habe ich mich entschlossen, das Schauspielsystem Tschechows aus der Perspektive der ‚Kunstreligion‘ zu untersuchen. Daher ist die erste

²³ George Shdanoff (1905 - 1998) - war Schauspieler, Regisseur und ein Co-Direktor vom *Chekhov's Theater Players* in den USA . Er unterrichtete gemeinsam mit M. Tschechow seine Methode in Actor's Lab in Hollywood und nach seinem Tod im eigenen Studio.

²⁴ Beatrice Straight (1914 - 2001) - war US-amerikanische Schauspielerin, Oskar Preisträgerin (1976) und langjährige Schülerin und Kollegin von M. Tschechow.

²⁵ Deirdre du Prey - Schüler von M. Tschechow, der die von Tschechow geführten Workshops für die Broadway Schauspieler von 1936 bis 1942 transkribierte.

²⁶ Das Buch *Tschechow Michail. Ob iskusstve aktera. Literaturnoe nasledie, (Über die Kunst des Schauspielers. Das Literaturerbe (2 Bände)* wurde im Jahr 1986 im Russischen in Moskau veröffentlicht. Das war die erste Publikation von und über M. Tschechow, die nach seiner Emigration (1928) in UdSSR veröffentlicht wurde.

Forschungsfrage darauf ausgerichtet, die gesellschaftlichen Gründe für die Entstehung des Phänomens ‚Kunstreligion‘ in den verschiedenen Künsten inklusive Theater der Jahrhundertwende (1900) zu ergründen. Aus dieser Hinsicht setzte ich mich im 2. Kapitel meiner Arbeit mit den Hintergründen des Paradigmenwechsels in der Gesellschaft und explizit in der Kunst der europäischen Moderne auseinander. Es ist mir wichtig, die Ursachen und die Voraussetzungen für die Entstehung dieses Phänomens zu erforschen, um die historischen Zusammenhänge und die Koppelungen der künstlerischen Traditionen vorzuführen.

Michael Tschechow als Person und als Künstler spiegelte unterschiedliche Facetten seiner Epoche wider und versuchte, in seinem persönlichen Leben und im künstlerischen Schaffen die existentielle Komplexität seiner Zeit und das Gegensätzliche in der Kunst nicht zu trennen, sondern zu vereinen. Als eine widersprüchliche Person und verwandlungsfähiger und flexibler Schauspieler lebte er unterschiedliche Bewusstseinskonstrukte seiner Epoche aus: Er vereinte ein unbeschwerliches und oberflächliches Dasein mit einer intensivsten Suche nach dem Spirituellen; seine wissenschaftlich und philosophisch fundierte Suche nach der Wahrheit und dem Sinn des Lebens existierte neben seinem metaphysischen Zugang und der Vergöttlichung des Theaters als eine Art der Religion. Es waren ihm auch eine seelische Leere sowie Hysterie und die Trunkenheits-Sucht nicht fremd, die er mit einer erschöpfenden, intensivsten künstlerischen Arbeit bewältigen konnte. Michael Tschechow als Person und Künstler fasziniert und inspiriert. Aus diesem Grund ist die zweite Forschungsfrage auf Tschechow als Person und Künstler ausgerichtet. Im 3. Kapitel dieser Arbeit versuche ich die Formung seiner Lebensanschauung, die Entwicklungsphasen seines künstlerischen Schaffens und die Inspirationsquellen seiner Schauspielmethode zu ergründen.

Schließlich wird im 4. Kapitel der vorliegenden Arbeit versucht, die letzte Forschungsfrage zu beantworten, die unmittelbar auf die Methode des Systems von Michael Tschechows gerichtet ist und zwar aus der Perspektive des

‚Kunstreligion‘-Konzeptes. Hier möchte ich anmerken, dass ich keinen Anspruch auf eine analytische und vergleichende Behandlung seiner Schauspielmethode zu den anderen Schauspieltheorien erhebe. Es ist mir wichtig, Tschechow als eine der bedeutenden theatertheoretisch wirkenden Persönlichkeit des 20. Jahrhunderts zu präsentieren, die eine metaphysische Sichtweise auf die Kunst vertrat, sowie sein Schauspielssystem aus der kulturhistorischen Perspektive als ein Phänomen der europäischen Theater- Moderne aufzuzeigen.

Das Schauspielssystem von Michael Tschechow gewann ab den 90er Jahren des letzten Jahrhunderts an Popularität und ist im modernen Theater des 21. Jahrhunderts zu einer unverzichtbaren Ausbildungsmethode der modernen SchauspielerInnen geworden. Aus diesem Grund möchte ich im 5. Kapitel meiner Arbeit einige Adressen von den wichtigsten internationalen Ausbildungsinstitutionen zusammenstellen.

Abschließend wird im 6. Kapitel in einer Zusammenfassung beantwortet, ob die gestellte These bestätigt werden konnte.

Die vorliegende Arbeit bedient sich der hermeneutischen Methoden.

2. Paradigmenwechsel in der Kunst und Gesellschaft um die Jahrhundertwende (1900)

2.1 Sozial-ökonomische Errungenschaften und kultureller Wandel in den Industriestaaten Europas um die Jahrhundertwende (1900)

Das 19. Jahrhundert neigte sich dem Ende zu. In den europäischen Großmächten wurde - dank der erfolgreichen und expansiven Kolonialpolitik und der weltweit vernetzten Wirtschaft - ein noch nie da gewesener Reichtum und Lebensstandard erreicht: Entwicklung von Schul- und Gesundheitswesen, Vergrößerung und Neugestaltung der europäischen Metropolen, Vormarsch der Großindustrie und Elektrizität, Ausbau der Dampfschiffahrt und Eisenbahn. Die Gesellschaft, die sich in einem fortgeschrittenen Prozess der Säkularisierung befand, glaubte zukunftsfröh an die Macht der technischen Modernisierung. Die institutionalisierte und einflussreich gewordene Wissenschaft lieferte neue Beweise für die materialistische Auslegung der Welt. Der technische Fortschritt überzeugte mit der Geschwindigkeit und Stärke des Kraftwagens. Die drahtlose Nachrichtenübertragung überwand Distanz und Zeit und veränderte die menschliche Kommunikation. Alle diese Novitäten brachten große Veränderungen in den Alltag des Menschen und griffen in seine Wahrnehmung ein. Auch der Mensch sollte sich ändern, anpassen und weiterentwickeln, da er als ein vernünftiges und rationales Wesen angesehen wurde. Das Konzept, dass der Mensch in seiner Sozialisation die vorteilhaften und nützlichen Fähigkeiten aneignen und weiter vererben soll, entsprach der damaligen Doktrin über die Entwicklung und den Fortschritt und kohärierte mit Charles Darwins Beitrag zur Evolutionstheorie. Aus diesem Konzept heraus übernahmen die Humanwissenschaften und die Medizin die Verantwortungen für das Innenleben des Individuums. Die Wissenschaft begann, den Menschen physisch und psychisch zu erforschen, um ihn bei den Sozialisierungsprozessen der ‚Umformung‘ und der ‚Veredelung‘ zu unterstützen.

„Die Medizin erforscht persönliche Anlagen. Grundsätzliche Fragen gelten der Asozialität, die womöglich vererbbar ist, zumindest aber Zeichen einer Degeneration sein muss, für die das Individuum oder die Gesellschaft Verantwortung tragen. Der Strafvollzug wird auf Korrektion ausgerichtet. Die Erziehungsanstalten werden auf die Formung des Menschen verpflichtet. Geistige und körperliche Ertüchtigung werden Themen.“²⁷

Die zukunftsorientierte Industriegesellschaft versuchte die Berechtigung ihres Glaubenssystems mittels eines Denkmodells, das vom Individualismus und Rationalismus geprägt ist, zu etablieren. Aus diesem Grund stand die Befreiung der Menschen vom Aberglauben und der Religion ganz hoch auf der Bildungsa-genda. Die Erziehungs- und Bildungseinrichtungen bemühten sich, ein strukturiertes und materialistisch geprägtes Weltbild zu vermitteln und neue Gesellschaftsmodelle, die sich auf wissenschaftlichen Erkenntnissen und technischen Fortschritten aufgebaut sind, in den Lebensalltag zu integrieren.

2.2 Die Krise des Rationalismus und Materialismus als einschlägige Epochenerfahrung der europäischen Gesellschaft

2.2.1 Entstehung der Psychoanalyse und die revolutionären Entdeckungen in der Neuen Biologie und Physik

Durch die rasante Entwicklung der Wissenschaft und die neuen epochalen Forschungsergebnisse bekam die Fassade des materialistischen und rationalistischen Glaubenssystems die ersten Risse. In der Medizin gelang es den Wissenschaftlern, in die neuen Gebiete des menschlichen Verhaltens und der Psyche vorzudringen. Mit dem neugewonnenen Wissen wurde die herrschende

²⁷ URL: http://de.wikipedia.org/wiki/19._Jahrhundert (Stand: 15.09.2014).

Hypothese, dass ein menschliches Individuum ein unabhängiges Bewusstsein besitzt und durch ein rationales Denksystem zur Vervollkommnungsfähigkeit gelangt werden kann, in Frage gestellt. Der russische Physiologe Iwan P. Pawlow brachte mit seiner Entdeckung des Prinzips der klassischen Konditionierung (1905) den Beweis, dass bei Primaten äußere Einflüsse bedingte Anpassungsvorgänge auslösen. Weitere Forschungen in der Verhaltensbiologie wiesen nach, dass bei Organismen bedingte und unbedingte Reflexen „biologische vorgeformte Reaktionsweise“²⁸ hervorrufen. Daraus kann man erschließen, dass auch der Mensch sein Verhalten nicht umfassend kontrollieren kann. Weiters gelang es dem Mediziner der Neurophysiologischen und Pharmakologischen Abteilung des Wiener Allgemeinen Krankenhauses Sigmund Freud bei seinen Versuchen Hysterie und Traumatisierungen zu behandeln, zu neuen Erkenntnissen zu kommen, dass menschliches Individuum seine Ratio schwer unter Kontrolle halten kann, da hinter seinem Handeln eine Reihe von Triebkräften in der Verborgenheit agieren. Im Jahre 1900 erschien Freuds erstes Hauptwerk zur Psychoanalyse - *Die Traumdeutung*, wo er die komplexen psychischen Prozesse aus der Sicht der persönlichen und intimen Botschaften, die im Traum in das Bewusstsein vordringen, untersuchte. Mit diesem Werk wurde ein verborgenes, symbolhaft verschlüsseltes Universum der Triebe, Wünsche und der Verdrängungsmechanismen präsentiert, die hinter dem Wesen Mensch in seinem Unbewussten agieren und sein Bewusstsein stark beeinflussen.²⁹

Auch die neuen bahnbrechenden wissenschaftlichen Entdeckungen in Biologie und Physik brachten die eingefahrenen Vorstellungen über die physikalischen Eigenschaften der Materie und Aufbau des Mikro- und Makrokosmos ins Wackeln ein.

²⁸ URL: <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/495270/reflex>, (Stand: 16.09.2014).

²⁹ Vgl. Meyer, Henry Cord, *Wandel und Widerspruch der westlichen Gesellschaft*, In: Mann, Golo (Hrsg.)(1960): *Propyläen Weltgeschichte, Das zwanzigste Jahrhundert*, Band 9, Frankfurt am Main: Verlag Propyläen 1960, S. 69-70.

„Im Jahre 1900 riss der Schleier über den Geheimnissen unserer Welt an zwei Stellen auf.“³⁰

In der Biologie und Botanik wurde es durch die Untersuchung der Keimzellen von drei Wissenschaftlern - Carl Correns, Hugo de Vries und Erich Tschermak-Seysenegg - unabhängig voneinander ein neues Vererbungsgesetz entdeckt. Dieses Gesetz widerlegte die Annahme der Beeinflussung der „erworbenen Eigenschaften der Fortpflanzungsgene der Säugetiere“³¹ und somit die Auffassung von den Vererbungsprozessen in der Darwinistischen Evolutionstheorie.

Die Physik nahm seit der Renaissance eine besondere Stellung in der Wissenschaft an. Sie wurde als eine akademische Disziplin und vor allem als „letzte Instanz der Weltbedeutung“³² systematisch aufgebaut. Mit der Newtonschen Mathematik und Mechanik gab dieses Fach der europäischen Zivilisation eine detaillierte Beschreibung der Realität und vermittelte eine Gewissheit über Grundverständnis vom Aufbau der materiellen Welt und ihrer Naturgesetze. Doch um die Jahrhundertwende stieß die klassische Physik mit „der Beschreibung des Lichts und Aufbaus der Materie“³³ auf ihre Grenzen auf. Es wurde erforderlich, die bestehenden physikalischen Erkenntnisse zu hinterfragen und radikal neue Ideen zu entwickeln. In dieser Zeit begann sich allmählich die ‚Neue Physik‘ zu formieren. Dank der neuen modernen technischen Möglichkeiten gelang es den Wissenschaftlern, in die tieferen Strukturen der Materie einzudringen und die Substanz der Atome und der Lichtquanten zu entdecken und zu untersuchen.

³⁰ Gerlach, Walter, *Einleitung, Neue Wissenschaft*, In: Mann, Golo (Hrsg.)(1960): Propyläen Weltgeschichte, Das zwanzigste Jahrhundert, Band 9, Frankfurt am Main: Verlag Propyläen 1960, S. 461.

³¹ Meyer, Henry Cord, *Wandel und Widerspruch der westlichen Gesellschaft*, In: Mann, Golo (Hrsg.)(1960): Propyläen Weltgeschichte, Das zwanzigste Jahrhundert, Band 9, Frankfurt am Main: Verlag Propyläen, S. 72.

³² Pegatzky, Stefan, *Das Poröse Ich, Leiblichkeit und Ästhetik von Arthur Schopenhauer bis Thomas Mann*, Würzburg: Verlag Königshausen: Neumann GmbH 2002, S. 46.

³³ URL: <http://de.wikipedia.org/wiki/Materie> (Stand: 08.10.2014).

Daraus folgten unzählige wegweisende Entdeckungen: das Michelson-Morley-Experiment (1887), die Entdeckung der Röntgenstrahlen (1895) und der Radioaktivität (1897), die Entdeckung des Wirkungsquantums (1900) vom Max Planck, welches den Doppelcharakter aller physikalischen Teilchen und Strahlen beweist; die Entdeckung des Aufbaus der Atome aus Atomkern und Atomhülle (ab 1911), die Veröffentlichung von der Speziellen Relativitätstheorie (1905) von Albert Einstein. Infolgedessen entstanden neue Teilgebiete der Physik - Quantenmechanik, Atom- und Kernphysik.³⁴ Die neuen revolutionären Erkenntnisse erschütterten die Gesellschaft in ihren Grundfesten und lösten bei den Menschen ein quälendes Gefühl der Ungewissheit aus.³⁵ Diese emotionale Erschütterung der Epoche beschrieb sehr charakteristisch Wassily Kandinsky in seiner Autobiographie:

„Ein wissenschaftliches Ereignis räumte eins der wichtigsten Hindernisse auf diesem Wege. Das war die weitere Teilung des Atoms. Das Zerfallen des Atoms war in meiner Seele dem Zerfall der ganzen Welt gleich. Plötzlich fielen die dicksten Mauern. Alles wurde unsicher, wackelig und weich. Ich hätte mich nicht gewundert, wenn ein Stein vor mir in der Luft geschmolzen und unsichtbar geworden wäre. Die Wissenschaft schien mir vernichtet: ihre wichtigste Basis war nur ein Wahn, ein Fehler der Gelehrten, die nicht im verklärten Licht mit ruhiger Hand ihr göttliches Gebäude Stein für Stein bauten, sondern in Dunkelheit aufs Geratewohl nach Wahrheiten tasteten und blind einen Gegenstand für einen anderen hielten.“³⁶

³⁴ Vgl. URL: http://de.wikipedia.org/wiki/Moderne_Physik, (Stand: 08.10.2014).

³⁵ Vgl. Meyer, Henry Cord (1960), *Wandel und Widerspruch der westlichen Gesellschaft*, In: Mann, Golo (Hrsg.)(1960): *Propyläen Weltgeschichte, Das zwanzigste Jahrhundert*, Band 9, Frankfurt am Main: Verlag Propyläen 1960, S. 72.

³⁶ Kandinsky, Wassily, *Die gesammelten Schriften*, Bern: Benteli Verlag 2008, S. 33.

2.2.2 Die Veränderung der Lebensräume und die Bewusstseinskrise

Zusätzlich zu den neuen wissenschaftlichen Erkenntnissen, die verwirrten und vertrauensvolle und trostspendende Gedankengebilde der Vergangenheit nicht mehr als ‚Wahrheit‘ gelten ließen, mussten sich die Menschen mit den rasanten Veränderungen ihres Lebensraumes durch die Technisierung der vielen Lebensbereiche, mit der Zunahme vom Lärm und der beängstigenden Anpassung an die neuen Geschwindigkeiten sowie mit den neuen sozial-ökonomischen Veränderungen und politischen Spannungen konfrontieren.³⁷ Die neuen Lebensumstände erzeugten Zweifel, Unsicherheit und Angst. Die zunehmende Hysterie als gesellschaftliches Phänomen traf auf die Gesellschaftsbühne auf. Es war eine bewusste und unbewusste Reaktion der Menschen auf die Zerstörung des gewohnten Lebensraumes und der seit Jahrhunderten geltenden metaphysischen Glaubenssätze. Alle Bemühungen, den Menschen der einseitigen Ratio auszusetzen und sie von ihren anthropologischen Wurzeln zu trennen, scheiterten. Die gewohnte religiös-mystische Logik eines Europäers konnte sich noch nicht mit der Darwinistischen Idee - die These der Abstammung der Menschen vom Affen - abfinden. Das beginnende 20. Jahrhundert steuerte mit einem zunehmenden sozial-ökonomischen, politischen, religiösen und kulturellen Wandel auf eine Bewusstseinskrise zu.³⁸

Lebensüberdruß, Sinnverlust, Zukunftsangst. Eine Stimmung des Untergangs verbreitete sich in Europa und erreichte alle Gesellschaftsschichten - Profiteure der Wende wie auch Verlierer. Das materialistisch-rationale Glaubensmodell scheiterte bei verschiedenen Gesellschaftsschichten, da in diesem Lebens- und Denkkonzept umfassende Visionen ‚absoluter Werte‘ fehlten, die

³⁷ Vgl. Alvin Toffler, *Future Shock*, London 1970, S. 13, 19 In: Webb, James, *Das Zeitalter des Irrationalen. Politik, Kultur und Okkultismus im 20. Jahrhundert*, Wiesbaden: Marixverlag 2008, S. 35.

³⁸ Vgl. Webb, James, *Das Zeitalter des Irrationalen. Politik, Kultur und Okkultismus im 20. Jahrhundert*, Wiesbaden: Marixverlag 2008, S. 34-38.

den Mensch seit vielen Jahrhunderten vertraut waren: ein immaterieller Raum der idealistischen Vorstellungen von Güte und Barmherzigkeit; ein Glaubensmodell, wo ein Seelenheil des Individuums und eine Rettung des Kollektivs als Lebensgrundlage gelten und ein metaphysisches (Er)Leben.³⁹ Das waren die Gründe, warum viele Menschen krampfhaft nach neuen Möglichkeiten, Lösungen oder nach einem Ersatz für die vertrauten Glaubenssätzen zu suchen begannen.⁴⁰ Es war teilweise ein unbewusstes Verlangen der Wiederherstellung der zerrissenen „Einheit und Vollständigkeit der anthropologischen Konstitution des Menschen.“⁴¹ Die säkularisierten menschlichen Individuen des beginnenden 20. Jahrhunderts entschieden sich massenhaft für

„[...]eine Wiederbelebung des Glaubens sowie der spontanen Hervorbringung von Fragen ekstatischer und mystischer Natur.“⁴²

Irrationale Theorien, Lehren und Praktiken drangen in den öffentlichen Raum ein und bewarben sich programmatisch als ein neuer Religionsersatz in Form der okkulten Glaubenssysteme, politischen Theorien sowie künstlerischen Konzepten.

2.3 Die neuen Ersatzreligionen: Okkulte Lehren und politische Ideologien

Religion ist ein zivilisatorisches und kulturelles Phänomen, das in jeder Gesellschaftsform präsent ist. Die christlichen Staatsreligionen Europas haben

³⁹ Vgl. Webb, James, *Das Zeitalter des Irrationalen. Politik, Kultur und Okkultismus im 20. Jahrhundert*, Wiesbaden: Marixverlag 2008, S. 36.

⁴⁰ Vgl. ebd., S. 34.

⁴¹ Siani, Alberto L., *Eine Kunstreligion für Europa? Heidegger und Holderlin*, In: Meier, Albert (Hrsg.): 2012. *Kunstreligion: Ein ästhetisches Konzept der Moderne in seiner historischen Entfaltung. 2. Die Radikalisierung des Konzepts nach 1850*, Berlin; New York: de Gruyter 2012, S. 300.

⁴² Webb, James, *Das Zeitalter des Irrationalen. Politik, Kultur und Okkultismus im 20. Jahrhundert*, Wiesbaden: Marixverlag 2008, S. 34-35.

seit vielen Jahrhunderten eine wichtige gesellschaftsbildende Rolle gespielt. Sie haben einen wesentlichen Beitrag bei der Bildung des gesamten Wertsystems der europäischen Gesellschaft geleistet und das Verhalten, Denken, Handeln und Fühlen der Menschen stark beeinflusst.⁴³ Daher griff die fortschrittliche Säkularisierung der europäischen Gesellschaft um die Jahrhundertwende vor allem die christliche Weltdeutung an und zerrütteten das bestehende christlich geprägte Denksystem.⁴⁴ Auch der Anspruch des christlichen Glaubens auf Bestimmung vom Absoluten bzw. Transzendenten verlor in dieser Epoche seine Gültigkeit.⁴⁵ Es begann eine lange Suche nach einem neuen alternativen religiösen Halt. Und da die Menschen in ihren inneren Strukturen interniert waren, eroberten die neuen spirituellen Lehren den begehrten ‚Markt des Glaubens‘.⁴⁶ Sie baten den Menschen Europas die verheißungsvollen religiös-philosophischen Konzepte und die spirituellen Praktiken an, die „sich gut gegen das Ungeheuer der materialistischen Gesellschaft einsetzen ließen“⁴⁷. Bei den okkulten bzw. esoterischen Lehren, die noch im 19. Jahrhundert wiederbelebt wurden, handelte es sich um verworfene Realitätskonzepte, verbotene ketzerische Ideen und Lehren, aufgelassene Wissenschaften und neue nicht christlich- religiöse Konzepte, die als Kolonialbeute nach Europa gebracht wurden.⁴⁸ Die Liste dieser Lehren war lang: Spiritismus, Parapsychologie, keltisch-esoterischen Evolutionstheorie, Theosophie, Anthroposophie, Buddhismus, Yoga-Philosophie, Ordo Templi Orientis - Bewegung, christlicher Sozialismus und viele andere. Hier werden kurz zwei mystische Lehren beleuchtet, da sie für das Thema dieser Arbeit relevant sind: die Neue Theosophische Bewegung und die Anthroposophische Gesellschaft.

⁴³ Vgl. URL: <http://de.wikipedia.org/wiki/Religion> (Stand: 31.10.2014).

⁴⁴ Vgl. URL: <http://de.wikipedia.org/wiki/Säkularisierung> (Stand: 15.10.2014).

⁴⁵ Vgl. Webb, James, *Das Zeitalter des Irrationalen. Politik, Kultur und Okkultismus im 20. Jahrhundert*, Wiesbaden: Marixverlag, 2008, S. 37.

⁴⁶ Vgl. ebd., S. 37-38.

⁴⁷ ebd., S. 37.

⁴⁸ Vgl. ebd., S. 40-43.

Am Ende des 19. Jahrhunderts entstand als „Pfeiler der okkulten Wiederbelebung“⁴⁹ eine neue Theosophische Gesellschaft. Diese Organisation wurde von den Pionieren der Neuen Mystik - Helena P. Blavatsky⁵⁰ und Henry S. Olcott⁵¹ - im 1875 in New York gegründet, nachdem die beiden von einer Reise aus dem Orient mit einem Paket von mystischem Wissen zurückgekehrt waren. Die Gesellschaft konnte sich nach den ersten Hürden relativ schnell in der Szene etablieren und mit den niedergelassenen Logen über die ganze Welt verbreiten. Für diesen Erfolg waren zwei Hauptsäulen dieser Lehre verantwortlich: erstens die moderne, wissenschaftliche Ausrichtung der Bewegung. Die Anhänger der Theosophie waren bestrebt, okkulte Phänomene, verborgene menschliche Kräfte und ungeklärte Naturgesetze mit den wissenschaftlichen Methoden zu erforschen. Mit den neugewonnenen Erkenntnissen versuchten sie, den akademischen Wissenschaften - Philosophie, Religions- und Naturwissenschaft - Impulse für weitere Forschungen in den sogenannten ‚Grenzgebieten‘ zu geben. Zweitens lag der Erfolg an einem berechtigten, gemeinschaftsbildenden und universalen Zugang zu der Lehre. Für Mitglieder und Anwärter der Gesellschaft gab es keine Unterschiede von Herkunft, Glaube, Geschlecht oder Nationalität. Die Theosophie als neue Ersatzreligion verfügte über einem soliden Glaubensgebilde und bot seinen Anhänger ein komplexes Wertesystem, eine Reihe von spirituellen Praktiken und sogar einen Messias an.⁵² Aber auch eine Verknüpfung von sozialen Reformen mit den okkulten Prinzipien bildete ein fortschrittliches Gedankengut der Lehre, das sich gegen Materialismus, Rationalismus und Kapitalismus erfolgreich widersetzen ließ.⁵³

⁴⁹ Webb, James, *Das Zeitalter des Irrationalen. Politik, Kultur und Okkultismus im 20. Jahrhundert*, Wiesbaden: Marixverlag, 2008, S. 52.

⁵⁰ Helena Petrovna Blavatsky (1831-1891) - war eine Okkultistin deutsch-russische Herkunft und die Begründerin anglo-indische Theosophie.

⁵¹ Henry Steel Olcott (1832-1907) - war ein US-amerikanischer Rechtsanwalt, bekennender Buddhist und der Gründer der modernen Theosophischen Gesellschaft.

⁵² Jiddu Krishnamurti (1895 - 1986) war ein indischer Philosoph, Autor, Theosoph und spiritueller Lehrer, der von der TG als Messias stilisiert wurde und sich später davon distanzierte. Vgl. URL: http://de.wikipedia.org/wiki/Jiddu_Krishnamurti. (Stand: 01.11.2014)

⁵³ Vgl. URL: http://de.wikipedia.org/wiki/Theosophische_Gesellschaft und Webb, James, *Das Zeitalter des Irrationalen. Politik, Kultur und Okkultismus im 20. Jahrhundert*, Wiesbaden: Marixverlag, 2008, S. 48-94.

Eine weitere bedeutende Bewegung der Epoche, die sich von der deutschen Theosophischen *Loge Germania* im 1912 abgespalten hat, war die Anthroposophische Gesellschaft. Ihr Begründer und Stifter der Anthroposophischen Philosophie - Rudolf J.L. Steiner - erhoffte, mit der Gründung dieser gesellschaftlichen Institution im Jahr 1923 eine Revolution des Bewusstseins voranzutreiben. Rudolf Steiner sammelte seine Erfahrungen als akademischer Gelehrte bei seinen langen Studien der naturwissenschaftlichen Schriften von Johann von Goethe im Goethe- und Schiller-Archiv in Weimar, später schloss er sich der Theosophischen Gesellschaft in Deutschland an und setzte sich mit dem philosophischen Idealismus und mit der tantrischen Magie der Ordo Templi Orientis (OTO)-Bewegung⁵⁴ auseinander. Steiners Suche nach einem spirituellen Halt war typisch für die damalige Zeit.

"Andauernd suchte er genau wie seine Zeitgenossen nach dem Universalheilmittel gegen die Angst".⁵⁵

Aufgrund dessen entwickelte er die Anthroposophie als eine Lebensstütze, als eine haltgebende Geisteswissenschaft, die Steiners Standpunkt nach im Stande ist, eine individuelle Bewusstseinsentwicklung zu fördern und den Menschen bei der Erforschung des Geistes ohne religiöse Dogmatik und Mystik zu unterstützen. Die Anthroposophie sollte Steiners Bestreben zufolge umfassend wirken und die Menschen in allen Lebensbereichen begleiten und ihnen einen existentiellen Sinn und Halt geben. Rudolf Steiner erarbeitete eine umfangreiche Methodologie für seine Lehre, die es ermöglichte, dass die Theosophische Gesellschaft auch nach seinem Tod (1925) gesellschaftswirkend blieb und sich weiterentwickeln konnte.

⁵⁴ Der Ordo Templi Orientis, kurz OTO (‚Orden des östlichen Tempels‘ oder ‚Orientalischer Templerorden‘), war eine esoterische Gemeinschaft mit rosenkreuzerisch-templerischen Zügen, die 1903 von Carl Kellner, Heinrich Klein sowie Franz Hartmann gegründet wurde und sich unter Leitung von Theodor Reuß intensiv mit Ritualmagie auseinandersetzte. In: URL: http://de.wikipedia.org/wiki/Ordo_Templi_Orientis, (Stand: 02.11.2014)

⁵⁵ Webb, James, *Das Zeitalter des Irrationalen. Politik, Kultur und Okkultismus im 20. Jahrhundert*, Wiesbaden: Marixverlag 2008, S. 95.

Waldorfpädagogik⁵⁶, anthroposophische Medizin⁵⁷, biologisch-dynamische Landwirtschaft⁵⁸, Eurythmie⁵⁹ als Bewegungskunst und Therapieform - sind die festen Bestandteile der Anthroposophie, die das Verbot der Lehre in der Nazizeit überlebt haben. Nach dem Jahre 1945 konnte die Gesellschaft sich wieder aufbauen und blieb bis zu unserer Zeit gesellschaftlich aktiv.

Am Beispiel der Theosophischen und Anthroposophischen Gesellschaften kann man festhalten, dass die neuen spirituellen Weltanschauungen über solide und allumfassende Wertsysteme und Ethiksätze verfügten und die Anwendungsmethoden für die Ausübung der spirituellen Praxis mit den entsprechenden Instrumentarien entwickelten. Das war ausschlaggebend, warum diese Lehren beträchtliche Bevölkerungsschichten als Ersatzreligionen erreichen konnten.

Eine Verbreitung von ersatzreligiösen Denksystemen konnte man auch auf dem politischen Parkett des beginnenden 20. Jahrhunderts feststellen. Eine Befreiung „von der Furcht religiöser oder politischer Repressalien“⁶⁰ der europäischen Gesellschaft der Jahrhundertwende sowie die Auswirkungen des sozialkulturellen Wandels und ein zunehmende Kluft zwischen den armen und reichen Bevölkerungsschichten begünstigten die Entstehung der ideologischen Neuorientierungen. In Europa entstanden vor und besonders nach dem

⁵⁶ Die Waldorfpädagogik ist eine Reformpädagogik, die auf den Grundlagen der geisteswissenschaftlichen Auffassung der Menschenkunde von R. Steiner basiert und in Form der Waldorfschulen seit dem 1919 in Europa und eine Grund- und Sekundärstufe (Unterstufe/ Oberstufe) anbieten. URL: <http://de.wikipedia.org/wiki/Waldorfpädagogik>

⁵⁷ Die anthroposophische Medizin ist eine komplementärmedizinische Richtung, welche die naturwissenschaftlich-akademische Medizin mit der Anthroposophie Rudolf Steiners verbinden will und heute in etwa 80 Ländern praktiziert wird. URL: http://de.wikipedia.org/wiki/Anthroposophische_Medizin

⁵⁸ Unter biologisch-dynamischer Landwirtschaft wird Landbau, Viehzucht, Saatgutproduktion und Landschaftspflege nach anthroposophischen Grundsätzen verstanden. URL: http://de.wikipedia.org/wiki/Biologisc-dynamische_Landwirtschaft

⁵⁹ Eurythmie ist eine Bewegungskunst, die R. Steiner zwischen 1911 und 1925 schuf, mit der Eurythmie eine expressionistische Kunst, eine Gebärdensprache, die dasjenige durch den ganzen Leib als bewegte Plastik auszudrücken vermag. URL: <http://de.wikipedia.org/wiki/Eurythmie>

⁶⁰ Meyer, Henry Cord (1960), *Das Zeit des Imperialismus*. In: Mann, Golo (Hrsg.)(1960): *Propyläen Weltgeschichte, Das zwanzigste Jahrhundert, Band 9*, Frankfurt am Main: Verlag Propyläen 1960, S. 30.

Ersten Weltkrieg zahlreiche politische Bewegungen, die bestrebt waren, mit einer neuen gerechten sozialen Ordnung eine alternative Welt zu erschaffen. Vor dem Beginn des Ersten Weltkrieges gab es einige Versuche, die Auswüchse der Armut mit idealistischen Mitteln zu bekämpfen. Manchmal standen „Okkultismus und soziale Reformen Seite an Seite“⁶¹. Nach dem Desaster des Ersten Weltkrieges und nach der bolschewistischen Revolution in Russland (1917) suchten zahlreiche Menschen nach einer neuen fairen Gesellschaftsordnung und schlossen sich dem Geist der kommunistischen Idee mit ihren abstrakten Göttern an. Die anderen Rebellen mit den idealistisch-mystischen Wurzeln wanderten zu den ökonomisch-sozialistischen Bewegungen, weil sie radikale innere Veränderungen im Menschen anstrebten:

„Sie sahen den Krieg als die/(28) letzte Bestätigung ihrer These, dass nicht nur eine Veränderung der sozialen Ordnung, sondern die Veränderung der innersten Natur des Menschen notwendig sei, um das Übel der etablierten Gesellschaft auszumerzen.“⁶²

Es war eine Art der Suche nach einem sozial orientierten Glaubensbekenntnis. Die ökonomischen und sozial-politischen Manifeste dieser Zeit von Social Credit, Gildensozialismus und den anderen erleuchtenden politischen Bewegungen wiesen teilweise einen religiösen Charakter auf und agierten oft als eine Art der Sekten, dessen Programme neuen Glaubens-bekenntnissen ähnelten und von den Menschen partiell eine vollkommene Unterordnung abverlangten.⁶³ Obwohl die politische Szene sich auf ‚Links‘ und ‚Rechts‘ aufgeteilt hat, strebten die ideologischen Kontrahenten verdächtig ähnliche Ziele an: „neue Moral, neue Werte, neue Menschen“⁶⁴.

⁶¹ Webb, James, *Das Zeitalter des Irrationalen. Politik, Kultur und Okkultismus im 20. Jahrhundert*, Wiesbaden: Marixverlag 2008, S. 53.

⁶² Ebd., S. 55.

⁶³ Vgl. ebd., S. 55-57.

⁶⁴ Ebd., S. 39.

Hiermit entstand eine neue Art der Religiosität, die der Begründer der Massenpsychologie - Gustave Le Bon - treffend formulierte:

„Eine Person ist nicht nur dann religiös, wenn sie eine Gottheit verehrt, sondern auch dann, wenn sie all ihre Geisteskräfte, ihren Willen und ihren von ganzem Herzen kommenden fanatischen Eifer in den Dienst einer Sache oder Person stellt, die zu Ziel und Führer ihrer Gedanken und Taten wird.“⁶⁵

Die Postulierung dieser neuen Religiosität kann man durch das gesamte 20. Jahrhundert in vielen Gesellschaften weltweit beobachten. Diese Art der Religiosität manifestierte sich vor allem in Form eines ideologischen Fanatismus auf den politischen Bühnen des vergangenen Jahrhunderts und äußerte sich als ein Massenphänomen. Auch in den anderen Teilbereichen der Gesellschaft formte sich diese neue Religiosität in verschiedene Subkulturen, sozial-ökonomische Protestbewegungen oder Fanvereinigungen im Sport und in der Kunstszene.

⁶⁵ Le Bon, Gustave, *Enseignements*, Paris, 1916, S. 164, zitiert nach: Webb, James, *Das Zeitalter des Irrationalen. Politik, Kultur und Okkultismus im 20. Jahrhundert*, Wiesbaden: Marixverlag 2008, S. 38.

2.4 Der Anspruch auf das Absolute - Kunst der Moderne als Ersatzreligion

Friedrich Nietzsche als scharfer Beobachter seiner Zeit charakterisierte exakt in seinen Schriften den geistigen Zustand seiner Epoche sowie die dekadente Tendenzen der gesellschaftlichen Entwicklung des ausgehenden 19. Jahrhunderts. ‚Gott ist tot‘, verkündete er in seinem Werk *Die fröhliche Wissenschaft* (1882). Diese Aussage stieg im beginnenden 20. Jahrhundert zu einem Mantra auf und beeinflusste die Entwicklung der Kunst der aufsteigenden Moderne. Die von ihm proklamierte Unabhängigkeit des menschlichen Individuums beflügelte viele Künstler auf dem Weg zu einem souveränen, selbstbewussten Schöpfer der neu erschaffenen Realität. Die autonom gewordene Kunst der Jahrhundertwende stieg zu einem unabhängigen Bestandteil des Gesellschaftssystems auf, und - da die Religion durch die Säkularisierung der Gesellschaft mehr und mehr ihre Macht als wertbildende und lebensbestimmende Institution abgeben musste - wagte die Kunst, die Verantwortung für einige Lebensbereiche zu übernehmen.⁶⁶ Mit dem beginnenden 20. Jahrhundert können wir ein Phänomen beobachten, dass sich die Kunst in vielen Aspekten als Ersatzreligion positionieren versuchte.

Die Kunst als Kunstreligion. Diese Idee war nicht neu. Sie wurde im Jahr 1799 von einem protestantischen Theologe und Philosoph - Friedrich Ernst Schleiermacher⁶⁷ - in seinem Aufsatz *Reden über die Religion* eingeführt. Mit der Verwendung dieses Terminus vom Philosophen Wilhelm Friedrich Hegel⁶⁸ in seinem Hauptwerk *Phänomenologie des Geistes* (1807) wurde dieser Begriff

⁶⁶ Vgl. Costazza, Alessandro/Laudin Gerard/Meier, Albert, *Vorwort*, In: Meier, Albert (Hrsg.): 2012. *Kunstreligion: Ein ästhetisches Konzept der Moderne in seiner historischen Entfaltung. 2. Die Radikalisierung des Konzepts nach 1850*, Berlin; New York: de Gruyter 2012, S. 8.

⁶⁷ Friedrich Ernst Schleiermacher (1768 -1834) - war ein deutscher Theologe, Philosoph, Kirchenpolitiker und Publizist.

⁶⁸ Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770 - 1831) - war deutscher Philosoph und der Vertreter des deutschen Idealismus.

in der Philosophie, ästhetischer Theorie der Romantik und schließlich in der Theorie der Moderne etabliert.⁶⁹ Im Gegensatz zu Hegel, der den Begriff ‚Kunstreligion‘ nur bei der Bezeichnung der „Stufe des Selbstbewusstseins des Geistes von sich als innerem Selbst“⁷⁰ verwendete, brachte Schleiermacher ein anderes Verständnis für den Terminus auf. Er war der Ansicht, dass die Kunst, die in seiner Epoche der Religion voll untergeordnet war, sich als ein Medium für „bestimmte Formen des Erlebens“⁷¹ zur Verfügung stellen vermag. Die Kunst könnte in Entsprechung zu Schleiermachers Standpunkt als eine Art der Ergänzung bzw. Erweiterungen für transzendente Erfahrungen dienen. Aus dieser Überzeugung heraus war er bemüht, die Kunst für die Kirche zu öffnen, um das Religiöse bzw. das System des Religiösen zu ästhetisieren und zu erweitern. Diese übersinnlichen ästhetischen Erfahrungen sind nach Schleiermachers Auffassung unmittelbar und gelten

„[...]für Werke der Schrift >>von den schönen Dichtung der Griechen bis zu den heiligen Schriften der Christen<< (EA 47f.), aber auch für Musik und bildende Kunst.“⁷²

Sie unterstützen den sinnigen Menschen, sich mit dem Göttlichen und Unendlichen zu vereinen. Schleiermacher differenzierte drei Richtungen des Sinnes folgenderweise:

“Die erste geht (wie bei Fichte) »nach innen zu auf das Ich selbst« (EA 165), in die mystische Versenkung (von ›Mystizismus‹ spricht Schleiermacher wenig später; EA 168). Die zweite dagegen geht »nach außen auf

⁶⁹ Vgl. Detering, Heinrich, *Was ist Kunstreligion? Systematische und historische Bemerkungen*, In: Meier, Meier, Albert (Hrsg.): 2011. *Kunstreligion: 1. Der Ursprung des Konzepts um 1800.*, Berlin; New York: de Gruyter 2011, S. 11.

⁷⁰ Ophälders, Markus, >>eine schöne Religion zu stiften<<¹ *Hegels Kunstreligion als ‚moralische Anstalt‘*. In: Meier, Albert (Hrsg.): 2011. *Kunstreligion: 1. Der Ursprung des Konzepts um 1800.*, Berlin; New York: de Gruyter 2011, S. 143.

⁷¹ Detering, Heinrich, *Was ist Kunstreligion? Systematische und historische Bemerkungen*. In: Meier, Meier, Albert (Hrsg.): 2011. *Kunstreligion: 1. Der Ursprung des Konzepts um 1800.*, Berlin; New York: de Gruyter 2011, S. 14.

⁷² Schleiermacher, Friedrich Daniel Ernst, *Über die Religion. Reden an die Gebildeten Unter ihren Verächtern*, Berlin 1799, S. 47. Zitiert nach: ebd., S. 22.

das Unbestimmte der Weltanschauung«, als Anschauung des Universums in der aufklärerischen ›Naturreligion‹ und in der transzendental-philosophischen Metaphysik. Die dritte schließlich »verbindet« beide als dasjenige, das den menschlichen Sinn »in ein stetes hin und her Schweben zwischen beiden versetzt also zwischen Innen und Außen, und das »nur in der unbedingten Annahme ihrer innigsten Vereinigung Ruhe findet« - und »dies ist die Richtung auf das in sich Vollendete, auf die Kunst und ihre Werke« (EA 165f.)»⁷³

Mit dem Begriff ‚Kunstreligion‘ eröffnete Schleiermacher unversehens eine wichtige Eigenschaft und Funktion für die Kunst, und zwar als ein Vermittlungsort der intuitiven übersinnlichen Erkenntnisse. Im deutschen Idealismus bekam diese Idee folglich den Zuspruch von Friedrich Schelling⁷⁴, der unter anderem eine besondere Rolle für den Künstler einräumte und ihn „als wesentlichen Teil der Kunstproduktion zu einem Instrument der Natur selbst“⁷⁵ bezeichnete. Das Kunstwerk wurde von Schelling „zur Offenbarung eines intuitiv, d. h. unbewusst erfassten Allgemeinen“⁷⁶ erhoben, da es als ein Ergebnis eines Prozesses der unbewussten Erkenntnis durch Künstler erschaffen wird. Dank der philosophischen Auffassung entstand für die Kunst eine unerwartete Möglichkeit, mit der Religion gleichgestellt zu sein und eine Berechtigung auf die Erhebung der Kunst zu einem transzendenten Mittler zu stellen.⁷⁷

⁷³ Schleiermacher, Friedrich Daniel Ernst, *Über die Religion. Reden an die Gebildeten unter ihren Verächtern*, Berlin 1799, S.165. Zitiert nach: Detering, Heinrich, *Was ist Kunstreligion? Systematische und historische Bemerkungen*, In: Meier, Meier, Albert (Hrsg.): 2011. *Kunstreligion: 1. Der Ursprung des Konzepts um 1800*, Berlin; New York: de Gruyter 2011, S. 24.

⁷⁴ Friedrich Wilhelm Joseph Ritter von Schelling (1775-1854)- war ein deutscher Philosophie, der Hauptvertreter des deutschen Idealismus und der Begründer der Naturphilosophie.

⁷⁵ Gostazza, Alessandro, *Die Vergöttlichung des ästhetischen Erkenntnisses*, In: Meier, Albert (Hrsg.): 2011. *Kunstreligion: 1. Der Ursprung des Konzepts um 1800*, Berlin; New York: de Gruyter 2011, S. 76.

⁷⁶ Ebd., S. 76

⁷⁷ Vgl. ebd., S. 76.

Dieser Anspruch wurde schließlich in dem aufbrechenden 20. Jahrhundert gestellt. Die Kunst als ein geheimnisvolles Inspirationsgeschehen - als ein Raum der transzendenten Erkenntnisse - versuchte eine Rolle des Vermittlungsortes zwischen den Menschen und dem Transzendenten, zwischen Innen- und Außenwelten für sich zu beanspruchen und sich als Ersatzreligion zu postulieren. ‚Kunstmachen‘ und ‚Kunsterfahrung‘ wurde um die Jahrhundertwende autonom und frei von jeglichen Einschränkungen des Menschenverstandes und der Konventionen. Der Künstler bekam eine langersehnte vollkommene Freiheit und in diesem freigewordenen Schöpfungsraum begann er als ein schöpferischer Gott - als „Vermittler dieser Offenbarung“⁷⁸ - eine neue, eigenartige und autonome Realität zu kreieren.

2.4.1 Bildende Kunst: Schöpfung der neuen Realität

Um 1900 versuchte die Welt der Bildenden Kunst, mit einer rebellischen Entschlossenheit den Abschied von ihren klassischen Traditionen zu nehmen. Die Vertreter der Neuen Kunst suchten mit großem Enthusiasmus neue Wege, neue Bekenntnisse, neue Ausdrucksmöglichkeiten: Symbolismus, Jugendstil, Fauvismus, Expressionismus, Futurismus, Kubismus. „Die protestierende Frische“⁷⁹ überströmte ganz Europa mit neuen Ideen und Formen, und setzten sich die Ziele an, die materialistisch-kapitalistische ‚Mechanisierung‘ und die ‚Vermassung‘ zu hindern und die Welt mit neuen Wahrnehmungskonzepten radikal zu verändern. Die Malerei des Symbolismus, die sich von der geistlosen Abbildung der Wirklichkeit des Naturalismus gewandt hat, erhob die Kunst in einen Rang des Absoluten. Der Symbolismus als eine subjektivistisch-ästhetizistische Kunstrichtung, deren Wurzel in der Romantik lag,

⁷⁸ Gostazza, Alessandro, *Die Vergöttlichung des ästhetischen Erkenntnisses*, In: Meier, Albert (Hrsg.): 2011. *Kunstreligion: 1. Der Ursprung des Konzepts um 1800*, Berlin; New York: de Gruyter 2011, S. 76.

⁷⁹ Rurberg, Karl, *Jugend macht Tabula rasa. Das Ende der historischen Kunstfassung*, In: Walther, Ingo F. (Hrsg.): 2005. *Kunst des 20. Jahrhunderts*, Köln: Taschen GmbH 2005, S.30.

verbreite sich erfolgreich von Frankreich ausgehend in die anderen europäischen Länder und erreichte seine Glanzzeit zwischen 1880 und 1910. Aus dem Protest heraus gegen die Vermaterialisierung und den Verfall der Epoche suchten die Anhänger des Symbolismus den Halt im Unendlichen, Übersinnlichen und in der Magie. Daher eine „Kunstaübung erhielt wieder metaphysische Weihen“⁸⁰.

Die Imagination wurde zu einer absoluten schöpferischen Macht des Künstlers erklärt, die ihn berechtigte, die Realität subjektiv zu deuten. Die Wirklichkeit erschien den Symbolisten als ein Mysterium, derer Metaphysik ausschließlich durch das Symbolische erklärbar werden konnte. Die Symbole - Bote des tieferen Sinnes - wurden durch Farben und spezifische Formen zu den wichtigsten Kommunikationsmittel eingesetzt und der Künstler bekam die Aufgabe, als ein Auserwählter - als Schöpfer - eine Wirklichkeit in ihrer Ganzheit zu kreieren. Die Vertreter des Symbolismus versuchten in ihren Werken, das Dasein in allen Fassetten, mystischen Tiefen und Zusammenhängen sowie mit einem tiefpsychologischen Verständnis für Gefühle, Gedanken, Emotionen und Empfindungen des Menschen in das Sichtbare zu übersetzen. Durch dieses schöpferische Geschehen wurde das entstandene Werk zu einem autonomen ‚Produkt‘ der intuitiven Offenbarung erhoben.

„Das Bild wird exklusiv und unabhängig, es interpretiert nur noch sich selbst, das heißt die subjektive Bildidee seines Schöpfers.“⁸¹

Um den Zugang zu dieser „reinen, absolut setzenden Kunst“⁸² mit einem weseneseigenen Zeichensystem zu bekommen, war es erforderlich, über ein spezifisches Kunstverständnis und über gewisse Kenntnisse in der Symboliklehre zu verfügen. In dieser Zeit entstanden viele künstlerische Gruppen von

⁸⁰ Rurberg, Karl, *Jugend macht Tabula rasa. Das Ende der historischen Kunstfassung*, In: Walther, Ingo F. (Hrsg.): 2005. *Kunst des 20. Jahrhunderts*, Köln: Taschen GmbH 2005, S. 22.

⁸¹ Ebd. S. 22.

⁸² Ebd. S. 23.

Eingeweihten und Erleuchteten, in denen die Kunst als Ersatzreligion proklamiert und gelebt wurde, und wo bestimmte Fähigkeiten zum Verständnis für das Immaterielle, Intuition und inneres Schau kultiviert wurden. Der Symbolismus als eine geistige Haltung der Epoche beeinflusste und inspirierte unterschiedliche Kunstrichtungen wie Jugendstil, Fauvismus, Expressionismus, Surrealismus.⁸³

„Ohne den Symbolismus und seinen Umkreis sähe die Malerei von heute anders aus, gäbe es auch keine autonome Kunst.“⁸⁴

Wenn im Symbolismus die Gefühle und Empfindungen im Vordergrund standen und der Künstler mehr als ‚Vermittler‘ agiert hat, stiegen die Kubisten wagemutig „zu Architekten einer neuen Realität, zu Demiurgen einer neuen Welt“⁸⁵ auf. Der Kubismus, der in Frankreich um 1907 dank Pablo Picasso und Georges Braque entstand, leitete eine antiillusionistische und antimimetische Revolution ein und damit die Ablehnung „all dessen, was ererbt, vorgegeben, kodifiziert war.“⁸⁶ Mit der Zerstörung der Zentralperspektive erreicht der Kubismus eine Zerstörung der herrschenden göttlichen Weltordnung und in der Bildenden Kunst einen endgültigen Bruch mit den Fundamenten der europäischen Malerei. Dekonstruktion der Gegenstände, Zergliederung der Dinge und ihre eigenwillige Wiederzusammensetzung reorganisieren „die gegebene Realität - die Perzeption und die Beziehungen des Menschen zur Welt - und so mit auch den Menschen selbst“⁸⁷.

⁸³ Vgl. Rurberg, Karl, *Die Kunst der Eingeweihten. Der Symbolismus und seine Folge*, In: Walther, Ingo F. (Hrsg.): 2005. *Kunst des 20. Jahrhunderts*, Köln: Taschen GmbH 2005, S. 22-29.

⁸⁴ Ebd. S. 22.

⁸⁵ Meffre, Liliane, *Wenn der Künstler zum Demiurgen wird. Der Kubismus und Bebuquin von Carl Einstein*, In: Meier, Albert (Hrsg.): 2012. *Kunstreligion: Ein ästhetisches Konzept der Moderne in seiner historischen Entfaltung. 2. Die Radikalisierung des Konzepts nach 1850*, Berlin; New York: de Gruyter 2012, S. 251.

⁸⁶ Ebd. S. 251.

⁸⁷ Ebd., S. 253.

Der Künstler des Kubismus „als Demiurg, großer Meister und Schöpfer des Sakralen“⁸⁸ erschuf eine neue Realität mit eigenen Gesetzen und Beziehungen und fordert den Betrachter auf, sich von den vorgegebenen Denkmodellen zu befreien, selbst die Rolle des Schöpfers zu übernehmen und eine neue, eigene Welt zu kreieren.

Der endgültige Abbruch mit der naturalistischen und illusionistischen Darstellung der Realität und mit der Materialität der sichtbaren Welt vollbrachte die Abstrakte Kunst. Sie nahm die Betrachter auf eine weitere Reise in die neuen Wirklichkeiten mit.

„Wir leben zur Zeit der Umwälzung in der Richtung zu den inneren Werten. Daher die abstrakte Kunst.“⁸⁹

Dieser Aussage fasste der Begründer der abstrakten Malerei - Wassily Kandinsky - auf, der das Kunstmachen als eine reine intuitive und geistige Tätigkeit betrachtete. Die Kunst - seinen Überzeugungen nach - soll ausschließlich als eine ‚innere Notwendigkeit‘ entstehen, wobei der Künstler nicht seinen Gedanken, sondern seinem ‚inneren Klang‘ zu folgen hat.⁹⁰

⁸⁸ Meffre, Liliane, *Wenn der Künstler zum Demiurgen wird. Der Kubismus und Bebuquin von Carl Einstein*, In: Meier, Albert (Hrsg.): 2012. *Kunstreligion: Ein ästhetisches Konzept der Moderne in seiner historischen Entfaltung. 2. Die Radikalisierung des Konzepts nach 1850*, Berlin; New York: de Gruyter 2012, S. 262.

⁸⁹ Kandinsky, Wassily, *Autobiographische Notiz*, In: Roethel. K. Hans und Hahl-Koch, Jelena (Hrsg.): 1980. *Kandinsky. Die gesammelten Schriften. Band 1*, Bern: Benteli Verlag 1980, S. 65.

⁹⁰ Vgl. ebd., S. 66.

„Die Theorie Kandinskys ist auf dem Prinzip der inneren Notwendigkeit gegründet, die er für das Hauptprinzip der sämtlichen Gebiete des geistigen Lebens erklärt.“⁹¹

Für Wassily Kandinsky war die Kunst ein Ort der Begegnung mit dem Absoluten. Er suchte in der Malerei mögliche Berührungsebenen zwischen dem Sichtbaren und Unsichtbaren, was ihn schließlich zu einer völligen Loslösung von den realen Formen und Gegenständen führte. Mit der reinen Manifestation der Form und Farbe, die er in der Abstraktion gefunden hat, strebte er bei seinen Betrachtern danach, keine gewöhnlichen, materiellen Gefühle anzusprechen, sondern ‚empfindsamere Schwingungen‘ auszulösen.⁹²

„Seine Analyse der zeichnerischen und farbigen Form beruht auf der psychischen Wirkung der Form auf den Menschen.“⁹³

Diese in der Abstraktion verborgenen Schwingungen waren für Kandinsky eine Entfaltung der existenziellen Einheit: das Persönliche, die Zeit und der Raum sowie das Ewige.⁹⁴ Laut Kandinsky sollte das Geistige, das er unter dem Einfluss von Theosophie und Anthroposophie als kosmisch-mystisches Prinzip verstanden hat, zum Inhalt der Neuen Kunst werden.⁹⁵

„Dabei bildet der Künstler nicht mehr die Natur ab, sondern befindet sich mit dem Ganzen der Natur, mit der Weltseele, in direkter Verbindung. Er interpretiert ihre kosmischen Gesetze und deckt sie auf, schafft dabei jedoch eine

⁹¹ Kandinsky, Wassily, *Selbstcharakteristik. Verfaßt als Beitrag zu einer russischen Enzyklopädie*. In: Roethel, K. Hans und Hahl-Koch, Jelena (Hrsg.): 1980. Kandinsky. Die gesammelten Schriften. Band 1, Bern: Benteli Verlag 1980, S. 61.

⁹² Vgl. ebd., S. 62.

⁹³ Ebd., S. 61.

⁹⁴ Vgl. ebd. S. 102.

⁹⁵ Vgl. Paleari, Moira, *Ästhetischer Gehalt und religiöse Erfahrung bei Ernst Barlach und Wassily Kandinsky*. In: Meier, Albert (Hrsg.): 2012, *Kunstreligion: Ein ästhetisches Konzept der Moderne in seiner historischen Entfaltung. 2. Die Radikalisierung des Konzepts nach 1850*, Berlin; New York: de Gruyter 2012, S. 147-148.

neue ›reale‹ Kunstwelt, die neben der Naturwelt existiert und in der das Göttliche manifest wird.“⁹⁶

2.4.2 Die Moderne Musik: Erschaffung von neuen Räume und Zeitkoordinaten

Die Musik war seit Jahrhunderten aufgrund ihrer besonderen Eigenschaften ein wichtiges Medium der christlich geprägten Zivilisation.

„Unter allen Künsten gilt die Musik als diejenige Kunst, die diese Vermittlungsfunktion am besten erfüllen kann: Sie führt zur Religion hin.“⁹⁷

Die besondere Qualität und Wirkung des sakralen Gesangs als religiöses und gesellschaftliches Bindungsglied wurde noch im frühen Christentum entdeckt. Daher spielte das Musizieren eine bedeutende Rolle im Formungsprozess des europäischen, christlich geprägten Bewusstseins. Mit der Entwicklung der instrumentalen Musik, die seit der Renaissance ihren unaufhaltsamen Siegerzug im europäischen Kulturraum zu verzeichnen hat, konnte die Musik besonders in der Anwendung bei den religiösen Ritualen die Begrenztheit des Sprachlichen überwinden und zur Organon des Metaphysischen emporragen. Durch die hierarchisch organisierten Tonhöhebeziehungen in der sakralen und später in der weltlichen Musik wurde nicht nur die christlich geprägte Gesellschaftsordnung gepriesen, sondern das Mentale und Emotionale im Menschen durch Rhythmus und wohlklingenden Anreihung von Tönen und Akkorden organisiert. Die Krönung der weltlichen Tonkunst, die sich in den

⁹⁶ Paleari, Moira, *Ästhetischer Gehalt und religiöse Erfahrung bei Ernst Barlach und Wassily Kandinsky*, In: Meier, Albert (Hrsg.): 2012, *Kunstreligion: Ein ästhetisches Konzept der Moderne in seiner historischen Entfaltung. 2. Die Radikalisierung des Konzepts nach 1850*, Berlin; New York: de Gruyter 2012, S. 149.

⁹⁷ Gauthier, Laure, *Arnold Schönbergs Moses und Aron Vertiefung oder Aufhebung der kunstreligiösen Dialektik?* In: Meier, Albert (Hrsg.): 2012, *Kunstreligion: Ein ästhetisches Konzept der Moderne in seiner historischen Entfaltung. 2. Die Radikalisierung des Konzepts nach 1850*, Berlin; New York: de Gruyter 2012, S. 168.

Rang der Religion erheben konnte, war die musikalische Gattung - Symphonie. Die göttliche Harmonie, der Wohlklang, die Sakralität des Rhythmus und der Melodie konnten ihren Höhepunkt besonders in Beethovens Werken erreicht werden.⁹⁸

„In der 1810 veröffentlichten Rezension von Beethovens Symphonie in der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* wurden Beethovens Symphonien als höchster musikalischer Ausdruck des >>modernen, christlichen romantischen Zeitalters<< gepriesen.“⁹⁹

Im 19. Jahrhundert als Folge des Verlustes an christlichen Glaubensinhalten und der Mathematisierung der Kompositionskunst begann ein Prozess der Loslösung von der christlichen Glorie und die durch sie geprägte Tonalität.¹⁰⁰ Besonders in den Werken vom Franz List und Richard Wagner konnte man den Beginn dieses Prozesses beobachten. Mit der Forderung Wagners für die Autonomie der Kunst, was eine Erhebung in die Dimension des Sakralen für sie bedeutete, gelang es der Musik, sich als eine „ästhetische >Gegen-Kirche< zu etablieren, sowie um die Jahrhundertwende in einen Wagnerkult zu kulminieren.“¹⁰¹ Den endgültigen Abbruch mit dem klassischen Wohlklang der Töne löste ein österreichischer Komponist, Musiktheoretiker, Maler und Dichter - Arnold Schönberg¹⁰² - aus. Mit seiner Entdeckung der ‚freien

⁹⁸ Vgl. Gauthier, Laure, *Arnold Schönbergs Moses und Aron Vertiefung oder Aufhebung der kunstreligiösen Dialektik?* In: Meier, Albert (Hrsg.): 2012, *Kunstreligion: Ein ästhetisches Konzept der Moderne in seiner historischen Entfaltung. 2. Die Radikalisierung des Konzepts nach 1850*, Berlin; New York: de Gruyter 2012, S. 167-169.

⁹⁹ Ebd., S. 170.

¹⁰⁰ Tonalität ist in der Musik ein System der Harmonik, in dem hierarchische Tonhöhenbeziehungen gelten, die auf einen Grundton (als „Zentrum“ einer Tonleiter) beziehungsweise eine Tonika (Zentrum einer Tonart) bezogen sind. In: URL: [http://de.wikipedia.org/wiki/Tonalitaet_\(Musik\)](http://de.wikipedia.org/wiki/Tonalitaet_(Musik)). (Stand: 05.11.2014)

¹⁰¹ Ebd., S. 170.

¹⁰² Arnold Schönberg (1874 - 1951) - war ein österreichischer Komponist, Musiktheoretiker, Kompositionslehrer, Maler, Dichter und Erfinder. Schönberg war einer der einflussreichsten Komponisten des frühen 20. Jahrhunderts und eine zentrale Figur in der Entwicklung hin zur Aufgabe der Dur-Moll-Tonalität und Zwölftontechnik.

Atonalität¹⁰³ um die 1910 befreite er die musikalische Komposition von der Hierarchie des tonalen Zentrums und löste einen Paradigmenwechsel in der Welt der Musik aus. Schönberg betrachtete die Musik und die Beschäftigung mit ihr, wie Kandinsky die Malerei, als eine ‚innere Notwendigkeit‘. Mit seiner Vision, die Kompositionskunst radikal zu verändern, zielte er zu einem uneingeschränkten Schöpfungsakt hin, welchen er mit einer göttlichen Schöpfung verglich.¹⁰⁴

„Der künstlerische Akt - als irdische Schöpfung begriffen - sei ein Analog der himmlischen Schöpfung mit dem Unterschied freilich, dass der irdische Schöpfer, anders als Gott, >>einen beschwerlichen Weg<< zu gehen habe, d.h. den >>langen Weg zwischen Vision und Ausführung zurücklegen<< und sich mit dem Materiellen auseinandersetzen müsse.“¹⁰⁵

Die neue entstandene Zwanglosigkeit im musikalischen Schaffen unterstützte die Entwicklung von neuen Musikformen sowie die Erschaffung von neuen ‚Raum- und Zeitkoordinaten‘.¹⁰⁶ Somit erhob sich die Neue Musik zu einem Ort der Schöpfung und kreierte das Neue Emotionale und das Geistige des 20. Jahrhundert sowie näherte und unterstützte den Prozess der Transformation und der Selbstfindung der physischen und psychischen Rhythmen des modernen Menschen.

¹⁰³ Atonale Musik oder Atonalität bezeichnet allgemein eine Musik, die auf der chromatischen Tonleiter gründet, deren Harmonik und Melodik nicht auf ein tonales Zentrum bzw. einen Grundton fixiert ist - im Gegensatz zur (Dur-Moll-)Tonalität oder Modalität.

In: URL: http://de.wikipedia.org/wiki/Atonale_Musik, (Stand: 05.11.2014)

¹⁰⁴ Vgl. Gauthier, Laure, *Arnold Schönbergs Moses und Aron Vertiefung oder Aufhebung der kunstreligiösen Dialektik?* In: Meier, Albert (Hrsg.): 2012, *Kunstreligion: Ein ästhetisches Konzept der Moderne in seiner historischen Entfaltung. 2. Die Radikalisierung des Konzepts nach 1850*, Berlin; New York: de Gruyter 2012, S. 171.

¹⁰⁵ Schönber: *Kompositionen mit zwölf Tönen* (Anm. 17), S. 72, In: Ebd., S. 171.

¹⁰⁶ Vgl. ebd., S. 171.

2.4.3 Die Literatur als Raum des gesellschaftlichen Bewusstseins

Ab dem Beginn des 18. Jahrhunderts drängten sich einerseits die Gattungen der Literatur - Drama, Roman und Poesie - in den öffentlichen Raum der europäischen Gesellschaften und eroberten einen großen national-kulturellen Stellenwert sowie prägten sie die Entwicklung sowohl des nationalen auch wie des länderübergreifenden europäischen Denkens. Die Literatur wurde zum Fundament der Bildung erklärt und nahm die würdige Rolle des geistigen Aufklärers der jeweiligen Nation im nationalen Bildungssystem - in den Schulen, im universitären Bereich und im öffentlichen Kulturleben - an.¹⁰⁷ Die Literatur als wichtiges Medium der öffentlichen Interaktion reflektierte nicht nur den Zustand der Gesellschaft, sondern beteiligt sich aktiv an dem öffentlichen Diskurs und wurde somit zu einer Antriebskraft der sozialpolitischen und religiösen Reformen erklärt. Eine besondere Ausrichtung der Literatur an den privaten Bereich verhalf ihr nicht nur dazu, einen großen Publikumszuspruch zu erreichen, sondern sich als ein mächtiges, kulturelles Instrument der Aufklärung und der Säkularisierung zu positionieren, sowie eine Machtstellung gegenüber der religiösen Institutionen zu erobern. Dank dieser Stellung postulierte sich die Literatur im Privatraum der Leser ohne jeglichen Widerstand, bestimmte ihre Bildung, formulierte ihre Gedanken und Gefühle und vor allem übernahm sie die Verantwortung für die Formung des Bewusstseins der säkularisierten Europäern. Die Lebensbereiche, wo die Religionen noch vor kurzem ihre Kontrolle über das Seelische im Menschen hatten, wurde von den literarischen Gattungen beherrscht: Das Drama bot sich als ein ideelles Inszenierungsort der Ideen und des menschlichen Geistes an, die Lyrik verband die fremden Seelen durch die Verlautbarung des Intimen und des Subjektiven, die Poesie verführte mit tieferer Bedeutung des Seins und der Roman bekam die gesellschaftliche Anerkennung als Erklärer der Welt. Im 19. Jahrhundert wurde die Literatur zu einem Ort des pluralistischen Austausches.

¹⁰⁷ Vgl. URL: <http://de.wikipedia.org/wiki/Literatur>, (Stand: 13.01.2015).

Mit der zunehmenden Kommerzialisierung der Kultur, die als Folge der Neuordnung des Marktes entstand, konnte auch die Literatur ein Massenpublikum für sich entdecken. Die unterschiedlichen gesellschaftlichen Schichten wurden durch die Entstehung von verschiedenen literarischen Stilen und Genres bestens bedient. Der Themenbereich des Realismus und Naturalismus war groß und facettenreich - vom akademischen Historismus bis zu der detaillierten, präzisen Beschreibung des privaten Lebens, von der Würdigung der bestehenden Gesellschaftsordnung bis zur Revolte gegen die herrschende Moral und Ästhetik.¹⁰⁸

Um die Jahrhundertwende wurde auch die Literatur vom Phänomen des Symbolismus erfasst. Der Symbolismus in der Literatur als ein „Bekenntnis einer Dichterschule“¹⁰⁹ versuchte in der Klangmalerei des Sprachlichen eine suggestive Bildersprache zu entwickeln, die imstande war, schwer formulierbare, unsichtbare Dinge oder das Metaphysische zu beschreiben. Die Vertreter des Symbolismus erbauten ein literarisches Universum, das entweder jeglichen Bezug zu den gesellschaftsbezogenen Themen komplett ablehnte oder diese Themen in imaginäre Wirklichkeiten einbettete, um die erforderliche Distanz aufzubauen. Der dichterisch erschaffene, eigenwillige Wirkungsraum der Symbole setzte einen Anspruch auf Verlautbarung des Absoluten und brachte die Verbindung von Kunst mit Religion. Die Strömung des Symbolismus - trotz seines kurzen Bestehens - bereitete einen literarischen Wandel in vielen europäischen Ländern vor und übte einen großen Einfluss auf die gesamte Entwicklung der Literatur und somit der Bewusstseinsentwicklung des 20. Jahrhunderts.

¹⁰⁸ Vgl. [http://de.wikipedia.org/wiki/19. Jahrhundert](http://de.wikipedia.org/wiki/19._Jahrhundert), (Stand: 13.01.2015).

¹⁰⁹ Zetterholm, Tore/ Quennell, Peter (Hrsg.), *Illustrierte Geschichte der Weltliteratur*, Köln: Naumann & Göbel 1991, S. 222.

Am Beispiel der Entwicklung der dramatischen Literatur des beginnenden 20. Jahrhunderts kann man die inspirierende Kraft des Symbolismus verzeichnen, die sich in einer außerordentlichen dramaturgischen Vielfältigkeit darstellte. Eine der wichtigsten Ausdrucksformen dieser Epoche war:

„[...]die impressionistische Seelenkunst von Arthur Schnitzler und die >>Lyrischen Dramen<< von Hofmannsthal, die symbolischen Spätwerke von Henrik Ibsen und die >>Traumspiele<< von August Strindberg, die mystischen und märchenhaften Dramen von Maurice Maeterlinck und Oscar Wildes *Salome*, die neu-romantischen Spiele von Gerhardt Hauptmann und die Grotesken von Frank Wedekind.“¹¹⁰

Die neuen Dramatiker versuchten, den Menschen und die von ihm konstruierte Wirklichkeit nicht mehr mimetisch abzubilden, sondern diesen Mikrokosmos in eine künstlich erzeugte symbolische Wirklichkeit einzubetten, um die komplexe Zusammenhänge aus einer metaphysischen Distanz zu erkennen. Dort erschienen die vielschichtigen Strukturen der menschlichen Psyche und die Verstrickungen seiner Lebenskonstrukten mehrdeutig, geheimnisvoll und schwer erfassbar. Die Dramatiker suchten ihre Antworten entweder in der modern gewordenen Psychoanalyse oder in den Tiefen der Symbole, was die Entwicklung der neuen dramaturgischen Formen bedurfte. Dafür bot sich die moderne Bühne als ein idealer Austragungsort an, wo Realität und Traum auf einander prallten, sich verschmolzen und daraus eine Einheit bilden konnten. Die Erzeugung von diesen neuen Welten diente dafür um das symbolische Drama als ein Gegner und als eine Alternative sowohl zu dem positivistischen Weltbild als auch zu den religiösen Ideologien zu postulieren.

„Den Symbolisten geht es um die Suche nach dem verborgenen Geheimnis und um dessen Beschwörung durch die suggestive Kraft der künstlerischen Mittel.

¹¹⁰ Simhandl, Peter, *Theatergeschichte in einem Band*, Berlin: Henschel Verlag 1996, S. 209.

Weil man nach ihrer Auffassung durch die Anstrengung der Ratio nie zu einer gültigen Erkenntnis gelangen kann, muß man sich tragen lassen von der spontanen Folgen seiner Visionen.“¹¹¹

Den Anspruch des symbolischen Dramas, die Bühne als ein Gegenmodell zu der herrschenden Realität zu positionieren, kann man am Beispiel von Werken von Hugo von Hofmannsthal oder Maurice Maeterlinck sehen, die die Bühne zu einem ‚Tempel des Traumes‘ erhoben haben.¹¹²

2.4.4. Das Theater als Ort der Schöpfung von neuen Realitäten

2.4.4.1 Das Theater des Naturalismus

Der Naturalismus, welcher europäische Theaterbühnen in den letzten Dezenenien des 19. Jahrhunderts als Hauptkunstströmung beherrschte, war ein Ergebnis der langen Theaterentwicklung seit der Renaissance. Der Leitsatz dieser Entwicklung war auf dem Prinzip der Illusion aufgebaut, das die darstellende Kunst an eine maximale Annäherung an die Wirklichkeit geführt hat und alle antiillusionistischen Strömungen wie z. B. Commedia dell’arte verdrängte. Masken, groteske Charakterdarstellung, sinnwidrige Kostüme und Requisiten, direkte Kommunikation mit dem Publikum sowie metaphysische Behandlung eines Individuums wurden seit dem 18. Jahrhundert zuerst im Theater des Klassizismus verpönt und abgelehnt und später auch vom Theater des Bürgertums missbilligt, da es nicht der rationalistischen Nachahmung und dem bürgerlichen Verhalten entsprach. Das Theater des Naturalismus übernahm diese Maxime und stürzte sich mit einer gesellschaftskritischen Zielsetzung in die möglichst objektive Wiedergabe der Wirklichkeit. Der Alltag ergriff die

¹¹¹ Simhandl, Peter, *Theatergeschichte in einem Band*, Berlin: Henschel Verlag, 1996, S. 213.

¹¹² Vgl. ebd., S. 213.

Theaterwelt. Er versteckte sich hinter der ‚vierten Wand‘ und präsentierte sich als eine Art der Momentaufnahme mit einer alltäglichen Natürlichkeit. Die naturalistische Darstellung der Charaktere wurde auf die Präsentation eines biologischen und psychologischen Menschen reduziert, vor allem auf die Vorführung der Lebensumstände der sozial benachteiligten und unzufriedenen Menschen, die als Opfer und als passive Objekte gegenüber der rauen kapitalistischen Wirklichkeit standen. Die Nachstellung von Sprache und Gestik wurde verpflichtend bis zu den kleinsten Details milieutreu und dem photographischen Abbild nachzugestalten. Dieser Drang nach Wahrheit verpflichtete die SchauspielerInnen, den Alltag auf die Bühne zu bringen.

„Die Darsteller sollten nicht spielen, sondern das eigene Leben wirklich leben. [...] Der Schauspieler sollte nicht nur Illusion von Wirklichkeit darbieten, damit tendenziell die schauspielerische Kunst zur Natur werden lassen. Sie sollte Überhöhung, jede auffällige, künstlerisch bezeichnende Gestik, Mimik und Sprachgestaltung vermeiden.“¹¹³

Damit hat sich das Theater des Naturalismus an die naturwissenschaftliche Exaktheit orientiert. Von den Dramatikern und Theaterschaffenden wurde eine wissenschaftliche Vorgangsweise abverlangt: die objektive Beobachtung des Alltags, die Untersuchung des Milieus, die psychologische Ergründung von geistigen und seelischen Vorgängen. Die Bühne verwandelte sich zu einem psychologisierten Spiegelbild der Wirklichkeit. Die Verabsolutierung der psychologischen Spielweise und des Inszenierungsstils des ausgehenden 19. Jahrhunderts unterdrückte alle anderen theatralischen Eigenschaften - das Gesti-sche, Phantastische, Rhetorische und Metaphysische. Somit verlor das Theater seine Essenz - die Sinnlichkeit und die Polyphonie seiner Ausdrucksmittel.¹¹⁴

¹¹³ Fiebach, Joachim, *Von Graig bis Brecht. Studien zu Künstlertheorien in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts*, Berlin: Henschel Verlag, 1975, S. 46.

¹¹⁴ Vgl. ebd., S. 40-48.

2.4.4.2 Adolphe Appia: Das Theater als Traum

Um die Jahrhundertwende begann im europäischen Theater ein Reformprozess der Retheatralisierung. Die Theaterreformer der Jahrhundertwende wandten sich entschieden vom Naturalismus ab, mit einer Zielvorstellung, das Theater als eine selbständige Kunst zu behaupten. Dies konnte durch die Befreiung des Theaters von den Fesseln der Literatur und durch die Ausformung und Optimierung aller vorhandenen Theatermittel in den antinaturalistischen und antimimetischen Theaterkonzepten erreicht werden.

Einer der bedeutendsten Theaterreformer dieser Zeit war der Schweizer Bühnenbildner, Architekt und Theatertheoretiker Adolphe Appia¹¹⁵, der einen ersten und umspannenden Entwurf für die Synthese aller theatralischen Darstellungsmittel in seinem Hauptwerk *Die Musik und die Inszenierung* (1899) vorgelegt hat. Als Wagners Verehrer war Adolphe Appia vom kunstreligiösen Konzept des musikalischen Dramas seines Idols inspiriert. In seinen Bühnenskizzen, theoretischen Schriften und Inszenierungen reflektierte er die künstlerischen Sehnsüchte seiner Epoche nach eine Postulierung der Kunst als eine Form des autonomen Lebensraumes und der entfesselten Kreativität.

“Massive Selbst-Reflexivität und Konzentration auf die Kunst als Geschehen, als Tätigkeit und als dinghaft-räumliche Manifestation sind, aus der Perspektive gegen Ende des Jahrhunderts betrachtet, übergreifende, entscheidende Momente der epochalen Veränderungen (des Paradigmenwechsels) europäischer Künste.”¹¹⁶

Adolphe Appia war bestrebt, neue, zeitgemäße Inszenierungsmethoden für das, wie er es bezeichnete, Wort-Tondrama zu finden. In seiner Vision - eine autonome dem Traum ähnliche Bühnenrealität zu erschaffen - suchte er die

¹¹⁵ Adolphe François Appia (1862 -1928) war ein Schweizer Architekt, Bühnenbildner und Theatertheoretiker, der die Entstehung des modernen Theater stark beeinflusst hat.

¹¹⁶ Fiebach, Joachim, *Von Graig bis Brecht. Studien zu Künstlertheorien in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts*, Berlin: Henschel Verlag 1975, S. 50.

geeigneten theatralischen Mittel, welche die Grenze zwischen der Wirklichkeit und dem Traum überwinden konnten. Dem Traum räumte Appia eine besondere Rolle im künstlerischen Schaffen ein. Einerseits betrachtete er den Traum als eine Schnittstelle zum Unbewussten und zu dem Absoluten sowie als einen wichtigen persönlichen Raum der Seele von jeder menschlichen Existenz.

„Die Fiktion, welche eine Seele durchsättigt, feiert im Traum die intimste Verwirklichung ihres Daseins. [...] Der Traum, dieser kostbare Zeuge, giebt uns mehr Aufschluß über die wesentlichsten Wünsche unserer Persönlichkeit, als es die genaueste und feinste Analyse imstande wäre. Ein geheimnisvoller Faden durchzieht unser ganzes Schlafleben und schafft darin die verbindende Einheit, welche in unserem wachen Leben durch Beziehung zwischen Ursache und Wirkung vollzogen wird.“¹¹⁷

Andererseits erkannte Appia, dass eine irrealere, schöpferische Welt des Traums ein geeignetes Modell für eine phantasievolle theatralische Realität sein könnte. Auf der Suche nach neuen, geeigneten theatralischen Mitteln und Strukturen kam er zum Prinzip der Synthese. Das heißt, dass alle theatralische Mittel - Bühnenbild, Beleuchtung, Musik, Schauspiel, Tanz - seinem Konzept zufolge aufeinander abgestimmt sein müssen. Somit konnte man eine organische Einheit kreieren, die eine autonome, vielschichtige, symbolhafte und kreative Wirklichkeit repräsentierte. Mit diesem Theaterkonzept gab Adolphe Appia dem Theater wichtige Impulse, sich als ein kreatives, schöpferisches Geschehen in Form einer vollständigen Ersatzrealität bzw. eines (Offenbarungs)-ortes zu stellen.

¹¹⁷ Appia, Adolphe, *Die Inszenierung als Schöpfung der Musik* (1899), In: Brauneck, Manfred, *Theater im 20. Jahrhundert. Programmschriften, Stilperioden, Reformmodelle*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuchverlag GmbH 1998, S. 44-45.

2.4.4.3 Regisseur als Demiurg der neuen Wirklichkeit

Infolge des Appias Prinzips der Synthese wurde eine besondere Eigenschaft des theatralischen Raumes entdeckt und zwar als ein unmittelbarer Ort der Schöpfung von neuen Wahrnehmungsräumen. Edward Gordon Graig - der radikalster und einflussreicher Anreger des Theaters der Moderne - war einer der ersten Regisseure des europäischen Theaters, der die Theaterbühne von der üblichen Dekoration befreite und einen ‚kinetischen Raum‘ voller Plastizität und Expression entdeckte. Dadurch bekam der befreite Theaterraum eine eigene Wertigkeit, wo ein Regisseur als ein frei handelnder Demiurg die Strukturen und die Eigenschaften der Zeit und des Raums erforschen und sie neu ordnen konnte und daraus eine eigenwillige Wirklichkeit zu kreieren begann. Diese neu eröffnenden Möglichkeiten der künstlerischen Freiheit effizierten und beeinflussten die Entstehung des Regietheaters. Dank den theoretischen und praktischen Bemühungen von Adolphe Appia und Edward G. Graig bekam ein Regisseur die neuen wirkungsvollen Instrumentarien für sein Schöpfertum und zwar den Rhythmus und die Montage. Mit diesen Techniken konnte sich eine Theaterbühne bzw. ein Theaterraum zu einem eigenständigen virtuellen Lebensmodell organisieren, dessen komplexe Strukturen eine neue Ordnung der Dinge und der menschlichen Beziehungen formten sowie neue Objekte, Artefakten, Wahrnehmungsinhalte, Weltbilder und Wertigkeiten erschufen. Alle Theaterelementen bzw. Künste inklusive das Schauspiel unterwarfen sich dem Willen des Regisseurs und agierten als Teilelementen eines einheitlichen Gesamtkunstwerkes. Somit etablierte sich im 20. Jahrhundert eine neue bedeutungsvolle Theaterprofession - der Theaterregisseur, die sich als ein „geistig-praktischer Hauptschöpfer“¹¹⁸ etablierte. Der Regisseur stellte sich demonstrativ gegen die Zeit und der gegebenen Wirklichkeit und bot der Gesellschaft eine eigene „artistische oder radikal artifizielle Realität“¹¹⁹ als einen Kommunikationsraum an.

¹¹⁸ Fiebach, Joachim, *Von Graig bis Brecht. Studien zu Künstlertheorien in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts*, Berlin: Henschel Verlag 1975, S. 102.

¹¹⁹ Ebd., S.101

„Glaube und die Kraft anzubeten - das ist es, was uns fehlt Die Kunst ist nicht eine Tändelei, sie ist eine Kommunikation. Es ist ein erregender, ein gewaltiger Ort, wo jeder, ob auf der Bühne oder in den Zuschauerreihen, sich dieser Erregung hingibt - der Erregung des Glaubens.“¹²⁰

Wie bei den anderen oben genannten Künsten dieser Epoche wurde auch im Theater der Moderne die Frage nach einem sakralen Anspruch eines Vermittlers gestellt. Unter den zahlreichen verschiedenartigen Experimenten, die im Regietheater der Moderne unternommen wurden, gab es auch eine Entwicklung, wo die Theaterschaffenden sich unmittelbar mit den sakralen Wurzeln des Theaters bzw. mit der Metaphysik des Theatralischen beschäftigt haben. Beginnend mit der Suche von Adolphe Appia nach einer Annäherung des Theaters mit der unbewussten Ebene des Traumes hob Edward G. Graig die Wichtigkeit des sakralen Charakters des Theaters hervor und suchte in dem Symbolischen den Ausdruck für die metaphysischen Ebenen des Unbewussten und der Unsichtbaren.¹²¹ Aber auch Max Reinhardt und besonders Antonin Artaud beschäftigten sich mit der metaphysischen Ebene des Theateruniversums. Dabei handelte es sich nicht um irgendeine besondere Religion, sondern

„[...]um gläubig-irrationales Verhalten, um das Sich-Hingeben an ein Jenseits, um das Unterordneten unter die unsichtbaren Gewalten.“¹²²

Bei diesem Bestreben wurde es besonders wichtig das Rationale im neuen erschaffenen Theaterraum auszuschalten, um das Schöpfende und das Imaginäre in einer zeremoniellen Art zelebrieren zu können. Eine Unterstützung bzw. eine Inspirationsquelle dafür fanden viele Theaterschaffenden Europas dieser Epoche im asiatischen und indischen Theater, welches EuropäerInnen um 1900 kennengelernt haben. Die Metaphysik und der Symbolismus der

¹²⁰ Graig, Gordon, *Theatre Advancing*. S. 42, In: Fiebach, Joachim, *Von Graig bis Brecht. Studien zu Künstlertheorien in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts*, Berlin: Henschel Verlag 1975, S.112.

¹²¹ Vgl. ebd., S. 90.

¹²² Ebd., S.90.

fremdartig wirkenden Inszenierungen der Kawakamis oder Kabuki Truppen sowie des Ensembles des Nô-Theaters beeinflussten viele führende Theaterleute Europas. Sie erkannten in dem Gestischen, Tänzerischen, Symbolischen und Metaphysischen des fernöstlichen Theaters ein Gegenbild zum europäischen Literaturtheater und inspirierten sich von der Macht der Bewegung im Raum sowie des Körperlichen gegenüber dem Wort. Viele europäische Theater-schaffenden setzten sich theoretisch mit den Grundideen des fernöstlichen Theaters auseinander und versuchten sie in die unterschiedlichen Theatermanifester und praktischen theatralischen Regie- und Schauspielmethoden zu integrieren.

„Das reicht von Edward Gordon Graig, dem Protagonisten der antinaturalistischen Theaterreform, über die russischen Avantgardisten Wsewolod Meyerhold, Sergej Eisenstein und Alexander Tairow bis zu Antonin Artaud, dessen Vision einer neuen metaphysischen Bühnenkunst vom balinesischen Tanztheater inspiriert war, und auch bis Bertold Brecht, der in der chinesischen Schauspielkunst schon seinen Verfremdungseffekt vorgebildet sah.“¹²³

2.4.4.4 Die Mystik des fernöstlichen Theaters als Inspirationsquelle

Um die Jahrhundertwende kamen dank der fortgeschrittenen Mobilität die ersten Theatertruppen aus dem Fernen Osten nach Europa. Sie fesselten das europäische Publikum mit ihren besonderen Inszenierungstechniken und überzeugten mit einer speziellen inneren Kraft in der Darstellung.

Das Theater des Fernen Ostens konnte im Vergleich zum europäischen Theater eine erstaunliche jahrhundertlange Stabilität in ihren theatralischen Formen vorweisen. Die vielfältigen Erscheinungen des fernöstlichen und indischen

¹²³ Simhandl, Peter, *Theatergeschichte in einem Band*, Berlin: Henschel Verlag 1996, S.39.

Theaters - rituelles Tempeltheater Indiens, Volkstheater Chinas, Kultspiele Japans, balinesisches Tanztheater - gingen aus den religiösen und volkstümlichen Quellen hervor und waren eine harmonische Synthese aus verschiedenen Darbietungsformen wie Schauspiel, Gesang, Tanz, Akrobatik und Pantomime. Der alten indischen Legende nach war der Gott persönlich um die Erschaffung einer neuen Kunstart, die „man sowohl sehen als auch hören kann“¹²⁴, bemüht.

„Aus dem ersten Buch bezog Brahma die Rezitation, aus dem zweiten den Gesang, aus dem dritten die Darstellung und aus dem vierte die Ästhetik“¹²⁵

Im fernöstlichen Theater haben alle Elemente - ob es die Farbe des Kostüms, die Form des Schmuckes, die Bewegung des Kopfes, der Augen, die Stellung der Hände, die Höhe des Tones - eine Bedeutung und strahlen eine metaphysische Symbolkraft aus. Um diese komplexen Darbietungsformen ausführen zu können, müssen die DarstellerInnen über eine präzise Körperbeherrschung und über tiefgründige Kenntnisse des religiös-symbolischen Zeichensystems verfügen sowie eine beinahe schamanische Verwandlungsfähigkeit beherrschen, die es erlaubt, zwischen den metaphysischen Ebenen zu wechseln. Die Realität wird im fernöstlichen Theater nicht in ihrer äußeren Gestalt abgebildet, sondern bedingt dargestellt. Es konzentriert sich alles nur auf das Wesentliche, auf die Essenz der menschlichen Existenz, die sich verpflichtend mittels der Symbole darstellen lässt. Bei der Verkörperung der Personen wird keine bloße Imitation angestrebt, sondern ein inneres Wesen - verborgene innere Zeichen, Formen, Rhythmen und Vibrationen - symbolhaft wiedergeben.¹²⁶

¹²⁴ Simhandl, Peter, *Theatergeschichte in einem Band*, Berlin: Henschel Verlag 1996, S. 40.

¹²⁵ Ebd., S. 40.

¹²⁶ Vgl. ebd., S. 39-54.

2.4.4.5 Max Reinhardt: Das Theater als metaphysischer Ort

Zu den wichtigsten Repräsentanten des Retheatralisierungsprozesses gehörte der große österreichische Regisseur und Theaterleiter - Max Reinhard, der sich auch der Beeinflussung und der Magie des fernöstlichen Theaters nicht entziehen konnte. Dem Naturalismus abgeneigt, suchte Reinhard in seinem impressionistisch-magischen Bühnenstil die metaphysischen Wurzeln des theatralischen Geschehens und den verlorenen dionysischen Ursprung des europäischen Theaters.

„Alle, die im Theater sind, - ob auf der Bühne oder im Zuschauerraum - bemühen sich, bewußt oder unbewußt, sich selbst zu überwinden, sich zu vergessen, über sich hinauszuwachsen. Sie suchen die Ekstase, den Rausch, den ihnen sonst nur die Droge geben kann.“¹²⁷

Der großer Theatermacher, der im deutschen Sprachraum das Theater mit den technischen Neuerungen, Licht und Farbe, Schönheit und Freude zwischen den Jahren 1901 und 1916 revolutioniert hat, begann am Anfang seiner Karriere, mit einem Theaterkonzept als ‚Welt des Scheins‘ zu experimentieren. Das Theater bot sich um die Jahrhundertwende als eine Art des Zufluchtsortes an und war ein organischer Ersatz für die Wirklichkeit. Folgend der Wagnerischen Konzeption eines kunstreligiös gedachten ‚Gesamtkunstwerkes‘ erschuf er mit Unterstützung von bekannten Vertretern seiner Epoche aus der Bildenden Kunst, Architektur, Literatur und Musik die theatralischen Gesamtkunstwerke.¹²⁸ Die Genialität Reinhardts lag darin, dass er revolutionäre Ideen

¹²⁷ Reinhardt, Max, *Über die Kunst des Theaters* (1924), In: Fetting, Max Reinhardt (Anm. 1), S.455-457, hier S. 455, In: Silhouette, Marielle, *Max Reinhardts Theaterreligion*, In: Meier, Albert (Hrsg.): 2012, *Kunstreligion: Ein ästhetisches Konzept der Moderne in seiner historischen Entfaltung. 2. Die Radikalisierung des Konzepts nach 1850*, Berlin; New York: de Gruyter 2012, S. 326.

¹²⁸ Vgl. Lampart, Fabian, *Kunstreligion intermedial. Richard Wagners Konzept des musikalischen Dramas und seine frühe literarische Rezeption*, In: Meier, Albert (Hrsg.): 2012, *Kunstreligion: Ein ästhetisches Konzept der Moderne in seiner historischen Entfaltung. 2. Die Radikalisierung des Konzepts nach 1850*, Berlin; New York: de Gruyter 2012, S. 60.

und Manifeste zur Theatererneuerung um die Jahrhundertwende in seinem monumentalen Regietheater umsetzen konnte.

„Als ein genialer Elektriker begründete er, den Gedanken von Edward Graig folgend, das moderne Regietheater. Nach dem Vorbild von Konstantin Stanislawski befreite er die Schauspieler aus den Rollenfächern in die sie bis dahin eingezwängt waren, und verschmolz sie zu einem Ensemble. Adolphe Appias Forderungen entsprechend, ersetzte er die gemalte Kulissenbühne durch die Raumbühne mit Rundhorizont und Drehscheibe: von den Meiningern übernahm er das Prinzip der Massenregie und steigerte dessen Wirkungsgrad durch monumentale Vereinheitlichung.“¹²⁹

Max Reinhardts Streben nach einem neuen erschaffenden, eigenständigen Ort der Schönheit und der Heiterkeit entsprach der Ideenwelt des Ästhetizismus. Seine theatralischen Realien waren die Konstrukte aus Farben, Luft, Tönen, Linien und vor allem waren sie von ‚beseelten‘ Körpern ‚bewohnt‘. Die ‚tänzerisch-pantomimisch-gestische‘ Schauspielkunst seines Theaters war revolutionär: Anstatt einem entseelten Körper des Literaturtheaters und des Naturalismus manifestierte er eine innewerdende Leiblichkeit, ein Fest der rauschenden, dionysischen Kraft.¹³⁰ Reinhardt war nicht nur Konstrukteur der eigenartigen Welten vom Schönheitssinn, Gerechtigkeit und Wahrheit, er verwandelte das Theater mit der Erweiterung von den neuen Spielorten wie zum Beispiel öffentliche Plätze, Parks und Ausstellungshallen zum Leben selbst.¹³¹

Eine Theateraufführung verstand Max Reinhard als ein Mysterium, wo dank des Vorstellungsvermögens von SchauspielerInnen und ZuschauerInnen der Boden der Realität verlassen werden konnte und im Inneren des Menschen, in seiner Imagination erwachten neue Welten.

¹²⁹ Simhandl, Peter, *Theatergeschichte in einem Band*, Berlin: Henschel Verlag 1996, S. 128.

¹³⁰ Vgl. Fiebach, Joachim, *Von Graig bis Brecht. Studien zu Künstlertheorien in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts*, Berlin: Henschel Verlag 1975, S. 57.

¹³¹ Vgl. ebd., S. 55-57.

„Am Abend im Augenblick der Empfängnis, erheben sich Schauspieler und Zuschauer unversehens vom Boden der Wirklichkeit und umfassen sich geistig, seelisch, auch körperlich. [...] In diesem Augenblick, in dem der Schaffende zugleich empfängt und der Empfangende mitschafft, wird das kostbare und unvergleichliche Geheimnis des Theaters geboren.“¹³²

Wie im Mysterium, wo alle TeilnehmerInnen an einem metaphysischen Geschehen beteiligt sind, versuchte Reinhardt die Distanz zwischen den SchauspielerInnen und dem Publikum aufzuheben. Das gelang ihm mit seinem Arenatheater um 1910 und später bei den Aufführungen der Mysterienspiele. Die Krönung dieses Bestrebens war die Inszenierung des von Hofmannsthal überarbeiteten mittelalterlichen Spiels am Domplatz in Salzburg am 22. August 1920. Max Reinhardt gelang es, mit der Inszenierung von *Jedermann* das Theater zu einem modernen, metaphysischen Raum der Begegnung zwischen den SchauspielerInnen, dem Publikum und dem Absoluten zu erheben.

„Mit dem *Salzburger Großen Welttheater*, das 1922 in der Kollegienkirche in Salzburg uraufgeführt wurde, knüpften Reinhardt und Hofmannsthal wieder an die Theatertradition durch die Bearbeitung von Calderóns geistlichem Schauspiel *Das große Welttheater* (1675) an. Nach der *Mirakel*-Inszenierung in einer Ausstellungshalle und der *Jedermann*-Aufführung auf dem Domplatz stellte *Das Salzburger Große Welttheater* in der Kollegienkirche eine radikalisierte Form der katholischen Spiele dar. Es bedeutete aber zugleich den Sieg der Theatermetapher als erster Darstellungsform der Welt und der Schöpfung.“¹³³

¹³² Reinhardt, Max, *Rede zum 25jährigen Jubiläum der Gründung der Schauspielschule des Deutschen Theaters Berlin* (1930); zitiert nach: Fetting: Max Reinhardt (Anm. 1), S. 432f., hier S. 433. In: Silhouette, Marielle, *Max Reinhardts Theaterreligion*, In: Meier, Albert (Hrsg.): 2012, *Kunstreligion: Ein ästhetisches Konzept der Moderne in seiner historischen Entfaltung. 2. Die Radikalisierung des Konzepts nach 1850*, Berlin; New York: de Gruyter 2012, S. 326-327.

¹³³ ebd., S. 334-335.

2.4.4.6 Das Schauspielen als ein unterordnetest Theaterelement des Regietheaters

Mit der Etablierung der führenden und schöpfenden Kraft des Regisseurs im theatralischen Prozess stellte sich die Frage nach eine Rangstellung des/der SchauspielerIn im europäischen Theater der Moderne. Wenn noch im Theater des Naturalismus eine Vorrangstellung der Schauspielkunst unangefochten galt und vor allem die künstlerische Individualität¹³⁴ des/der SchauspielerIn gefeiert wurde, stellte das Regietheater andere Anforderungen an die Schauspielkunst und transformierte sie zu einer Art der Elementarkraft des komplex gewordenen Universums einer Inszenierung. In der Konsolidierung der einzelnen Theaterelemente unter einer einheitlichen künstlerischen Vision und Konzeption des Regisseurs mussten der/die SchauspielerIn nicht nur die Aufgaben eines semiotischen Zeichens weiter erfüllen, sondern sich komplett den konzeptuellen Regieanforderungen unterstellen.

Es ist wichtig anzumerken, dass ab dem 18. Jahrhundert eine neue Auffassung über die Körperlichkeit in der Schauspielkunst sich etablierte, wobei der Körper des/der SchauspielerIn als ein Zeichenaspekt einer Theatervorstellung in den Vordergrund rückte.

„Die neue Schauspielkunst sollte mimische, gestische und proxemische Zeichen entwickeln, welche die verschiedensten Empfindungen beziehungsweise Zustände der menschlichen Seele aufs Vollkommenste darzustellen vermochte, wie nur diese Zeichen imstande sein würden, im Zuschauer die gewünschten Emotionen hervorzurufen.“¹³⁵

Allerdings muss man erwähnen, dass die Körperlichkeit des literarisierten Theaters sich ausschließlich auf eine mimetische Repräsentation beschränkte.

¹³⁴ Anm.: Im 19. Jahrhundert etablierte sich Charakterdarstellung, wobei die eigene Persönlichkeit des Schauspielers hervorgehoben wurde.

¹³⁵ Fischer-Lichte, Erika, *Der Körper als Zeichen und als Erfahrung. Über die Wirkung von Theateraufführungen*, In: *Theater im Kulturwandel des 18. Jahrhunderts*, (Hrsg.) Erika Fischer-Lichte/ Jörg Schönert, Göttingen: Wallstein 1999, S. 55-56.

Daher wurde im Regietheater versucht, neue Aufgaben und Bedeutungen für die physische Präsenz des Körpers und seine Bewegung im Raum zu finden. Adolphe Appia entwickelte mit seinen theoretischen Entwürfen ein bemerkenswerte Konzeption für die Schauspielkunst. Für die SchauspielerInnen leitete er ein neues theatergestalterisches Programm ein, in dem „das körperlich-räumliche und gestisch-bewegungsmäßige Verhalten des/der DarstellerIn als grundlegende Ausdrucks- und Kommunikationsweise“¹³⁶ unentbehrlich wurde. Auch Edward G. Graig, der das Drama als ‚reine Bewegung‘ verstand, forderte eine radikale Veränderung der Schauspielkunst.¹³⁷ Nach Graigs Auffassung solle der/die SchauspielerIn sich als ein/e ‚BefehlsempfängerIn‘ des Regisseurs zu einem körperbetonten und perfekten Handwerker verwandeln, sonst sollen die Menschen auf der Bühne eliminiert werden und „durch Puppen (Marionetten) ersetzt bzw. ihre Funktion reduziert werden“.¹³⁸ Die Bedeutung des körperlichen Ausdrucks und des Rhythmischen wurde ebenfalls von deutschen Theaterleiter und Begründer des Volksfestspiels (1910) - Georg Fuchs¹³⁹ - übernommen. Mit seinem Appell an die SchauspielerInnen - sich auf die Herkunft der Schauspielkunst zu besinnen - verwies Fuchs auf den Inszenierung- und Darstellungsstil des fernöstlichen Theaters. Auch die Auffassung über der Schauspielkunst des radikalsten und wichtigsten Vertreters des anti-naturalistischen Theaters der Moderne - Wsewolod Meyerhold - „basiere wesentliche, ja primär auf körperlich-plastischem Ausdruck“.¹⁴⁰ Diese neuen inszenatorischen Bedingungen des Regietheaters eröffneten neue Perspektiven für die Entwicklung bzw. für die Erweiterung der Fertigkeiten in der Schauspielkunst. Durch die Zufügung der artistischen Techniken wie Pantomime, Tanz, Akrobatik, Gesang, Clownerie begann sich die Schauspielkunst erstens als eine Kunst der Synthese zu entfalten. Zweitens mit der Beherrschung

¹³⁶ Fiebach, Joachim, *Von Graig bis Brecht. Studien zu Künstlertheorien in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts*, Berlin: Henschel Verlag 1975, S. 78.

¹³⁷ Vgl. ebd., S. 98.

¹³⁸ Ebd., S. 103.

¹³⁹ Johann Georg Peter Fuchs (1868- 1949) war ein deutscher Schriftsteller und Theaterleiter.

¹⁴⁰ Ebd., S. 122.

dieser Techniken verwandelte sich der/die SchauspielerIn in ein perfektes ‚in-der-Bewegung‘ agierendes Körper-Zeichen der Inszenierung und erhob sich zu einer Art des beseelten Kunstwerkes, das von zwei Schöpfern - dem Regisseur und dem/der SchauspielerIn - erschaffen wurde. Allerdings ist es wichtig anzumerken, dass hier hauptsächlich das Schöpferische im artistisch-körperlichen Bereich lag. Die größten Schwierigkeiten lagen in der emotionalen Ebene, da sie neue spezifische Psychotechniken benötigte.

2.4.4.7 Der/Die SchauspielerIn als Schöpfer

Grundsätzlich wurde das Thema des unabhängigen Schöpfertums in der Schauspielkunst seit dem 18. Jahrhundert mit der Entstehung der ersten Schauspieltheorien heftig diskutiert. Die Problematik wurde schon damals von den TheatertheoretikerInnen erkannt und zwar wegen der Verflochtenheit des/der SchauspielerIn, der/die als ein Doppelwesen auf der Bühne agierte.

„Der französische Schauspieler Benoit Constant Coquelin (1841-1909) hat den Schauspieler deshalb als >>double personality<<, als eine Art Doppelwesen, bezeichnet. In seinem zunächst auf Englisch erschienen Aufsatz *Acting and Actors* von 1887 begründet er diese Doppelheit damit, daß Schauspieler sowohl Spieler als auch gespielte Instrumente seien.“¹⁴¹

Die Schwierigkeit, den/die SchauspielerIn als ein unabhängiger Schöpfer zu bezeichnen, lag darin, dass das Schauspielen ein Akt der ‚Herstellung‘ und gleichzeitig ein Akt der ‚Präsentation‘ war. Die andere Problematik lag auch in dem Postulat der Nachahmung, das „über zweieinhalbtausend Jahre europäischer Theatergeschichte immer wieder auftaucht“.¹⁴² Demzufolge musste der/die SchauspielerIn einerseits wie ein/eine RepräsentantIn der Epoche den

¹⁴¹ Roselt, Jens. (Hrsg.), *Seelen mit Methode. Schauspieltheorien vom Barock bis zum postdramatischen Theater*, Berlin: Alexander Verlag 2009, S. 10.

¹⁴² Ebd., S.12.

erkennbaren menschlichen Typus darstellen und dabei dem Publikum zuliebe die herrschenden gesellschaftlichen und ästhetischen Konventionen befolgen und repräsentieren.¹⁴³ Andererseits war der/die SchauspielerIn selbst als Person ein durch die Sozialisierung entstehendes ‚Produkt‘ der Zeit, der/die sich in den kulturspezifischen Fesseln der eigenen Individualität befand. Das bedeutete, dass der/die SchauspielerIn sich nicht auf der Bühne von der eigenen Körperlichkeit, Emotionen und dem Denkmuster distanzieren konnte und daher kein von der eigenen Individualität unabhängige Schöpfungsakte vollziehen vermag.

„Das Gebot der Nachahmung kann allerdings auch polemisch gegen die Schauspieler gewendet werden. So stellt Friedrich Nietzsche (1844-1900) fest, daß >>ihre nachahmende [...] Kraft<< zu einer Art Selbstschätzung führt, und hält dagegen, daß der Schauspieler doch nur >>ein idealer Affe<<¹⁰ sei.“¹⁴⁴

Der französische Philosoph und Schriftsteller Denis Diderot¹⁴⁵ sah das Problem der Nachahmung hauptsächlich in der Abhängigkeit des/der SchauspielerIn von der persönlichen Emotionalität, die auf der Bühne Europas jahrhundertlang überwiegend herrschte. In seinem Werk *Das Paradox über den Schauspieler* stellte D. Diderot eine widersprechende These auf, die in dieser Hinsicht dem/der SchauspielerIn eine Lösung des Problems anbot und zwar durch eine gewisse Distanzierung zu seinem/ihrem ‚Bühnenwerk‘.

„Schauspieler können Gefühle auf der Bühne nur dann glaubhaft vermitteln, wenn sie dabei emotional völlig unberührt, also kalt bleiben.“¹⁴⁶

Wenn der Aufklärer Denis Diderot die Beherrschung der Emotionalität mehr als eine Tugend verstand, die durch den Verstand und die entsprechende

¹⁴³ Vgl. Roselt, Jens. (Hrsg.), *Seelen mit Methode. Schauspieltheorien vom Barock bis zum postdramatischen Theater*, Berlin: Alexander Verlag 2009, S. 12.

¹⁴⁴ Ebd., S. 12.

¹⁴⁵ Denis Diderot (1713 - 1784) war ein französischer Schriftsteller, Philosoph und Aufklärer.

¹⁴⁶ Ebd., S. 134-135.

(Selbst)Erziehung erreicht werden konnte und einen Einklang zwischen dem Gefühl und dem Intellekt erzielte, wünschte sich der Repräsentant des Idealismus- Johann Wolfgang von Goethe - mit dem Verzicht auf die persönliche Emotionalität, die ‚Präsentation eines Ideals‘ auf der Bühne zu erreichen.¹⁴⁷

„>>Idealistisch<< vorstellen, so Goethe in der *Regeln für Schauspieler* (§35), bedeutete nicht nur das Wahre zu zeigen, sondern es dabei >>mit dem Schönen zu vereinigen<<. Das Wahre war deshalb auf der Bühne durch den Schauspieler von den Schlacken des Realen zu befreien. Das entsprechende Ideal diktierte nicht das Leben, sondern der Dichter in seinem Drama.“¹⁴⁸

Johann W. von Goethe brachte in seinem Traktat *Regeln für Schauspieler* eine Reihe von Verhaltensregeln und Techniken, die dem/der SchauspielerIn helfen sollten, sich selbst ‚umzuerziehen‘, um sich von der Eigenschaften der eigenen Persönlichkeit zu entfernen. Diese Anweisungen Goethes waren eine Art eines Appells an die SchauspielerInnen für die Leistung einer kontinuierlichen und anstrengenden geistigen Arbeit. Die Aufwertung der Schauspielkunst als eine wertvolle und vor allem eine mentale und seelische Arbeit aus der ästhetischen und ethischen Hinsicht wurde von der philosophischen Größe - dem Georg W.F. Hegel - verlangt.¹⁴⁹ Heinrich Teodor Röttscher¹⁵⁰, der den Vorlesungen Hegels zu diesem Thema beiwohnte, war von dieser Aufforderung seines Professors beeindruckt und beschäftigte sich lebenslang mit der Formulierung, Kategorisierung und Methodenbildung der Schauspielkunst in Form eines philosophischen Systems. Seine Theorie teilt die Methode auf ‚Dreisprung‘ und führte zu der ‚unmittelbaren Empfindungen‘ und zu der ‚Reflexion‘ eine neue höhere Stufe ein, die sich als dritte Kraft in Form eines ‚künstlerischen Schaffen(s) (Versöhnung von Natur und Kunst)‘¹⁵¹ beteiligt.

¹⁴⁷ Vgl. Roselt, Jens. (Hrsg.), *Seelen mit Methode. Schauspieltheorien vom Barock bis zum postdramatischen Theater*, Berlin: Alexander Verlag 2009, S. 170-171.

¹⁴⁸ Ebd., S. 171.

¹⁴⁹ Vgl. ebd., S. 192.

¹⁵⁰ Heinrich Theodor Röttscher (1803-1871) - deutscher Dramaturg, Kritiker und Ästhetiker.

¹⁵¹ Ebd. S. 193.

„Die Schauspielkunst verwandelt somit die geistig konkreten Gestalten der dramatischen Poesie in Fleisch und Blut, und haucht ihnen dasjenige Leben ein, wodurch sie zu vollsten sinnlichen Gegenwart kommen. Diese Kunst läßt gleichsam die vor der Phantasie schwebenden Dichtergestalten von dem Blute in der homerischen Unterwelt trinken, wodurch sie als volle ganze Menschen vor uns einherwandeln und uns in diejenige Illusion versetzen, in welcher wir eine ganze sinnlich sichtbare Welt des menschlichen Lebens und Handelns vor uns geöffnet schauen, welche dennoch nur ein Produkt der freien Phantasie ist.“¹⁵²

Die theoretischen Bemühungen Rötchers haben zwar die Schauspielkunst rein theoretisch in die Kategorie der eigenständigen schöpferischen Kunstform erhoben, in der Praxis konnten seine Überlegungen in seiner Zeit noch keinen Zuspruch finden. Erst im beginnenden 20. Jahrhundert mit dem eintretenden Paradigmenwechsel in der Kunst und mit den Veränderungen im menschlichen Bewusstsein wurde das Thema ‚Schöpfertum‘ in der Schauspielkunst thematisiert.

Unter den Schauspielsystemen des 20. Jahrhunderts, die einen Anspruch auf ein unabhängiges Schöpfertums in der Schauspielkunst gestellt hat, gehört die Schauspielmethode von Michael Tschechow. Dieser bemerkenswerter Künstler hat mit seiner Entwicklung von spezifischen psychophysischen Techniken versucht, eine erforderliche Distanz zum eigenen ‚Ich‘ zu erreichen, um schließlich die Seele und den Körper eines Künstlers auf einen metaphysischen Schöpfungsakt bzw. auf eine Transformation in ein neues und eigenständiges ‚Ich‘ einer Bühnenfigur vorzubereiten.

¹⁵² Rötcher, Theodor Heinrich, *Die Kunst der Dramatischen Darstellung*, In: Roselt, Jens (Hrsg.), *Seelen mit Methode. Schauspieltheorien vom Barock bis zum postdramatischen Theater*, Berlin: Alexander Verlag 2009, S. 199-200.

3. Michael Tschechow: Die Kunst als Lebensweg

3.1 Kindheit und Jugend: Die Realität als Einheit der Gegensätze

Michael Tschechow wurde am 16. August 1891 in Sankt Petersburg in der Familie Alexander und Anna Tschechow geboren. In seiner Autobiographie *Leben und Begegnungen* widmet Michael Tschechow das erste Kapitel seiner Memorien dem Menschen, der am meisten die Formung seiner Persönlichkeit beeinflusst hat - seinem Vater. „Der erster Mensch“, schreibt er, „dem ich in meinem Leben “begegnete” und der in mir einen tiefen Eindruck hinterließ, war mein Vater“.¹⁵³ Alexander P. Tschechow (1855-1913) - der ältere Bruder des berühmten Dramatikers und Schriftstellers Anton P. Tschechow¹⁵⁴ - war eine extravagante, ungeheuer begabte und widersprüchliche Person mit den grenzenlosen physischen, psychischen und geistigen Kräften.¹⁵⁵

In der kleinen Familie Tschechows herrschten zwei gegensätzliche Welten. Einerseits die Welt der Mutter - Natalia A. Tschechow (1855-1919), in welcher der kleine Mischa¹⁵⁶ in der Atmosphäre der Geborgenheit, Zuneigung und der grenzenlosen Liebe aufwuchs und wo er auch lebenslang den Halt, die Sicherheit und das Gefühl des Wichtigseins fand. Andererseits die Welt seines Vaters, an der M. Tschechow unfreiwillig beinahe gefesselt war und die ein intellektuell herausforderndes, höchst kreatives, eigenständiges, aber ein maßloser Mikrokosmos darstellte. Die dominante und faszinierende Persönlichkeit seines Vaters bestand aus einem enormen Wissen, Wut, Rebellentum und Kreativität.

¹⁵³ Čechov, Michail A., *Leben und Begegnungen. Autobiographische Schriften*, Stuttgart: Verlag Urachhaus Johannes M. Mayer GmbH 1992, S. 11.

¹⁵⁴ Anton Pawlowitsch Tschechow (1860 -1904) - war ein russischer Schriftsteller und Dramaturg. Internationale Bekanntheit bekam er vor allem als Dramatiker. Seine berühmte Theaterstücke: *Drei Schwestern*, *Die Möwe*, *Der Kirschgarten*.

¹⁵⁵ Vgl. Čechov, Michail A., *Leben und Begegnungen. Autobiographische Schriften*, Stuttgart: Verlag Urachhaus Johannes M. Mayer GmbH 1992, S. 11.

¹⁵⁶ Anm.: Mischa - ist im Russischen ein Kosenamen von Michael.

Auch seine Erziehungsmethoden wiesen Extravaganz und Originalität aus. So überforderte er seinen kleinen Sohn mit den hochkomplizierten existenziellen Fragen und versuchte seine kindliche Fantasie nicht mit irgendwelchen altersgerechten Sachen, sondern mit den komplexen philosophischen Konzepten zu erwecken, die er lebendig darlegen konnte.

„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 macht er das nur?“¹⁵⁷

Michael Tschechows Vater - ein Naturwissenschaftler, Mathematiker und Journalist - war bestrebt, bei seinem kleinen, kränklichen Sohn vor allem die Begierde und den Mut zum Experiment zu fördern.¹⁵⁸ Er überschüttete den kleinen Jungen in den langen Abenden mit seinem enormen Wissen in Astronomie, nahm ihn in seinen Erzählungen auf die faszinierenden Reisen durch den Erdball und die Menschheitsgeschichte mit und führte ihn in eine fesselnde Welt der Entwicklung des menschlichen Bewusstseins ein. Vor allem versuchte er, seinem Sohn fast eine physische Abneigung zu allem „Schablonenhaften, Abgeschmackten und Alltäglichen“ zu vermitteln.¹⁵⁹

Die Prinzipien dieser ungewöhnlichen Erziehung machten sich in dem bemerkbar, dass sie den Michael Tschechow zu einem ‚ewig suchenden Intellektuellen‘ formten und bei ihm sehr früh das Interesse an dem künstlerischen Schaffen erweckten. Später reflektierte M. Tschechow in seiner Biographie, dass seine Familie mit diesen zwei diametral unterschiedlichen Realitäten einen besonderen Zugang zu der Wirklichkeit bei ihm erzeugte.

¹⁵⁷ Čechov, Michail A., *Leben und Begegnungen. Autobiographische Schriften*, Stuttgart: Verlag Urachhaus Johannes M. Mayer GmbH 1992, S. 25.

¹⁵⁸ Vgl., ebd., S. 25-26.

¹⁵⁹ Ebd., S. 12.

Er gewann dadurch ein besonderes Verständnis für die menschliche Existenz und zwar in Form eines unteilbaren Gebildes, wo Gut und Böse, Schönheit und Hässlichkeit nebeneinander existierte und einander ergänzte.

“Living within the contrast and contradictions, the longing to reconcile these contradictions outwardly and to resolve them inwardly, and finally my youthful enthusiasm for Dostoyevsky - all this formed in me a certain special feeling for the life around me and for other people. I perceived the good and the evil, the right and the wrong, the beautiful and the ugly, the strong and the weak, the ill and the healthy, the great and the small, as particular *indivisible unities*.”¹⁶⁰

Aus dieser Realitätswahrnehmung heraus - die Welt als ein geheimnisvolles und komplexes Ganzes zu erkennen - entwickelte beim jungen Michael Tschechow ein großes Interesse, diese metaphysische Einheit, die sowohl im Inneren des Menschen als auch in seiner Umgebung herrschte, zu erforschen. Er erkannte sehr früh, dass hinter jeder Persönlichkeit ein vielschichtiges Universum, mit allen seinen Geheimnissen, Sehnsüchten, komplexen Verstrickungen, Ängsten, Vorlieben und Hoffnungen verbarg. Diese Einsicht wurde für die künstlerische Entwicklung Tschechows ausschlaggebend. Seine späteren Bühnenfiguren, die er überragend darstellte, waren dadurch legendär, weil er sie bewusst als vielschichtige und komplex gestrickte Persönlichkeit mit einer großen inneren Spannung kreierte. Seine Figuren waren nie Träger einer ‚Maske‘, da Tschechow die sogenannte soziale Maske für einpolig und nur als ein Ausdruck des Egoismus hielt. Im Gegensatz dazu sah er eine innere seelische Spannung, die er als eine Demonstration der Menschlichkeit betrachtete. Unter dem Menschlichen verstand er nichts anderes als eine innere Versöhnung und Akzeptanz des Gegensätzlichen, die nur in einem erbitterten Kampf erreicht werden konnte.¹⁶¹

¹⁶⁰ Chekhov, Michael, *The Path of the actor*, Abingdon: Routledge, 2005, S. 33.

¹⁶¹ Vgl. Ebd., S. 33.

„Neither the one nor the other knew what a feeling of true humanity was. They did not know that to be truly human means to be able to reconcile opposites.”¹⁶²

3.2 Das Theater als Mittelpunkt des Lebens

Der junge Mischa entdeckte sehr früh den großen Drang zum Schauspiel. Aus dem ständigen Verkleiden und Improvisieren entstand sein Haustheater. “Ich nahm das erstbeste Kleidungsstück”, erinnert er sich, “streifte es über und wusste sofort, wer ich war”.¹⁶³ Die humoristischen oder ernsthaften Improvisationen wurden immer mit einer Begeisterung und einer äußersten Aufmerksamkeit von seiner Mutter und seiner Njanja¹⁶⁴ verfolgt. Später als Gymnasiast nahm der junge Michael an den zahlreichen Amateur-Aufführungen teil und mit sechzehn ging er an die Suvorin-Schauspielschule.¹⁶⁵ Damit war sein Schicksal, professioneller Schauspieler zu werden, besiegelt.

In seiner Ausbildungszeit, die typisch für die damalige Zeit hauptsächlich aus dem Zuschauen und Nachahmen bestand, nahm Tschechow einen wichtigen Zugang zu der Rollengestaltung mit. Später erinnerte er sich in seiner Autobiographie, dass seine Lehrer, die selber großartige Schauspieler waren, sich nie auf eine bloße Darstellung bestimmter Rollengestalten begrenzten, sondern sich auf ein Ganzes im Menschen konzentrierten.

¹⁶² Chekhov, Michael, *The Path of the actor*, Abingdon: Routledge 2005, S. 33.

¹⁶³ Čechov, Michail A., *Leben und Begegnungen. Autobiographische Schriften*, Stuttgart, Verlag: Urachhaus Johannes M. Mayer GmbH 1992, S. 39.

¹⁶⁴ Anm.: Njanja ist Bezeichnung für eine Kinderfrau in Russland.

¹⁶⁵ Schauspielschule Suvorin beim Theater der Kunst- und Literaturgesellschaft - war eine private Einrichtung, die vom Dramatiker Aleksej Suvorin erfolgreich geleitet wurde.

“Ihr Spiel enthielt stets auch das Urbild der gemeinten Menschen, ihrer Seelen und Erlebniswelten.”¹⁶⁶

Noch als Student trat Michael Tschechow auf der professionellen Bühne des Suvorin Maly Theaters auf und bewies sein Naturtalent in unterschiedlichsten Charakterrollen. Das half ihm auch, nach dem Abschluss der Schauspielschule (1910) sein erstes Engagement im St. Petersburger Malyi Theater zu bekommen, in dem er noch zwei weitere Jahre erfolgreich gearbeitet hat.

3.3 Die große künstlerische Wende: Die Welt des Moskauer Künstlertheaters

Das Jahr 1912 wurde in Michael Tschechows Leben ein wichtiger Zeitraum der großen künstlerischen Wende. Als im Frühjahr 1912 das berühmte Moskauer Künstlertheater (MchT) nach Sankt Petersburg auf Tournee kam, konnte er dank dem Engagement seiner Tante - Olga Knipper-Tschechowa¹⁶⁷ - ein Vorsprechen beim Konstantin S. Stanislawski¹⁶⁸ zu bekommen. Das persönliche Treffen mit dem berühmten Schauspieler, Regisseur und Theaterinhaber war für Michael Tschechow schicksalhaft und bestimmte seine weitere künstlerische Laufbahn. Konstantin Stanislawski engagierte den jungen Schauspieler lediglich nach dem Vortragen von zwei Monologen auf der Stelle. Somit ging ein Herzenswunsch von Michael Tschechow in Erfüllung - er wurde in die hochangesehene Theatertruppe des Künstlertheaters als Ensemblemitglied aufgenommen. Tschechow übersiedelte nach Moskau und tauchte in eine neue Welt der besonderen Theaterkultur ein, wo an der obersten Stelle eine

¹⁶⁶ Čechov, Michail A., *Leben und Begegnungen. Autobiographische Schriften*, Stuttgart, Verlag: Urachhaus Johannes M. Mayer GmbH 1992, S. 39.

¹⁶⁷ Olga L. Knipper-Tschechowa (1868 - 1959) - war eine führende Schauspielerin des Moskauer Künstlertheaters und Gattin von Anton Tschechow.

¹⁶⁸ Konstantin S. Stanislawski (1863 - 1938) - war ein russischer Schauspieler, Regisseur, Theaterreformer und Gründer vom Moskauer Künstlertheater.

tiefgründige Auseinandersetzung mit der Theaterkunst ohne üblichen Neid und Intrigen stand. Diese besondere Theaterkultur, die Konstantin S. Stanislawski und Wladimir I. Nemirovic-Dantschenko erschufen, wurde von den Ensemblemitgliedern als eine Art der Religion gelebt.

„Stanislavskij und Nemirovic-Dancenکو brachten uns bei, das Theater mehr zu lieben als Karriere und persönlichen Vorteil.“¹⁶⁹

Im gleichen Jahr kam es zu einem zweiten, noch mehr bedeutenden Ereignis im Leben vom Michael Tschechow - die Eröffnung des Ersten Studios des Künstlertheaters. Konstantin Stanislawski rief diese experimentelle Bühne ins Leben, um die Forschungen seines Systems¹⁷⁰ mit den jungen SchauspielerInnen und Studenten voranzutreiben. Zu der Eröffnung des Ersten Studios kam Konstantin S. Stanislawski nicht allein. Er brachte den jungen Schauspieler Michael Tschechow mit, dessen Talent er sehr schätzte und mit dem er bereits begann, einige Techniken seines Schauspielsystems auszuarbeiten. Das erste Treffen der Ensemblemitglieder des Ersten Studios mit Stanislawski und Tschechow hatte einen symbolhaften Charakter, erinnerte sich Lydia Dejkun - eine ehemalige Studiokollegin von M. Tschechow:

„Der Saal war sauber. Es herrschte drinnen eine besondere Atmosphäre. [...] Wir haben durch das Fenster gesehen, wie Konstantin Sergeevitsch (Anm. Stanislawski) mit einem jungen Mann angekommen war. Leopold Antonovitsch (Anm. Suležickij) kam nach oben, öffnete die Tür und sagte: <<Konstantin Sergeevitsch mit Michael Tschechow sind angekommen!>> Konstantin Sergeevitsch kam hinein aufgeregt und mit den Tränen in den Augen [...] Nachdem Konstantin Sergeevitsch und Leopold Antonovitsch zum Mittagmahl

¹⁶⁹ Čechov, Michail A., *Leben und Begegnungen. Autobiographische Schriften*, Stuttgart, Verlag: Urachhaus Johannes M. Mayer GmbH, 1992, S. 60.

¹⁷⁰ Stanislawski System - wurde von K. Stanislawski als eine Schauspielkunsttheorie und Methode zwischen 1900-1910 entwickelt. Das System unterstützt eine bewusste Auseinandersetzung mit den schöpferischen Prozessen bei der Rollenausarbeitung und fördert die Entwicklung eines naturalistischen und psychologischen Schauspielstils.

gegangen sind und wir langsam nach den ganzen Ereignissen zu uns kamen, entdeckten wir eine einsam wirkende Gestalt, die neben dem Fenster saß. Das war Mischa Tschechow. Ich sagte enttäuschend: <<Na, so ein Tschechow! >> Jeder von uns hatte das Bild von Anton Tschechow im Kopf. Schenja (Anm. Vachtangov) zischte zornig zurück: <<Schaut seine Augen an! Diese strahlenden, wunderbaren Augen! >> Er ging mit seinem typischen leichten Gang zum Michael Tschechow und umarmte ihn. In wenigen Minuten diskutierten die beiden sehr aufgeregt über etwas.“¹⁷¹

Ab diesem Moment begann für Michael Tschechow eine der interessantesten und der intensivsten Periode seines Lebens. Der schwierige Weg des künstlerischen Experiments und der Formung von neuen theatralischen Ausdrucksmöglichkeiten sowie die Entwicklung von neuen Schauspielmethoden, die das Erste Studio des Künstlertheaters eingeschlagen hat, kreuzten sich, stimmten mit einem persönlichen Streben von Michael Tschechow überein und wuchsen zu einer großen künstlerischen Hingabe und Schaffensfreude.

3.4 Das Erste Studio des Künstlertheaters: Die Entstehung einer neuen Theaterreligion

Die Erste Studiobühne des Künstlertheaters entstand aus einem reinen Enthusiasmus und dank der großen künstlerischen Hingabe von den damaligen Ersten Studio-Mitgliedern. Leopold Suleržickij, Ewgenij Vachtangov, Michael Tschechow und eine Reihe von jungen talentierten Menschen unterstützten mit großem Enthusiasmus Konstantin Stanislawski bei der Entwicklung seines

¹⁷¹ Dejkun, L.I. und Blagonravova, A.I., *Das Unvergessliche*, Museum MchT, S. 40,80, In: Tschechow, Michail, *Ob iskusstve aktera. Literaturnoe nasledie*, 2, (*Über die Kunst des Schauspielers. Das literarische Erbe in zwei Bänden*), (Hrsg.) Abroskina I.I./ Ivanova M.I./ Krimova N.A., Moskau: Verlag <<Iskusstwo>> 1986, S. 414. (Übersetzung von Verfasserin).

Schauspielsystems. Doch aus dem sogenannten ‚Herumexperimentieren‘ wuchsen allmählich die Formen eines neuen Theatertypus.¹⁷²

Anfänglich übernahm die Leitung des Studios Leopold Suleržickij - Regisseur des Künstlertheaters und ein Freund von Konstantin Stanislawski. Diese ungewöhnliche Person war ein treuer Tolstoi-Anhänger, der strahlend eine ungebrochene Suche nach einem spirituellen Sinn der menschlichen Existenz durch das Leben trug und damit viele seine TheaterkollegInnen infizierte. Suleržickij nahm auch eine besondere Stelle in der persönlichen und künstlerischen Entwicklung des jungen Tschechows ein. Die außergewöhnlichen Lebenserfahrungen und besonders die spirituelle Gesinnung Suleržickij's beeindruckten den jungen Schauspieler und eröffneten ihm eine neue Sichtweise auf das menschliche Dasein und auf die Aufgabe der Kunst.

„Sulerzhitsky painted beautifully. [...] Once he said to me:

‘Misha, do you know what I want to paint?’

‘What? I asked.’

‘Those things that are not visible,’ replied Sulerzhitsky, gravely and thoughtfully.”¹⁷³

Besonders in den ersten Jahren war das Repertoire des Ersten Theaterstudios mit betonten sozial-ethischen Themen von Leopold Sulezickij geprägt. Er kümmerte sich auch um eine offene und kameradschaftliche Atmosphäre des Studios, die allen Mitgliedern das Gefühl eine Gemeinschaft der Gleichgesinnten vermittelte. Aus diesem Grund funktionierte das Erste Studiotheater als eine Art der kunstreligiösen Vereinigung, wo das Verhältnis zum Theater

¹⁷² Anm.: Das Theaterstudio war ein neuer Typus des russischen Theaters, der in der Ära der Entstehung der Studiobühnen um das Künstlertheater (MchT-1, MchT-2, MchT-3) zwischen 1910 - 1925 entstand. Hier handelt es sich üblicherweise um eine Theatergruppe, die sich als eine Gemeinschaft der Gleichgesinnten um eine künstlerische Idee oder um einen Theaterregisseur bildet und hauptsächlich als ein experimentales Theater arbeitete. Diese Bewegung bleibt bis heute in Russland sehr populär.

¹⁷³ Chekhov, Michael, *The Path of the actor*, Abingdon: Routledge 2005, S. 63.

und zum künstlerischen Schaffen sakrale Züge einnahm und wo das Stanislavski-System als eine Art Religion gelebt wurde. Nicht umsonst gaben die damaligen Gegner der Stanislavski-Theorie dem Ersten Studio einen sarkastischen Namen: ‚Der Bund der Gläubigen des Stanislavski Systems‘.

Tatsächlich, das Studio entwickelte sich als eine künstlerische Forschungsstätte, wo die jungen SchauspielerInnen und Regisseure mit einer vollkommenen Hingabe die Prinzipien der neuen Schauspielmethode erforschten.¹⁷⁴ In einem kleinen Zuschauerraum ohne Bühne, ganz nah an den ZuschauerInnen, entblößten sie ihre Seelen und erprobten mit einer großen Ernsthaftigkeit die von Stanislavski entwickelten psychologischen Mechanismen seiner ‚Psychotechnik‘¹⁷⁵. Junge SchauspielerInnen des Theaterstudios glaubten fest daran, dass sie an einem historisch wichtigen Theaterprojekt arbeiten, das ihrer Kunst eine lang ersehnte allgemein gültige Theorie und Methode bringen sollte. Michael Tschechow, der anfänglich als einer der eifrigsten Vertreter der Stanislavski-Theorie galt, äußerte sich zu diesem Thema im Jahr 1919 mit folgenden Worten:

„Also, was hat dieses System an sich? Kann sie etwas Neues einem Künstler geben? [...] Die Seele des Künstlers duldet keine Gewalt. Das kennt jeder von euch. Du kannst ihr nicht befehlen: „liebe“, „freu“, „leide“ oder „hasse“. Sie bleibt taub, hört nicht auf Deine Befehle und missachtet die Gewalt. Die Seele kann man nur verlocken. Und hier leistet das System ihren Dienst. Das System stellt die Methoden zur Verfügung, die die Seele mit dem Material verführen können, das ein Künstler sich selber aussucht. Und hier haben wir wieder eine zauberhafte Kraft in der Hand!“¹⁷⁶

¹⁷⁴ Vgl. Čechov, Michail A., *Leben und Begegnungen. Autobiographische Schriften*, Stuttgart, Verlag: Urachhaus Johannes M. Mayer GmbH, 1992, S. 138-140.

¹⁷⁵ Anm. Den Begriff ‚Psychotechnik‘ führte K. Stanislavki in seinem Buch *Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst. Tagebuch eines Schülers. Die Arbeit an sich selbst im schöpferischen Prozess des Erlebens* ein.

¹⁷⁶ Tschechow, Michael, *Über das Stanislavski System*, In: Moskau: Zeitschrift „Gorn“ (1919), In: Tschechow, Michail, *Ob iskusstve aktera. Literaturnoe nasledie, 2, (Über die Kunst des Schauspielers. Das literarische Erbe in zwei Bänden)*, (Hrsg.) Abroskina I.I./ Ivanova M.I./ Krimova N.A., Moskau: Verlag <<Iskusstwo>> 1986, S. 4. (Übersetzung von Verfasserin)

Ausdrucks- und kraftvoll klangen Tschechows Worte, die das Stanislawski-System als ein neues künstlerisches Glaubensbekenntnis ausführlich erklärten und verteidigten. Dank solch eifriger Bemühungen von unzähligen Stanislawski-Theorie-AnhängerInnen etablierte sich das System als eine neue künstlerische Weltanschauung des Theaters des 20. Jahrhunderts.

3.5 Die wichtige Postulate des Stanislawski-Systems

Theaterwissenschaftlich betrachtend ist das Stanislawski-System keine abgeschlossene Theorie und Methodik der Schauspielkunst. Dem System fehlt eine kritische Prüfung ihrer Anwendbarkeit des Autors, der seine Theorie und Methode als eine inhomogene und widersprüchliche Schriftsammlung zwischen 1924 und 1936 veröffentlicht.¹⁷⁷ Trotz all dieser Unzulänglichkeiten war das System eine bemerkenswerte Erscheinung des modernen Theaters, da es als erste die Abneigung an die bloße Handwerklichkeit des Schauspielberufes thematisierte und einen Anspruch des Schauspielens auf eine eigenständige und reflexive Kunstform mit einem hohen ethischen Gehalt und mit den eigenen allgemeingültigen und wiederholbaren Techniken gestellt hat. Mit seinen ersten Werken, die eine Zusammenfassung aus den Forschungen von Stanislawski und seinen SchülerInnen präsentierten, verstand Konstantin Stanislawski die Schauspielkunst in erster Linie als eine Kunst des Erlebens. Er bemühte sich, eine Art der ‚Schauspielgrammatik‘ zu entwickeln, die er als ‚Psychotechnik‘ nannte. Diese Methoden folgten dem Ziel, die darstellenden KünstlerInnen zu einer bewussten Auseinandersetzung mit der Psychologie der Rolle zu bewegen. Die Errungenschaften der modernen Psychologie dienten für Stanislawski als Vorlage und waren unentbehrlich, um sogenannte wahrhafte ‚Psyche‘ und ‚Physis‘ auf der Bühne zu erreichen.

¹⁷⁷ Vgl., Trobisch, Stephan Walter, *Theaterwissenschaftliche Studien zu Sinn und Anwendbarkeit von Verfahren zur Schauspiel-Ausbildung (mit einer besonderen Berücksichtigung der Lehr-Methoden von Richard Boleslavsky, Lee Strasberg, Uta Hagen und Michael Tschechow)*, Dissertation: Universität Wien 1987, S. 8-10.

„Ich möchte versuchen, so etwas wie einen Leitfaden für angehende Schauspieler zusammenzustellen. Mir schwebt dabei eine Art Grammatik der Schauspielkunst.“¹⁷⁸

Hier ist es wichtig, einige Methoden aus der Stanislawski-Psychotechnik zu erwähnen, die dann im weiteren Kapitel dieser Arbeit zum Vergleich mit den Methoden Tschechows gezogen werden.

1. Emotionales Gedächtnis

Da der vom Naturalismus geprägte Stanislawski die Wahrheit auf der Bühne zu einem Mittelpunkt seiner Theorie gestellt hat, setzte er das ‚emotionale Gedächtnis‘ zu der zentralen Methode seiner Psychotechnik.

„Das emotionale Gedächtnis bildet das grundlegende Element der Psychotechnik Stanislawski, mit dessen Hilfe dem Schauspieler die bewußte Einflußnahme auf die Entstehung von Emotionen ermöglicht werden soll. Demnach vertritt Stanislawski die Meinung, daß das emotionale Gedächtnis in der Lage ist, „bis zu einem gewissen Grade auf die Inspiration einzuwirken“.¹⁷⁹

Hier ging es darum, dass SchauspielerInnen erlernen mussten, im schöpferischen Prozess auf ihr persönliches, emotionales Gedächtnis zurückzugreifen. Diese Methode basierte auf den Forschungen aus der Psychologie des französischen Wissenschaftlers - Theodule A. Ribot¹⁸⁰ über ‚affektives Gedächtnis‘.¹⁸¹ Stanislawski entwickelte folgende Schritte für die Umsetzung dieses komplexen psychophysischen Prozesses:

¹⁷⁸ Stanislawski, Konstantin, *Briefe*, (Hrsg.) Hellmich, Heinz, Berlin: Henschel, 1975, S.140.

¹⁷⁹ Trobisch, Stephan Walter, *Theaterwissenschaftliche Studien zu Sinn und Anwendbarkeit von Verfahren zur Schauspiel-Ausbildung (mit einer besonderen Berücksichtigung der Lehr-Methoden von Richard Boleslavsky, Lee Strasberg, Uta Hagen und Michael Tschechow)*, Dissertation: Universität Wien 1987, S. 36.

¹⁸⁰ Theodule Armand Ribot (1876 - 1916) - war ein französischer Psychologe und Philosoph, der Begründer der <Gesellschaft für physiologische Psychologie>.

¹⁸¹ Vgl. Wloka, Caroline, *„Spielende Seelen“ Untersuchungen zur Schauspielkunst in Theater und Film*, Diplomarbeit: Universität Wien 2008, S. 40-42.

- a) Zuerst wird die Bühnenfigur bei den Leseproben im Kontext der Inszenierung gründlich nach ihrer äußeren und inneren Logik sowie nach den Wechselbeziehungen analysiert, um eine <vorausgesetzte Hauptaufgabe> für die Rolle festzulegen.
- b) Danach folgte eine detaillierte Ausarbeitung einer ‚durchgehenden Handlung‘ für die Rolle. Bei diesem Prozess entwickeln SchauspielerInnen eine linear aufgebaute Psychologie für die Figur, um einen Bedarf von entsprechenden Emotionen, Affekten und Handlungsimpulsen zu ermitteln;
- c) Weiters beginnt eine langwierige psychologische innere Arbeit und zwar in Form der Recherche von analogen persönlichen Erfahrungen und Emotionen, welche der/die SchauspielerIn in seinem/ihrem biographischem Gedächtnis zu finden hat, die er/sie auch abzurufen versucht.

Das Ergebnis dieses Prozesses wird als eine Art des Psychomaterials bei der psychophysischen Formung des seelisch-emotionalen Gebildes einer Bühnenfigur verwendet. Diese psychophysischen Methoden - die Emotionen analysieren, kontrollieren und nach Bedarf mit einer konstanten Authentizität wiederholen zu können - stellte sich dem Stanislawski zufolge als eine Voraussetzung des professionellen Könnens eines/einer SchauspielerIn des modernen Theaters dar.

2. ‚Als ob ...‘

Die Phantasie als ein Instrument für die Hervorrufen der inneren und äußeren Handlungsimpulsen spielte in der Psychotechnik eine wichtige Rolle, um eine psychophysische Identifikation des/der SchauspielerIn mit seiner/ihrer Bühnenfigur zu erreichen. Dieser Verschmelzungsprozess zwischen dem/der SchauspielerIn und der Rolle sollte nach Stanislawski einer mentalen Technik ‚Als ob...‘ dienen. Bei dieser Technik lernte die SchauspielerIn ein ‚imaginäres Leben‘, seine/ihrer Bühnenfigur mit der Anregung seiner/ihrer künstlerischen Fantasie in seinem/ihrem Geiste zu kreieren und sich persönlich in die Rolle zu versetzen. Hier stellte und beantwortete der/die SchauspielerIn alle

erforderlichen W-Fragen zu den Charaktermerkmalen und zu den Lebensumständen seiner/ihrer Bühnenfigur und formte imaginär ein komplettes Lebensbild der Rolle. Für diese komplexe Technik schlug Stanislawski drei Entwicklungsphasen vor:

- „(1) Der Schauspieler spielt in dem von seiner Phantasie erdachten Leben keine Rolle und bleibt lediglich dessen Zuschauer.
- (2) Der Schauspieler möchte selbst an diesem „imaginären Leben“ teilnehmen. Er fragt sich zunächst, wie er handeln würde; in dieser Phase bleibt der Schauspieler aber noch passiv.
- (3) Der Schauspieler möchte schließlich selbst zu handeln beginnen, und versetzt sich selbst in das Phantasiegebilde. Er wird zur handelnden Person dieses imaginären Lebens. [...] In Augenblicken dieses aktiven Phantasierens entsteht im Schauspieler der Zustand des Ich bin.“¹⁸²

3. ‚Öffentliche Einsamkeit‘

Eine weitere wichtige Methode der Psychotechnik Stanislawskis war die Konzentration, die Stanislawski als eine ‚öffentliche Einsamkeit‘ benannt hat. Bei dieser besonderen Technik lernte der/die SchauspielerIn die Konzentration bewusst zu steuern, um sich bei der Arbeit auf der Bühne ausschließlich auf die relevanten Gegenstände, BühnenpartnerInnen und Handlungsabläufe zu konzentrieren. Bei der Erzeugung dieses ‚Kreises der Aufmerksamkeit‘ schließt sich der/die SchauspielerIn in seinem/ihrer Geiste in einen künstlich erschaffenen immateriellen Raum ein, in dem er/sie versucht, naturgetreu als eine Bühnenfigur zu agieren.

Stanislawski als „der radikalste Vertreter und Vollender, gleichsam der

¹⁸² Trobisch, Stephan Walter, *Theaterwissenschaftliche Studien zu Sinn und Anwendbarkeit von Verfahren zur Schauspiel-Ausbildung (mit einer besonderen Berücksichtigung der Lehr-Methoden von Richard Boleslavsky, Lee Strasberg, Uta Hagen und Michael Tschechow)*, Dissertation: Universität Wien 1987, S. 72.

Gipfelpunkt des illusionistischen Theaters“¹⁸³, spielte unter anderem dadurch eine überragende Rolle im Theater des 20. Jahrhunderts, weil er mit seinem System einen historischen Wandel in der Schauspielkunst evozierte. Die von ihm entwickelte Analyse der schöpferischen Prozesse in der Schauspielkunst war ein Ausdruck des Paradigmenwechsels der europäischen Künste im Allgemeinen und zwar in Form einer massiven „Selbst-Reflexivität und Konzentration auf die Kunst als Geschehen“.¹⁸⁴ Gerade diese neue moderne Sicht des Systems - die Schauspielkunst als eine künstlerisch kreative und psychoanalytische Tätigkeit und als eine selbständige Kunstform zu sehen - zog weltweit eine große Schar der treuen Anhänger an sich, die diese Kunst als eine Weltanschauung für sich entdeckten.

3.6 Eine langwierige und schmerzhaft Abwendung vom Stanislawski-System

Am Anfang seiner Arbeit im Künstlertheater ließ sich junger Tschechow von den naturalistischen Schauspielprinzipien des Künstlertheaters, die sich durch einen feingestrickten Psychologismus und ein ethisches Pathos auszeichneten, einfügen. Eine ernsthafte und würdevolle Atmosphäre des Künstlertheaters faszinierten den jungen Schauspieler. Er nahm mit einer hohen Achtung und mit einer großen Dankbarkeit jede Rolle an. In der anfänglichen Zusammenarbeit mit seinem Mentor bemühte er sich sehr, sich mit dem Stanislawski-System auseinanderzusetzen und machte die Methode zu seinem beruflichen Credo. Als Persönlichkeit, die zu einer intensiven Selbstanalyse und zu einem Selbstvervollkommnungsdrang neigte, spürte Tschechow - noch rein intuitiv - ein stark wachsendes Bedürfnis nach einer ernsthaften Beschäftigung mit den theoretischen Ideen der Theaterkunst. Auch Konstantin Stanislawski erwähnt in seinem Tagebuch in Jahr 1913, dass Tschechow die

¹⁸³ Fiebach, Joachim, *Von Graig bis Brecht. Studien zu Kunsttheorien in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts*, Berlin: Henschel Verlag 1975, S. 49.

¹⁸⁴ Ebd., S. 50.

Grundprinzipien des Systems verstanden hat, und den zukünftigen Hoffnungsträgern des Künstlertheaters angehört.¹⁸⁵

Das erste subtile Anzeichen der kritischen Auseinandersetzung mit dem Stanislawski-System begann bei Tschechow im Jahr 1913 mit der Rollengestaltung von Epichodov im Anton Tschechows *Kirschgarten*. Zum ersten Mal probte Michael Tschechow mit Stanislawski nach den Methoden seines Systems und war sehr bemüht, diese Rolle so systemtreu wie möglich zu gestalten. Die Proben erwiesen sich für ihn allerdings als sehr schwierig. Besonders schwer fiel ihm seine Bühnenfigur nach dem Identifikationsprinzip ‚Als ob...‘ zu gestalten. Die künstlerische Natur Tschechows, die sich durch eine enorme Vorstellungskraft, eine innere Spannung, eine Neigung zu der symbolischen Interpretation der Rolle und eine detaillierte Ausarbeitung von den fantasievollen und grotesken äußeren Formen auszeichnete, konnte nicht - noch rein intuitiv - das Identifikation Prinzip des Systems anzunehmen. Aus diesem Grund protestierte Tschechows künstlerisches ‚Ich‘ gegen die *Benutzung* von seinem persönlichen ‚Psychomaterial‘ für diese Rolle. Zumal K. Stanislawski mit der Zusammenarbeit und vor allem mit der Tschechow-Interpretation der Rolle sehr zufrieden war, bemühte sich der junge Schauspieler auch weiter, die Prinzipien der Stanislawski-Theorie eifrig zu studieren und gehörte noch einige Jahre zum Kreis der treuen Gläubigen des Stanislawski-Systems an.

Zu einem offenen Streit mit Konstantin Stanislawski kam es im Jahr 1917 bei den Proben der berühmten Inszenierung des Künstlertheaters *Die Möwe*, wo Tschechow die Hauptrolle von Treplev spielen sollte. Bei den Proben kam es zu einer heftigen Auseinandersetzung mit seinem Mentor, da Tschechow sich erlaubte, dem Regisseur Stanislawski öffentlich zu widersprechen sowie seine Probenmethodik und die einpolige Regie-Interpretation seiner

¹⁸⁵ Vgl. Kirillov, Andrey, *Das Theater und das theatralische System von Michael Tschechow*, Dissertation: Russisches Institut der Kunstgeschichte, Sankt Petersburg 2008, S. 37.

Bühnenfigur zu kritisieren. Die ausschlaggebenden künstlerisch-ästhetischen Differenzen, die im Hintergrund dieser Auseinandersetzung standen, lösten bei Tschechow zum ersten Mal ein Gefühl der Unzufriedenheit und des Zweifels an der Richtigkeit des Systems aus. Das war auch ein Wendepunkt für eine beginnende Abwendung Tschechows von der Stanislawski-Theorie. Der Konflikt zwischen dem großen Meister des naturalistischen Theaters - Stanislawski und dem neuen Schauspieltypus - Tschechow - war ein vorprogrammierter Generationskonflikt, der auch etwas Symbolisches an sich hatte.¹⁸⁶

„Nach den neuen Kunstformen strebender Treplev rebellierte wieder gegen Trigorin. Aber dieses Mal an der Stelle des Treplevs trat Tschechow auf, wo Stanislawski eine Personifikation des Trigorins war. Die Kollision zwischen den beiden Künstlern geschah nicht mehr auf der Bühne, sondern fand im Leben statt.“¹⁸⁷

3.7 Die große menschliche und künstlerische Krise

Das Jahr 1917 gestaltete sich in Tschechows Leben als ein Jahr der großen Krisen und Katastrophen: der Streit mit Stanislawski, die Scheidung¹⁸⁸, die schwere Krankheit der Mutter, die bolschewistische Revolution und der Beginn eines drastischen sozial-politischen Wandels. All dies vertiefte die persönliche und künstlerische Krise des sensiblen Künstlers, der auch jahrelang unter Trübsinn litt und der ihn immer wieder zu den anhaltenden Depressionen und zu den beängstigten Panikattacken brachte. Hier muss man erwähnen, dass Tschechow nicht nur ein Leben des engagierten und erfolgsverwöhnten Künstlers führte. Sein zweites, verstecktes, geheimes Leben eines

¹⁸⁶ Vgl. Kirillov, Andrey, *Das Theater und das theatralische System von Michael Tschechow*. Dissertation: Russisches Institut der Kunstgeschichte, Sankt Petersburg, 2008, S. 45-53.

¹⁸⁷ Ebd., S. 53. (Übersetzung von Verfasserin).

¹⁸⁸ M. Tschechow war zwischen 1914 und 1917 mit der deutschen Schauspielerin, russisch-deutscher Herkunft, Olga Tschechowa (ursprünglich Olga von Knipper), (1897-1980) verheiratet.

intellektuellen Materialisten, der die Welt von einem hohen Podest der europäischen Philosophie und des naturwissenschaftlichen Materialismus betrachtete, gehörte auch zu seiner gespaltenen Natur.

“Parallel zu meinem fröhlich-unbeschwertem Schauspielerleben führte ich noch ein anderes, von diesem völlig verschiedenes Dasein. Unter den Figuren, die mich darin umgaben, hoben sich drei ehrwürdige Greise besonders hervor. [...] Das waren meine Lehrmeister.”¹⁸⁹

Charles Darwin überzeugte ihn, dass das Leben ein grausamer Kampf ist. Von diesem großen Meister der Evolutionstheorie lernte der Künstler auch, dass der Mensch nur ein Körper ist und daher keiner einem Irrweg der Religion oder der Mystik trauen soll. Sein zweiter Lehrmeister - Sigmund Freud - bekannte sich doch zu einer Existenz der Seele, setzte aber einen wissenschaftlichen Umgang mit ihr voraus, da das Unbewusste der menschlichen Psyche, die ausschließlich aus Unreinheiten und den sexuellen Trieben bestand, nur durch eine wissenschaftliche Objektivität verstanden werden kann. Auch eine dritte geheime Leitfigur Tschschow - Arthur Schopenhauer - betörte ihn mit seinem schwermütigen Pessimismus und bot kein Ziel für die menschlichen Existenz an.¹⁹⁰ Tschschow vertiefte sich wissbegierig und leidenschaftlich in alle diese Ideologien und Positionen seiner Lehrmeister, konnte aber oft diese Schwerlast des Materialismus und des Pessimismus nicht verkraften und zerbrach innerlich. Immer wieder suchte er die Rettung bei seinen Seelenheilern - dem Güte suchenden Lew Tolstoi¹⁹⁰ und dem Logiker, Mystiker und Theosophen Vladimir Solovjov¹⁹¹ -, die ihn allerdings nicht lange mit ihren Predigten halten konnten. Um seine schmerzhaft seelische Schaukel aushalten zu können, versuchte er alles im Alkoholrausch

¹⁸⁹ Čechov, Michail A., *Leben und Begegnungen. Autobiographische Schriften*, Stuttgart: Verlag Urachhaus Johannes M. Mayer GmbH, 1992, S. 50.

¹⁹⁰ Lev N. Tolstoi (1828 - 1910) - war ein russischer Schriftsteller und der Verfasser von Romanen *Krieg und Frieden*, sowie *Anna Karenina*. Ab 1881 beschäftigte er sich intensiv mit den moralisch-religiösen Fragen und entwickelte eine Ideologie des christlichen Anarchismus und Pazifismus.

¹⁹¹ Wladimir S. Solowjow (1853 - 1900) - war ein russischer einflussreicher Religionsphilosoph und Dichter, der die wichtigsten Vertreter des russischen literarischen Symbolismus stark beeinflusst hat.

zu vergessen. Tschechows seelisches Leiden, Neurasthenie und Desorientierung spiegelten ganz genau den seelischen und geistigen Zustand seiner Epoche wider. Angst und Verwirrung, das Gefühl der Unsicherheit und des inneren Chaos begleiteten ihn lange Zeit, bis es sich schließlich zu einer ernsthaften Nervenkrankheit führte. Er traute sich nicht mehr, auf die Straße zu gehen, sperrte sich in seiner verrauchten Wohnung ein und verlor auch das wichtigste in seinem Leben - die Freude am Spielen. In dieser Situation war er gezwungen, Abstand von seinem Beruf zu nehmen und dank der fürsorglichen Aufmerksamkeit und der Unterstützung von Konstantin Stanislawski bekam er die erforderliche Unterstützung und die lebensrettende Beurlaubung.

Tschechows psychische Heilung begann durch die Behandlung bei einem berühmten Psychologen - G. Čelpanov, der ihm nach einem langen und freundlichen Zuhören einen lebenswichtigen Ratschlag gab:

“Ich würde Ihnen raten, stellen Sie die Philosophie und Psychologie einmal zurück, und beschäftigen Sie sich mit religiösen Fragen.“¹⁹²

Dieses Gespräch mit Prof. Čelpanov berührte etwas in der Seele des labilen Künstlers und gab ihm einen subtilen Impuls, seine innere Haltung des überzeugten Materialisten zu besinnen. Langsam musste er lernen, sein Leben wieder in den Griff zu bekommen und sich von den Fesseln seines Pessimismus zu befreien. Der erste Schritt an diesem Wege war für ihn eine freudebringende Neubeschäftigung und zwar die Eröffnung seines eigenen Schauspielstudios, das trotz der gefährlichen und hungrigen Revolutionszeit einen großen Zuspruch bei den jungen SchauspielschülerInnen bekam. Ab diesem Zeitpunkt fing Tschechow an, sich ernsthaft und konsequent als Pädagoge theoretisch und praktisch mit der Schauspielkunst auseinanderzusetzen.

¹⁹² Čechov, Michail A., *Leben und Begegnungen. Autobiographische Schriften*, Stuttgart: Verlag Urachhaus Johannes M. Mayer GmbH, 1992, S. 73.

Diese Tätigkeit brachte für ihn eine Art der seelischen Heilung mit sich, da sie ihm nicht nur eine große künstlerische Freude bereitete, sondern sein menschliches Wachstum und seine innere Stabilität förderte. Aber eine endgültige Wende in seinem seelischen Leben kam von einer unerwarteten Seite und zwar von der Philosophie des Yoga.

3.8 Die Entdeckung des Metaphysischen im Leben und in der Kunst

Tschechows Reise in die Welt der Metaphysik begann mit einem Buch der Hindu-Philosophie. Yoga und ihre Lebensanschauung lernte er vor Jahren durch Leopold Suleržickij kennen. Der erste Studioleiter - Suleržickij - war ein wissbegieriger und umtriebiger Mensch, der vor seiner künstlerischen Tätigkeit im Künstlertheater das Leben eines geistigen Wanderers führte. Dank seinen guten Sprachkenntnissen hat er in seinen langen Reisen nach Japan, China, Singapur und Indien die buddhistische Lehre und den Hinduismus kennen- und schätzengelernet. Er verfügte über die entsprechende spirituelle Literatur, auch kannte er sich bei den Meditationspraktiken aus, die er dann im Ersten Studio als stützende Techniken für die Weiterentwicklung des künstlerischen Potentials vorschlug.

„Sulerzhitsky suggested that “the secret of great acting involves unearthing the mind’s creative potential; the development of affective physical and psychophysical exercises must be the first path to consistent awakening of the Creative State of Mind“¹⁹³

Obwohl Michael Tschechow die Literatur über Yoga vor Jahren bereits gemeinsam mit Evgenij Vachtangov als Studio Pflichtlektüre gelesen hat, konnte er damals noch nicht wirklich etwas mit diesem Wissen anfangen. Erst

¹⁹³Gordon, *The Stanislavski Technique: Russia 31*, In: Ashperger, Cynthia, *The Rhythm of Space and the Sound of Time. Michael Chekhov’s Acting. Technique in the 21st Century*, Amsterdam - New York: Editions Rodopi B.V. 2008, S. 46.

um das Jahr 1917 wurde er nach seinen dauerhaften Depressionen und Niederlagen durch einen Zufall zum Yoga zurückgeführt. Ohne große Erwartungen begann er sich mit dieser befremdenden Lehre zu beschäftigen und „über die Hindu-Philosophie nachzudenken“.¹⁹⁴ Dieses ‚Nachdenken‘ brachte ihn zu einer entscheidenden Wende in seinem Leben, da er durch die Yoga-Philosophie unverhofft eine Matrix des schöpferischen Schaffens erkannte:

„Ich kam zu einem Begriff für die Grundtendenz des Yoga: Kunst des Lebens. Die Kunst des Lebens! Das also war die neue Nuance, die mein Inneres immer mehr durchdrang. [...] Und schließlich war da noch ein Gedanke - ein Gefühl, das mich zunehmend beherrschte. Es war das Gefühl, Kunst sei ein Potential im Inneren. Die Persönlichkeit als Ort der Kunst.“¹⁹⁵

Beeindruckend von der kreativen Formel dieser Lebensanschauung, dass die Kunst in erster Linie eine Manifestation des schöpfenden Zustandes des Geistes ist, konnte Tschechow erst jetzt die Wichtigkeit und die Nützlichkeit der Etüden mit „Prana“¹⁹⁶ verstehen, die Leopold Suleržickij im Ausbildungsprogramm des Ersten Studios angeboten hat.

„In addition, Sulerzhitsky taught the actors in the First Studio to believe in their ability to communicate in an unspoken language. To this end, he introduced the Hindu concept of prana, the invisible life force that streams through all living things. Sulerzhitsky convinced Stanislavsky that „prana was another name for the Creative State of Mind [...]“¹⁹⁷

¹⁹⁴ Čechov, Michail A., *Leben und Begegnungen. Autobiographische Schriften*, Stuttgart: Verlag Urachhaus Johannes M. Mayer GmbH 1992, S. 94.

¹⁹⁵ Ebd., S. 95.

¹⁹⁶ Prana - bedeutet im [Hinduismus](#) *Leben, Lebenskraft* oder *Lebensenergie*. Prana ist vergleichbar mit [Qi](#) im [alten China](#) und [Ki](#) in [Japan](#) bzw. dem tibetischen Lung. In: <http://de.wikipedia.org/wiki/Prana>. (Stand: 15.02.2015).

¹⁹⁷ Gordon, *The Stanislavski Technique: Russia 31*, In: Ashperger, Cynthia, *The Rhythm of Space and the Sound of Time. Michael Chekhov's Acting . Technique in the 21st Century*, Amsterdam - New York: Editions Rodopi B.V. 2008, S. 46.

Michael Tschechow war überwältigt von seinem zunehmend wachsenden starken Willensdrang, „die schöpferische Energie beherrschen zu lernen“.¹⁹⁸ Es ist ihm nun bewusst geworden, dass diese unsichtbare Macht des künstlerischen Prozesses ein unverzichtbares Arbeitsinstrumentarium für jeden/jede KünstlerIn werden kann, daher musste es unbedingt gründlich erforscht werden. Dieses Bedürfnis - das Geheimnis der schöpferischen Quelle nachzugehen und sie bewusst in der Schauspielkunst einzusetzen - wuchs in dieser Zeit zu seinem wichtigsten beruflichen Credo des Künstlers und führte ihn zu spannenden Entdeckungen von neuen Methoden in seiner Kunst, die er jahrelang in seiner kreativen Tätigkeit intuitiv ersehnte.

„Meine instinktive Unzufriedenheit mit dem Theater bekam deutliche Züge und schlug sich in konkreten Überlegungen nieder. Ich entwickelte eine klare Vorstellung über die inneren Werte und Entwicklungsmöglichkeiten des Theaters. Mein neuer erwachter Wille verlangte von mir ein bestimmtes Handeln mit dem Ziel, zur Genesung des Theaters beizutragen“¹⁹⁹

Beflügelt von den eröffnenden Möglichkeiten stürzte er sich in seinem Schauspielstudio in eine aktive pädagogische Tätigkeit, das sich mehr und mehr zu einer Stätte des experimentellen Künstlertums entwickelte. Auch als Schauspieler kehrte er wieder auf die Bühne des Künstlertheaters zurück sowie zum Ersten Studios und feierte in den nächsten Jahren große berufliche Erfolge.

3.9 Michael Tschechow und Evgenij Vachtangov: Die Formung einer neuen Theater- und Schauspielkunst

Besonders interessant gestaltete sich Tschechows Arbeit im Ersten Studio mit

¹⁹⁸ Čechov, Michail A., *Leben und Begegnungen. Autobiographische Schriften*, Stuttgart: Verlag Urachhaus Johannes M. Mayer GmbH 1992, S. 99.

¹⁹⁹ Ebd., S. 95.

dem Regisseur Evgenij Vachtangov, der ähnlich wie er die Starrheit des Naturalismus ablehnte und nach neuen künstlerischen Formen strebte. Vachtangov übernahm nach dem frühzeitigen und tragischen Tod von Leopold Sulerhizki (1916) die Leitung des Studios. Mit seiner Entdeckung der neuen theatralischen Ausdrucksformen, die in ihrer Multidimensionalität eine ganz andere Darstellungsweise von SchauspielerInnen abverlangten, kamen auch die neuen Erkenntnisse in der Schauspielkunst. Michael Tschechow war einer der wichtigsten Impulsgeber für die Entwicklung dieser neuen Techniken, da er leidenschaftlich und mit einer großen Geschicklichkeit, aber noch rein intuitiv, diese neue innere Multidimensionalität auch in der Schauspielkunst entdeckte. In seinem Wagnis, den Grundprinzipien des Stanislawski-Systems zu widersprechen, versuchte er auf eine übliche psychologische Logik sowie auf eine Identifikation mit der Figur durch die Anwendung des ‚emotionalen Gedächtnisses‘ zu verzichten. Bei seinen Experimenten gelang es ihm, ein impressionistisch aufgebautes Innenleben seiner Bühnenfiguren zu entwickeln und die entsprechenden Techniken für eine neue darstellerische Umsetzung zu finden.²⁰⁰

Der Genius von Evgenij Vachtangov, der als Regisseur und Schauspielkunst-Pädagoge die Entwicklung des Ersten Studios MchT am meisten geprägt hat, beeinflusste Michael Tschechow in vielerlei Hinsicht.

“Von Vachtangov habe ich viel gelernt. Er war ein denkender Künstler, und das reizte mich an ihm. [...] Seine Begabung als Regisseur kennt man aus seinen Inszenierungen. Das ist aber nur die eine Seite, die andere zeigte sich in der genialen Art, wie er mit den Schauspielern während des Inszenierungsprozesses zusammenarbeitete. Vachtangov besaß die Fähigkeit, dem Schauspieler zu demonstrieren, worin sich die Wesenszüge einer Rolle

²⁰⁰ Vgl. Kirillov, Andrey, *Das Theater und das theatralische System von Michael Tschechow*, Dissertation: Russisches Institut der Kunstgeschichte, Sankt Petersburg 2008, S. 33-35.

abzeichnen. Dabei gab er keine Gesamtdarstellung der Figur, spielte dem Schauspieler nicht die Rolle vor, sondern zeigte ihm - spielte vielmehr - ein Schema, ein Muster, eine Art Entwurf der Rolle.“²⁰¹

Die Zusammenarbeit zwischen dem Schauspieler Tschechow und dem Regisseur Vachtangov war gegenseitig befruchtend und unterstützte Tschechows Drang nach einer schöpferischen Gestaltung der Figuren ohne persönliches Involvieren und ermöglichte ihm, die äußeren Formen seiner Protagonisten exzentrisch und grotesk, aber trotzdem mit einer tief psychologischen Authentizität zu gestalten. Somit lernte Michael Tschechow seine inneren und äußeren schauspielerischen Mittel zu differenzieren und auseinanderzuhalten, um sie dann als einzelne inszenatorische Details in die konzeptuelle Kompositionen der Vachtangov-Regie integrieren zu können.²⁰²

“Das russische Theater kannte keinen vergleichbaren Schauspieler, der sich mit Tschechows Virtuosität - die szenische Details äußerst lakonisch darzustellen - messen konnte. Es war bis jetzt auch nicht im Theater bekannt diese höchste Stufe der Präsentation vom Abstrakten und dem Ganzheitlichen bei einer individuellen Darstellung.“²⁰³

Der Vektor seiner eigenen Schauspielmethode begann sich in der Rolle von Kobus in *Untergang der Hoffnung* von J.H. Heijermans zu zeigen, die er gemeinsam mit Evgenij Vachtangov ausgearbeitet hat. Vachtangov unterstützte Tschechows Experiment, seine plastischen Bühnenfiguren dermaßen äußerlich grotesk und symbolisch zu gestalten, dass sie zu den eigenständigen theatralischen Kunstwerken wurden, die sowohl die realen

²⁰¹ Čechov, Michail A., *Leben und Begegnungen. Autobiographische Schriften*, Stuttgart: Verlag Urachhaus Johannes M. Mayer GmbH, 1992, S. 66-67.

²⁰² Vgl. Kirillov, Andrey, *Das Theater und das theatralische System von Michael Tschechow*, Dissertation: Russisches Institut der Kunstgeschichte, Sankt-Petersburg, 2008, S. 25-29.

²⁰³ Chersonskij, Chrisanf., *L. Sulerzisky, E. Vachtangov, M. Tschechow*, In: *Izvestij*, 28.02.1923. In: ebd., S. 29. (Übersetzung von Verfasserin).

Menschen als auch die metaphysischen Phantasiefiguren darstellten. Die symbolischen Charakteristiken seiner Figuren entwickelte und formte Tschechow während der Proben und zwar durch eine Entwicklung der ‚inneren Distanz‘ zu der Figur. Zu dieser Technik, wo keine Identifikation durch ein ‚emotionales Gedächtnis‘ und durch die Technik ‚Als ob...‘ stattfindet, sondern als eine Art der Imitation der Psyche und des Physis eines imaginären Gestaltvollzogen wird, kam Tschechow durch ein intuitives Schöpfungsprozess. Seine charakteristische Art zu proben, die sein Studiokollege Alexey Dikij genau beschrieben hat, deutet darauf hin, dass er durch diese innere Distanzierung nach der Art eines Malers oder eines Komponisten seine Rolle formte. Von außen her strickte er eine psychophysische Partitur seiner Rolle, nur, statt Farben, Formen oder Töne stellte er seine Seele und seinen Körper zu Verfügung, um sie zu einer neuen menschlichen Gestalt zu transformieren, wobei der Höhepunkt dieses Prozesses in der Berührung mit dem Publikum auf einer performativen Art erreicht werden konnte.

„Tschechow hat eine besondere Eigenschaft, die wir am Anfang nicht kannten. [...] Er konnte nicht mit voller Kraft proben. Während der Probenarbeit erschienen seine Figuren nicht vollständig abgeschlossen, sondern nur aus kleinen Teilen bestehend. Einige Szenen spielte er vollständig, glänzend und sehr emotional und die anderen Szenen waren für ihn einen einfachen Durchlauf. Er brauchte immer das Publikum für eine <<Inspiration>>, er brauchte den Gegenstrom, der aus dem Publikum emporsteigt.“²⁰⁴

Nikolaj Volkov²⁰⁵ - ein russischer Theaterkritiker, Theatertheoretiker und

²⁰⁴ Dikij, Alexey D., *Die Novelle über die theatralische Jugend*, Moskau, 1965, S. 222. In: Tschechow, Michail, *Ob iskusstve aktera. Literaturnoe nasledie*, 2, (Über die Kunst des Schauspielers. Das literarische Erbe in zwei Bänden), (Hrsg.) Abroskina I.I./ Ivanova M.I./ Krimova N.A., Moskau: Verlag <<Iskusstwo>> 1986, S. 415. (Übersetzung von Verfasserin).

²⁰⁵ Nikolaj D. Volkov (1894 - 1965) - war ein russisch-sowjetischer Dramaturg, Theatertheoretiker, Autor der Monographie über W. Meyerhold.

Dramaturg - unterstrich Tschechows schauspielerisches Vermögen, den Menschen in eine Reihe von den ‚bewegenden Zeichen‘ zu verwandeln. Tschechow konnte laut Volkov seinen Körper ‚auseinandernehmen‘ und jedem Teil seines Körper ein eigenes Leben verleihen.²⁰⁶ Dieses ‚Auseinandernehmen‘ und ‚neu Konfigurieren‘ des psychophysisches Materials seines eigenen ‚ICH's‘ führte Tschechow zu einer vollkommenen, schauspielerischen Transformation bzw. zu einer schöpferischen Verwandlung in einen anderen fremden Körper und der Seele seiner Bühnenfigur.

3.10 Die Geburt des Theaters von Michael Tschechow

Michael Tschechows schauspielerisches Können äußerste sich besonders stark in den Jahren zwischen 1919 und 1922. Im Künstlertheater begann er im Herbst 1919 die berühmte Rolle von Chlestakow in der Komödie von Nikolaj Gogol *Revisor* unter der Regie von K. Stanislawski zu proben und im Frühjahr 1920 übernahm er im Ersten Studio die Hauptrolle von Erik XIV in der gleichnamigen Tragödie von Johan A. Strindberg unter der Regie von Evgenij Vachtangov. Die Proben verliefen parallel. Am Vormittag suchte der Künstler die Formen des Exzentrischen und des Burlesken in der Komödie und am Nachmittag ergründete er hingebend die ganze Tiefe des Tragischen in seiner Rolle des Verrückten und den höheren Mächten ausgelieferten Königs. Schonungslos verbrauchte er seine „sämtlichen Kräfte während der Probenzeit und auch während der Vorstellungen“.²⁰⁷ Kein anderer Schauspieler könnte dieses seelische und körperliche Spagat zwischen zwei unterschiedlichsten darstellerischen Genres während dem gleichzeitig verlaufenden Probenprozess bewältigen. Es bedurfte einer unglaublichen psychischen und körperlichen Flexibilität, die schon über einem meisterhaften schauspielerischen Können

²⁰⁶ Vgl. Kirillov, Andrey, *Das Theater und das theatralische System von Michael Tschechow*, Dissertation: Russisches Institut der Kunstgeschichte, Sankt-Petersburg, 2008, S. 68.

²⁰⁷ Knebel, Maria O., *Portrait seines Wirkens. Teil 1*, In: Cechov, Michail, *Die Kunst des Schauspielers*, Stuttgart: Verlag Urachhaus Johannes M. Mayer GmbH 1990, S. 184.

hinausragen musste. Michael Tschechow konnte wie kein anderer die Tragödie, die Exzentrik, das Dramatische, die Neurasthenie sowie die Charakterdarstellung in sich verbinden. Es gelang ihm, das Gegensätzliche in einer darstellerischen Montage zur Schau zu stellen sowie in sich verschmolzene psychophysische Formen und Tonalität, die in einem rhythmischen Aufbau der Bühnenfigur organisiert wurden, kompositorisch zu einem komplexen künstlerischen Konzept zu entwickeln.²⁰⁸

„Alle diese charakteristischen Merkmale des Tschechows Könnens weisen auf eine Analogie seiner Schauspielkunst mit der Regiekunst auf. Alle seine schauspielerischen Interpretationen stiegen zu den eigenständigen und wertvollen Kunstwerken auf. Und das kann man nicht mit den Darstellung der Schauspielstars aus den vergangenen Epochen vor dem Regietheater vergleichen.“²⁰⁹

Tschechows phänomenalen Erfolge in den Rollen von Chlestakow und von Erik XIV destruierten die gewöhnlichen Vorstellungen und die Traditionen der Schauspielkunst. Bei der Premiere von *Erik XIV* am 29 März 1921 im Ersten Studio erschütterte Tschechow das Publikum mit seiner Tragik. Die Theaterkritiker schrieben:

„In dieser Inszenierung des Ersten Studios in einem Raum ohne gewöhnliche Bühne litt, schrie und wälzte sich von unerträglichen seelischen Schmerzen nicht ein Schauspieler in einem historischen Kostüm. Nein, es war ein bebender menschlicher Körper mit den entblößten Muskeln und Nerven und mit einem offenen pulsierenden Herzen, der das Publikum erschütterte. Sogar seine verwirrten Gedanken, die durch ein bald explodierendes Gehirn eilten, konnte man ablesen. Es schien, dass noch eine kleinste Bewegung und der

²⁰⁸ Vgl. Kirillov, Andrey, *Das Theater und das theatralische System von Michael Tschechow*, Dissertation: Russisches Institut der Kunstgeschichte, Sankt Petersburg, 2008, S. 72.

²⁰⁹ Ebd., S. 72. (Übersetzung von Verfasserin).

Schauspieler überschreitet die Grenze der Kunst und es beginnt eine klinische Psychopathologie. Doch, der Schauspieler hat in keinem Moment seiner Darstellung diese verhängnisvollen Grenze überschritten.“²¹⁰

Die am 8. Oktober 1921 stattgefundene Premiere von Gogols *Revisor* bestätigte ein weiteres unbegreifliches Phänomen des schauspielerischen Könnens von Michael Tschechow, der sich nun als ein Komödiant und als ein großer Meister der grotesken Darstellung behauptet hat. Den Diapason seines schauspielerischen Vermögens konnte man schwer begreifen und in Worte fassen:

„Es scheint so, dass zum ersten Mal in den letzten 80 Jahren der Bühnentradition von *Revisor* ein echter Chlestakow auf die russische Bühne kam, den Nikolaj Gogol tatsächlich erschaffen hat. [...] Bei der Inszenierung scheint es so, dass fast alle darstellerischen Möglichkeiten erschöpft sein müssen, um die Überlebensstrategien von dieser kleinlichen und knauserigen Gestalt zu zeigen. Indessen werden jede Minute neue und neue Details auf der Bühne erschaffen, als ob es keine schöpferische Grenze gibt. Und tatsächlich, es gab kein Ende von diesem Einfallsreichtum und der schöpfenden Improvisation. Es ist unmöglich das ganze im Voraus auszudenken. Es wird hier, im Prozess der Darstellung und gerade vor den Augen des Publikums geboren.“²¹¹

Hinter dem überragenden darstellerischen Können von Michael Tschechow stand natürlich ein wahrer Genius, aber er, als ein denkender und suchender Künstler, ruhte sich nicht auf seinen von der Natur gegebenen Fähigkeiten aus, sondern beobachtete sehr genau alle psychophysischen Prozesse während

²¹⁰ Alpers, B.V., *Theatralische Essays*, In 2 Bänden, Band 2. Moskau: Iskusstwo, 1977, S. 52, In: Tschechow, Michail, *Ob iskusstve aktera. Literaturnoe nasledie, 2, (Über die Kunst des Schauspielers. Das literarische Erbe in zwei Bänden)*, (Hrsg.) Abroskina I.I./ Ivanova M.I./ Krimova N.A., Moskau: Verlag <<Iskusstwo>> 1986, S. 442. (Übersetzung von Verfasserin).

²¹¹ Theaterkritik In: <<Vestnik Theatra>> Nr.91/92, S. 11-13, In: ebd., S. 445. (Übersetzung von Verfasserin).

seiner Arbeit und suchte bewusst für seine zukünftige Theorie weiter die Antworten auf die schöpferischen Phänomene der Schauspielkunst.

„Ich beschäftigte mich mit der Bühnenkunst im weitesten Sinne dieses Wortes, sammelte und ordnete die Fülle des auf mich zukommenden Materials.“²¹²

Nach seiner inspirierenden Berührung mit der Yoga-Philosophie begann sich Tschechow intensiv mit anderen spirituellen Lehren zu beschäftigen, da er intuitive spürte, dass in der Verborgenheit der metaphysischen Phänomene viel Potential für eine Weiterentwicklung der Schauspielkunst lag.

3.11 Eine Einweihung in die Welt der Anthroposophie

Im Jahr 1921 kam es in M. Tschechows Leben zu einer Bekanntschaft, die seine weitere menschliche und künstlerische Entwicklung ausschlaggebend veränderte. Am 15. Oktober lernte er einen Philosophen, Gelehrten, Mathematiker, Schriftsteller und Mystiker kennen - Andrei Bely.²¹³ Dieser ungewöhnliche Mensch verbarg so viele Talente und Fertigkeiten, die aus ihm eine schwer begreifliche Persönlichkeit machten. „Er dachte in Epochen“²¹⁴, schrieb Tschechow über ihn. Tatsächlich, der wichtigste und herausragende Vertreter der russischen Moderne und des Symbolismus entdeckte seine Fähigkeit noch als Kind, „den Gang der Geschichte aus der >Höhe< der Epochen und den Jahrtausenden“²¹⁵ zu beobachten. Bereits in seinen jungen Jahren erwachte in ihm ein großes Interesse an Buddhismus und Okkultismus,

²¹² Čechov, Michail A., *Leben und Begegnungen. Autobiographische Schriften*, Stuttgart: Verlag Urachhaus Johannes M. Mayer GmbH 1992, S. 99.

²¹³ Andrei Bely (1880 - 1934) - war ein russischer Dichter, Theoretiker des Symbolismus und Anthroposoph. Sein Roman Petersburg gehört zu den größten Romanen des 20. Jahrhunderts.

²¹⁴ ebd., S. 181.

²¹⁵ ebd., S. 180.

die er privat gründlichst studierte. Später, nach seinem Studium der mathematischen Physik an der Moskauer Universität, die er mit Auszeichnung abgeschlossen hat, entdeckte er bei sich ein Verlangen zur Dichtung und schloss sich der Bewegung des Symbolisten an. Nun versuchte Bely als studierter Naturwissenschaftler eine Verbindung zwischen der Welt der Metaphysik und der Welt des Positivismus zu finden, was ihn schließlich durch die Bekanntschaft mit einem anderen Gelehrten - Dr. Rudolf Steiner - zu seiner Geisteswissenschaft - Anthroposophie - brachte.

Andrei Bely überschüttete Tschechow mit seinem tiefen Wissen eines Naturwissenschaftlers, Mystikers und Anthroposophen sowie eröffnete ihm eine neue Welt der schöpfenden und metaphysischen Lebensanschauung. Diese mitreisende Persönlichkeit steckte Tschechow mit seinem unkonventionellen Zugang zu vielen wichtigen Fragen der menschlichen Existenz an. Besonders faszinierte Tschechow seine Fähigkeit, in Rhythmen zu denken, da seiner Auffassung nach sich hinter dem menschlichen Denken ein unsichtbarer, aber lebendig funktionierender Mikro- und Makrokosmos verbarg.²¹⁶ Auch Bely's anthroposophische Auslegung über die Allgegenwärtigkeit der Geometrie in der Natur und im menschlichen Schaffen wurde von ihm als ein Ausdruck der klingenden Formen der schöpferischen kosmischen Energie verstanden. Vor allem fesselte Tschechow eine Verwandlungsfähigkeit von Andrey Bely, sich mit allen Dingen der Existenz zu verschmelzen und sie von ‚innen‘ zu betrachten und fühlen zu können.

„Sprach er über Kunst, über historische Gesetzmäßigkeiten oder über Biologie, Physik oder Chemie - stets wurde er selbst Gravitation, Gewicht, Stoß und Impuls oder zur verborgenen Kraft im Samenkorn, zum Welken, Wachsen und Blühen; in der Gotik strebte er himmelan, im Barock rundete er sich, lebte in den Formen und Farben der Pflanzen und Blumen.“²¹⁷

²¹⁶ Vgl. Čechov, Michail A., *Leben und Begegnungen. Autobiographische Schriften*, Stuttgart: Verlag Urachhaus Johannes M. Mayer GmbH 1992, S. 181.

²¹⁷ Ebd., S.182.

Tschechow fand in seiner suchenden künstlerischen Seele auch einen großen tiefen Einklang mit dem Verständnis des Sprachlichen, das für den Anthroposophen Bely ein großes, pulsierendes Mysterium darstellte. Die Lauten wurden in der Anthroposophie nicht als eine bloße physikalische Eigenschaft des menschlichen Körpers betrachtet, sondern als eine metaphysisch organisierte Konstruktion, die in der Bildung des Bewusstseins eines Individuum oder einer Nation eine bedeutende Rolle spielte.

Auch das persönliche ‚Ich‘ - als ein zivilisatorischer Ausdruck der Individualität - betrachtete Anthroposoph Andrey Bely nicht als ein Ausdruck der Trennung, sondern als eine Immanenz und eine Repräsentation des Ganzen. Bely war überzeugt, dass der Mensch sein getrenntes und abgegrenztes ‚Ich‘ dank der modernen Kunst und Wissenschaft befreien kann:

„>>Stimme des Blutes<< suggerierte Überbewertung der Vorzüge einzelner Völker monströse Formen annehme und der Chauvinismus das >>Ich<< der Menschen gefangen halte und ihm die Flügel raubte. Die Grenzen müssten zerstört werden. Und sie würde bereits zerstört durch Wissenschaft, Kunst, durch Verkehrswege und durch die Reduktion von Raum und Zeit mittels der Radiowellen.“²¹⁸

Mit dieser Freundschaft tauchte Michael Tschechow in die Welt der anthroposophischen Lehre von Rudolf Steiner ein und begann sich hingebend mit dieser Geisteswissenschaft auseinanderzusetzen und Steiners Werke zu studieren.

„Diese meine Begegnung mit der Anthroposophie war die glücklichste Periode meines Lebens“²¹⁹

²¹⁸ Čechov, Michail A. *Leben und Begegnungen*. Autobiographische Schriften. Stuttgart: Verlag Urachhaus Johannes M. Mayer GmbH 1992, S. 180.

²¹⁹ Čechov, Michael, >>Zizni i vstreci<< (*Das Leben und die Begegnungen*), russische Ausgabe, *Novyj Zurnal (New Review)*, Nr.6, New York 1944, S. 24-25, In: Fedjuschin, Victor B., *Rußlands Sehnsucht nach Spiritualität. Theosophie, Anthroposophie, Rudolf Steiner und die Russen. Eine geistige Wanderschaft*, Schaffhausen: Novalis Verlag AG 1988, S. 279.

Er erkannte in der Anthroposophie eine inspirierende methodologische Stütze für die Entwicklung seiner Kunst, die er, ähnlich wie die Yoga-Philosophie, eine Persönlichkeit, als ein ‚Ort der Kunst‘ betrachtete. Es war für ihn wichtig, dass diese Lehre mit einer wissenschaftlichen Ernsthaftigkeit versuchte, in dem Menschen in seinem Handeln und Denken einen Schöpfer zu erwecken. Auch er - Tschechow - strebte intuitiv in seiner Kunst nach einem totalen Schöpfertum. Auch er suchte intensiv die neuen Wege zu einem Phänomen des ‚Auslöschens‘ des persönlichen Ich’s, um sich als Schauspieler von den Fesseln der eigenen Individualität für eine unbegrenzte Kreativität zu befreien.²²⁰

Mit der Anthroposophie entdeckte Tschechow auch eine weitere wichtige Aufgabe des Schauspielers - sich als Vermittler eines Höheren Geistes zu stellen. Der große Künstler war bereit, diese höhere Mission der Kunst, die mit einer Priesterschaft zu vergleichen war, als eine persönliche Lebensaufgabe zu übernehmen. Durch diese innere Verwandtschaft zwischen der Kunst des Schauspielers und dem Priestertum entflammte im Künstler der Wunsch, der anthroposophischen Gesellschaft beizutreten und einen persönlichen Beitrag für die Entwicklung dieser Lehre zu leisten. Zu Beginn der 20er Jahre trat er in die Moskauer Anthroposophische Gesellschaft ein, die seit dem Jahr 1911 bestand und über eine große Anhängerschaft verfügte. In seiner Wohnung, welche auch sein Theaterstudio beherbergte, organisierte er regelmäßige Treffen der Anthroposophen, wo ein aktiver Austausch zwischen den Mitgliedern stattfand.²²¹

Die Entdeckung der anthroposophischen Lebensanschauung war für Michael Tschechow als Schauspieler und Theatertheoretiker von großer Bedeutung und

²²⁰ Vgl. Fedjuschin, Victor B., *Rußlands Sehnsucht nach Spiritualität. Theosophie, Anthroposophie, Rudolf Steiner und die Russen. Eine geistige Wanderschaft*, Schaffhausen: Novalis Verlag AG 1988, S. 269.

²²¹ Vgl. ebd., S. 279.

ausschlaggebend für die Entwicklung seiner Schauspiel-Theorie. Der Beginn der bewussten Ausarbeitung seiner Methoden begann mit der Übernahme der Leitung des Ersten Studios, nach dem schmerzhaften Tod von Evgenij Vachtangov im Jahr 1922.

3.12 Die Leitung vom Künstlertheater-2 (MchT-2):

Die anthroposophischen Konturen eines neuen Theaters

Das Jahr 1923 brachte viele Erneuerungen in das Leben der jungen sowjetischen Republik. Mit der Beendigung des schrecklichen Bürgerkrieges begann sich in Russland eine neue politische Herrschaft der bolschewistischen Räte endgültig zu etablieren. Somit hat eine neue sozial-politische Epoche begonnen, die sich auf eine Ideologie des Marxismus-Bolschewismus stützte und natürlich auf alle Lebensbereiche ausbreitete. Die neue gesellschaftliche und kulturelle Situation im Lande der Bolschewiken war von einem zunehmenden Materialismus und von der kommunistischen Propaganda geprägt, die schließlich die pulsierende Kraft der revolutionären Freiheit im Leben und in der Kunst zum Erwürgen gebracht haben. Auch die Theaterkunst bekam von dieser Kulturpolitik zu spüren und war von einer Flut der plump geschriebenen Agitationsstücke ergriffen, wo nur revolutionäre Phantome sowie materialistische Ideale und Grundsätze des Klassenkampfes gepriesen wurden.

„ Auf den Bühnen von Moskau und Petersburg erschienen Agitations- und Propagandastücke - ein Produkt der Anfangsepoche der Revolution. Der einzig mögliche >>Stil<< solcher Aufführungen war eine naturalistische Einfachheit >>wie im Leben<<, die photographisch-exakte Wiedergabe des aktuellen Geschehens. Die schauspielerische Qualität ließ nach, die Elemente der schöpferischen Phantasie, der theatralischen Erfindungskraft und Originalität traten in den Hintergrund.“²²²

²²² Čechov, Michail A., *Leben und Begegnungen. Autobiographische Schriften*, Stuttgart: Verlag Urachhaus Johannes M. Mayer GmbH 1992, S. 191.

Auch der Betrieb des Künstlertheaters samt den Studios mussten damit konfrontiert werden und, um nicht als eine unbrauchbare ideologische ‚Last‘ des zaristischen Russland abgestempelt zu sein, waren die Theaters gezwungen, sich in ihrer Repertoirepolitik auf neue Erfordernisse der Zeit anzupassen. Michael Tschechow beklagte sich, dass das Erste Studio nach dem Tod von Evgenij Vachtangov ihren künstlerischen Halt verloren hat und sich ohne eine ‚feste Hand‘ schwer dem Druck der Kulturpolitik des Landes entgegensetzen kann. Um diese Situation retten zu können, sah Tschechow keinen anderen Ausweg, als die Leitung des Studios persönlich zu übernehmen.

„Da ich nur eines unter anderen Mitgliedern der Studioleitung war, konnte ich nicht all das tun, was mir zur Erhaltung des künstlerischen Lebens am Studio notwendig erschien. Da entschloß ich mich, die Leitung selbst zu übernehmen und erklärte mich zum >>Diktator<<.“²²³

Mit einer Entschlossenheit verbannte er „die antireligiösen Tendenzen und die Straßendramaturgie“²²⁴ aus dem Programm des Studios und entschied sich, weiter die klassischen Stücke zu inszenieren. Als erste Aufführung stand die Tragödie von Wilhelm Shakespeare *Hamlet* auf dem künstlerischen Programm des Studios. Eineinhalb Jahre dauerten die Proben, die Tschechow als Co-Regisseur²²⁵ und als Hauptdarsteller geführt hat. Diese Arbeit entwickelte sich zu einem mutigen Experiment, wo Michael Tschechow alle seine künstlerischen und auch anthroposophischen Wünsche und Erfahrungen zu einer Methode zusammenbrachte. Hier probierte er die anthroposophischen Techniken betreffend der Sprache und der Bewegung sowie entwickelte er eigene Methoden für die Regie- und Schauspielkunst.

²²³ Čechov, Michail A., *Leben und Begegnungen. Autobiographische Schriften*, Stuttgart: Verlag Urachhaus Johannes M. Mayer GmbH 1992, S. 194.

²²⁴ Ebd., S. 194.

²²⁵ Anm.: Die gesamte Inszenierung von *Hamlet* war eine gemeinschaftliche Arbeit von vier Regisseuren - V.S. Smyshljajev, B.N. Tatarinov, A.I. Tschaban inkl. M. Tschechow. Dieses Experiment hielt Tschechow als einen wichtigen Beitrag, um eine Begrenztheit der Individualität eines Regisseurs zu überwinden und um zu einem höheren gemeinschaftlichen Schöpfertum zu gelangen.

„So fanden wir beispielweise einen neuen Zugang zum Text: über die *Bewegung*. Ich rede [...] von einer neuartigen Sprechtechnik auf der Bühne. Wir untersuchten das Wort unter dem Aspekt des Lautlichen als Laut gewordene *Bewegung*. [...] Wir arbeiteten auch viel an der Imagination. Der Regisseur gab uns Anweisungen, und unter seiner Anleitung spielten wir in der Phantasie ganze Szenen durch, *probierten* sozusagen imaginativ jeder für sich und für seine Mitspieler. [...] Wir waren begeistert von der Freiheit und Leichtigkeit, die das >>körperlose<< Probieren uns ließ.“²²⁶

Er begann seine eigene Interpretation von Hamlet mit der Suche von einer speziellen körperlich-rhythmischen Partitur der Rolle, die er schließlich in einer Koppelung aus verschiedenartigen physischen Zuständen seines Protagonisten fand, wo eine absolute Unbeweglichkeit neben einer gewaltigen physischen Explosion existierte und somit auf die Zuschauer beinahe hypnotisch wirkte.²²⁷

Das künstlerische Konzept der Inszenierung thematisierte in erster Linie ein Gegenüberstehen von Tschechows Hamlet und eine unpersönliche, undefinierbare Menschenmasse, zu der alle anderen Bühnenfiguren des Dramas verschmolzen waren. In der Symbolik der Kostüme und der Maske konnte man sofort die Metaphorik und die Allegorie erkennen, die auf eine Konfrontation des Individuums mit einer brutalen Macht der Menschenmenge hindeuteten. Es war ein Konflikt des Heroischen mit dem Menschlichen und des Ewigen mit dem Momentanen, wo deutlich eine tiefe Spaltung zwischen der edlen, geistigen Welt des Hamlets und der Hässlichkeit der Außenwelt vor

²²⁶ Čechov, Michail A., *Leben und Begegnungen. Autobiographische Schriften*, Stuttgart: Verlag Urachhaus Johannes M. Mayer GmbH 1992, S. 198.

²²⁷ Vgl. Kirillov, Andrey, *Das Theater und das theatralische System von Michael Tschechow*, Dissertation: Russisches Institut der Kunstgeschichte, Sankt Petersburg 2008, S. 81.

den Augen der Zuschauer vorgeführt wurde. Die Theaterkritiker schrieben, dass Tschechow in seinem Hamlet eine Verkörperung des ewigen Geistes repräsentierte. Tatsächlich war diese Darstellung die Personifizierung eines modernen Hamlets des 20. Jahrhunderts, der in einem Mysterium zu einem abstrakt-metaphysischen Symbol des menschlichen Bewusstseins avancierte.²²⁸

„Man braucht eine unglaubliche innere Spannung, um das “Gewaltige“, das sie in Hamlet ausstrahlen zu verstehen: Das ist ein Impuls des Lebens!“²²⁹

Die Hamlet-Inszenierung war wegweisend für die künstlerische Ausrichtung des Ersten Studios, das im September 1924 zu einem selbständigen Theater - Künstlertheater-2 - ernannt wurde. Das Theater entwickelte sich unter der Leitung von Michael Tschechow zu einem komplexen und lebendigen künstlerischen Organismus, wo verschiedenartig wirkende kreative Individuen eine Reihe von vielfältigen künstlerischen Experimenten verfolgten. Die Tendenz zu den komplexen, symbolischen Inszenierungen setzte sich durch und das Theater brachte in den Jahren zwischen 1924 - 1928 eine Reihe von erfolgreichen Inszenierungen heraus, die sich neben dem Symbolismus durch eine Symbiose aus einem tiefpsychologischen Schauspielstil und aus einer Groteske-Darstellung auszeichneten. Diese ideologische und künstlerische Haltung des Theaters, die Michael Tschechow persönlich vertrat, fand - trotz den großen künstlerischen Erfolgen und einer konstanten Beliebtheit beim Publikum - bei den sowjetischen Kulturbehörden oft keine Begeisterung. Allmählich wurde es für den Anthroposoph Tschechow schwierig, seine künstlerischen Ziele, die mit der anthroposophischen Philosophie tief verbunden waren, umzusetzen. Er wurde zu einem „<<Idealist>> und Mystiker denunziert“²³⁰, der keine künstlerische Zukunft mehr im Land des

²²⁸ Vgl. Kirillov, Andrey, *Das Theater und das theatralische System von Michael Tschechow*, Dissertation: Russisches Institut der Kunstgeschichte, Sankt Petersburg 2008, S. 81-84.

²²⁹ Bely, Andrej. <<Mich wundert dieser Mensch ...>> (Briefe von Andrey Bely an Michael Tschechow) // Die Begegnung mit der Vergangenheit. Ausg. 4. S. 227-228. In: ebd., S. 82.

²³⁰ Gordon, Mel. *Einleitung*, In: Tschechow, Michael, *Lektionen für den professionellen Schauspieler. Nach Notizen transkribiert und zusammengestellt von Deidre Hurst du Prey*, Berlin: Alexander Verlag 2013, S. 17.

aufgehenden sozialistischen Realismus hatte. Da die anthroposophische Gesellschaft offiziell verboten wurde, bekam auch Tschechow von den sowjetischen Behörden eine Vorwarnung und ein Verbot für die Verbreitung der Ideen von Rudolf Steiner unter den SchauspielerInnen des Künstlertheaters-2.²³¹ Unter diesen schwierigen und gefährlichen Umständen war das beliebte russische Schauspiel-Genie gezwungen, im Jahr 1928 nach Deutschland zu emigrieren. Tschechow verabschiedet sich mit einem Brief an die Truppe seines Theaters mit folgenden Worten:

„Es ist für mich unmöglich als ein einfacher Schauspieler im Theater zu bleiben, der nur eine Reihe von bestimmten Rollen zu spielen darf. Das Stadium, wo ich mich nur für die bestimmten Rollen begeistern konnte, habe ich schon längst hinter mir. *Jetzt kann ich mich nur für die kreative Arbeit begeistern, die eine große Idee hat: so wie die Idee eines neuen Theaters oder eine neue Theaterkunst.*“²³²

3.13 Die Wanderjahre im Exil: Das Streben nach einem ,Theater der Zukunft‘

Michael Tschechow ging mit einer festen Entschlossenheit ins Exil, um das, was er als Schauspieler, Regisseur und Anthroposoph im Künstlertheater-2 angefangen hat, fortzusetzen. Schon im Herbst 1928 bekam er einige Engagements im Film und im Theater. Der große Meister der deutschen Bühne - Max Reinhardt - schickte ihm ein langes Telegramm mit einer Einladung und bot Tschechow die Rolle des Clowns Skid in seiner Wiener Inszenierung *Artisten* von Watters-Hopkins an. In dieser Arbeit, die natürlich mit enormen

²³¹ Vgl. Fedjuschin, Victor B., *Rußlands Sehnsucht nach Spiritualität. Theosophie, Anthroposophie, Rudolf Steiner und die Russen. Eine geistige Wanderschaft*, Schaffhausen: Novalis Verlag AG 1988, S. 291.

²³² Tschechow, Michail, *Ob iskusstve aktera. Literaturnoe nasledie, 2, (Über die Kunst des Schauspielers. Das literarische Erbe in zwei Bänden)*, (Hrsg.) Abroskina I.I./ Ivanova M.I./ Krimova N.A., Moskau: Verlag <<Iskusstwo>> 1986, S. 498. (Übersetzung von Verfasserin).

sprachlichen Schwierigkeiten und mit einer für ihn befremdenden Arbeitsweise verbunden waren, kam Tschechow zu einem entscheidenden künstlerischen Erlebnis. Bei der Premiere in der zentralen Szene der Inszenierung, wo seine Bühnenfigur Skid einen langen Monolog über seine unglückliche Liebe hält, geriet der große Künstler in einen seltsamen Zustand der wahrnehmbaren, psychophysischen Spaltung des eigenen ‚Ich’s‘. Tschechow kam zu einer Art der Trance, als ob er - der Schauspieler Tschechow - im Zuschauerraum säße und seiner Figur von dort nur zuschauen würde. Er sah, wie Skid auf der Bühne sprach, tanzte, weinte und das hat nichts mehr mit der Figur zu tun gehabt, die er qualvoll geprobt hat. Es war ein wahrnehmbarer Zustand, als ob die Bühnenfigur sich von ihrem Schöpfer verselbständigte und auf der Bühne ihr eigenes Leben weiterführte. Auch für so einen verwandlungsfähigen Schauspieler wie Michael Tschechow war dieser Zustand sonderbar und er beschrieb ganz genau seine Erlebnisse und Empfindungen aus dieser seltsamen Erfahrung:

„Ich fing an. Die ersten Phrasen des Skids hörten sich für mich seltsam an. [...] Und wie einfach er spricht, ganz anders als auf der Probe. [...] Meine Erschöpfung und innere Ruhe machten mich zum Zuschauer meines eigenen Spiels. [...] Ich beobachtete Skid aufmerksam. [...] Ich blickte auf den Boden sitzenden Skid und mir schien, als könnte ich >>sehen<<, was er fühlt, leidet, was ihn bewegt. [...] Die bissig-prägnanten, heftigen Worte des Monologs flogen durch den Saal, schwebten ins Parterre, zu den Logen, hoch auf die Galerie. Was ist los? Wie denn das? So habe ich nicht einstudiert! Die Mitspieler erhoben sich von ihren Plätzen und traten an die Wände des Pavillons [...] Auf einmal war das ganze Wesen - meines und das des Skid - von einer furchtbaren, beinah unerträglichen Kraft erfüllt! Sie hatte keine Grenzen, durchdrang alles und vermochte alles! Mir wurde unheimlich.“²³³

Das deutschsprachige Publikum nahm Tschechows schauspielerisches Können

233 Čechov, Michail A., *Leben und Begegnungen. Autobiographische Schriften*. Aus dem Russischen von Thomas Kleinbub, Stuttgart: Urachhaus Johannes M. Mayer GmbH 1992, S. 268.

mit Begeisterung an. Die Theaterkritiker schrieben, dass der Darsteller Tschechow ein berufliches Geheimnis mit sich trug. Auch die weitere Rolle auf der Reinhardt-Bühne im Kammerspieltheater brachte dem großen Schauspieler Erfolg. Allerdings war der suchende Künstler persönlich nicht mit seiner Karriere des Schauspielers in dieser Zeit beschäftigt, sondern versuchte, sein ‚geistiges Archiv‘ aus eigenen großen Theatererfahrungen zu ordnen, um daraus ein einheitliches System für seine Schauspiel-Methode zu entwickeln. Das Erlebnis mit Skid bestätigte ihn in seinem Bestreben nach einem Wahrnehmungsprozess in der Schauspielkunst, das von einem sogenannten ‚Doppel-Bewusstsein‘ gesteuert werden kann. Tschechow war überzeugt, dass bei einer so bewussten ‚Spaltung‘ der Seele und des Körpers eine besondere Kraft der schöpfenden Inspiration entflammen kann. Somit kann sich der/die DarstellerIn in diesem Transformationsprozess von psychophysischen Begrenzungen seines eigenen ‚Ich’s‘ befreien und in die Position eines unabhängigen Schöpfers übergreifen.²³⁴

Zwei lange Jahre arbeitete Tschechow mit dem letzten „Vertreter des >>Theaters von Gottes Gnaden<<“²³⁵ - Max Reinhard - und schätze das Talent und ein feines Gespür dieses großen Regisseurs. Aber er persönlich strebte nach einem eigenen ‚Theater der Zukunft‘, wo er seine ambitionierten, künstlerischen Visionen als Regisseur und Schauspielkunst-Pädagoge verwirklichen kann. Er strebte nach einem lebendigen Theaterorganismus der Gleichgesinnten, die mit ihm nach den von ihm entwickelten und von der Anthroposophie geprägten Methoden eine andersartige Theaterkunst kreieren können. Nach seiner kürzeren, aber erfolgreichen Tätigkeit als Regisseur und Leiter des jüdischen Theaters *Habima* in Berlin ging er im Jahr 1930 mit einer idealistischen Vorstellung nach Paris, ein Theater und eine Schule für die dramatische Kunst zu gründen. In einem Interview in der Pariser Zeitung *Quotidien*

²³⁴ Vgl. Čechov, Michail A., *Leben und Begegnungen. Autobiographische Schriften*. Aus dem Russischen von Thomas Kleinbub, Stuttgart: Urachhaus Johannes M. Mayer GmbH 1992, S. 268 - 272.

²³⁵ Ebd., S. 273.

kündigte Tschechow sein ambitioniertes, pädagogisches Programm an, wo er seine Methode mit speziellen psychophysischen Techniken zur ‚Angleichung und Harmonisierung‘ des Körperlichen und des Emotionalen vorgestellt hat. Für sein anspruchsvolles Unterfangen bekam er auch Unterstützung von Max Reinhard, Sergei Rachmaninow, Fürstin Irina Volkonskaja, Georgette Boner und von der Schweizer Theosophen-Familie Morgenstern. Doch unter diesen Umständen konnte das Projekt nicht lange bestehen, da Tschechows Theater - trotz großen künstlerischen Erfolgen - sich dem enormen kommerziellen Druck nicht widersetzen konnte. Die Theatertruppe löste sich auf und Michael Tschechow musste eine Einladung in die Baltischen Staaten annehmen, in denen er von 1932 bis 1936 große Erfolge als Schauspieler, Theater- und Opernregisseur feierte. In diesen Jahren in Lettland und Litauen bekam er auch die Möglichkeit, seine Methode regulär zu unterrichten. Eine große Schar von jungen, dankbaren und wissbegierigen StudentInnen folgte allen Anweisungen ihres berühmten russischen Schauspielkunst-Lehrers. Es entstand auch ein Bedarf an einem Fernunterricht, da Tschechow seinen Arbeitsplatz je nach Engagement oft wechseln musste. Aus diesem Anlass begann er, die sogenannten ‚Theaterbriefe‘ zu schreiben, die er an die StudentInnen aus den anderen baltischen Städten richtete. Diese Aufzeichnungen von Übungen, Etüden und verschiedenen Improvisationen wurden zur Grundlage seines künftigen Buches *To The Actor (Die Kunst des Schauspielers)*.²³⁶

Im Jahr 1935 bekam M. Tschechow eine Einladung für ein Gastspiel in den USA, wo er mit den ehemaligen SchauspielerInnen des Künstlertheaters Gogols Stück *Revisor* spielen sollten. Auch bei dieser Tournee bekam sein Spiel sowohl einen großen Zuspruch beim Publikum sowie bei der amerikanischen Presse, die ein großes Lob für den Tschechows schauspielerischen Genius aussprach.

²³⁶ Vgl. Tschechow, Michail, *Ob iskusstve aktera. Literaturnoe nasledie, 2, (Über die Kunst des Schauspielers. Das literarische Erbe in zwei Bänden)*, (Hrsg.) Abroskina I.I./ Ivanova M.I./ Krimova N.A., Moskau: Verlag <<Iskusstwo>> 1986, S. 518-521.

Die zu dieser Zeit einzige US-amerikanische, festbestehende Theatertruppe *Group-Theater* bot Tschechow an der Stelle eine feste Anstellung als Theater-Regisseur an, die er freundlich wegen eines anderen, langersehnten und vielversprechenden Angebots ausschlagen musste. Die englisch-amerikanische Bankier- und Mäzenen-Familie Straight²³⁷ lud ihn nach England ein und stellte ihm alle finanziellen Mitteln für die Gründung des eigenen Theater-Studios und der Drama-Schule zur Verfügung. Ab 1936 begann Tschechow in seiner Drama-Schule, in einem dreijährigen Lehrgang seine Schauspielkunstmethode im englischen Darlington Hall (Devonshire) zu unterrichten. Mit 20 StudentInnen fing er ein Theaterexperiment an, wo die Erziehung eines neuen Typus von SchauspielerInnen, RegisseurInnen, AutorInnen und BühnenbildnerInnen für sein visionäres ‚Theater der Zukunft‘ begonnen hat. In seinen ersten Unterrichtsstunden sprach er über seine wichtigen Themen - über einen langen schöpferischen Prozess und über die moralische Verantwortung eines kreativen Schöpfers.²³⁸

„Wir dürfen uns nicht nur auf eine ‚Eingebung‘ verlassen. [...] Begabung, Talent, Inspiration und Intuition - dies alles wird früher oder später kommen, aber nur, wenn wir fleißig arbeiten werden. [...] Das wichtigste, was Schauspieler nicht vergessen darf und zwar, dass er nie aufhört in den Herzen der Zuschauer weiter zu spielen. Auch dann, wenn er bereits die Bühne verlassen hat.“²³⁹

Im Jahr 1938 musste das Studio wegen der instabilen politischen Lage in Europa nach New York übersiedeln, wo es sich offiziell zum Ensemble *The Chekhov Theatre Players* formierte. Die Familie Straight bereitete auch in den USA eine

²³⁷ Anm. Englischer Banker und Diplomat Willard Dickerman Straight und seine US-amerikanische Frau Dorothy Payne Whitney Straight waren Eltern der Oskar-Preisträgerin Beatrice Straight.

²³⁸ Vgl. Tschechow, Michail, *Ob iskusstve aktera. Literaturnoe nasledie, 2, (Über die Kunst des Schauspielers. Das literarische Erbe in zwei Bänden)*, (Hrsg.) Abroskina I.I./ Ivanova M.I./ Krimova N.A., Moskau: Verlag <<Iskusstwo>> 1986, S. 522-523.

²³⁹ Ebd., S. 523. (Übersetzung von Verfasserin).

hervorragende Infrastruktur für das Theater sowie für die dazu anschließende Drama-Schule. Aus diesem Grund war es möglich, im Oktober 1939 die erste Inszenierung auf dem Broadway herauszubringen. Dieses Mal entschied sich Tschechow als Regisseur für eine moderne Interpretation von *Dämonen*, die George Shdanoff nach den Dostojewski Werken konzipierte. Diese Inszenierung unterschied sich gravierend von den üblichen kommerziellen Broadway-Produktionen und löste eine Furore aus. Sie brachte beinahe die New Yorker Theatergemeinde zu einem heftigen Aufruhr. Es führte zum Anlass, dass die renommierten amerikanischen Theaterschaffenden ein großes Interesse an seine Methode bekamen und ihn im November 1941 zu einem Workshop einluden. Es war auch der Beginn seiner großen pädagogischen Karriere in den USA, wo Tschechow außerhalb seines eigenen Theater-Studios zahlreiche USA-amerikanischen Theater- und FilmschauspielerInnen ausbildete.²⁴⁰

3.14 Hollywood: Die letzte künstlerische Station eines Theatergenies

Aufgrund dessen sah Michael Tschechow einen Bedarf an einem (Arbeits)Buch, wo die wichtigsten Techniken seiner Methode genau erklärt werden können, damit auch ein breiteres Auditorium der Theater- und Filmschaffenden selbständig arbeiten kann. Aus diesem Anlass begann er intensiv, seine Theatererfahrungen für sein künftiges Buch *To the actor* zu systematisieren. Da wegen dem Krieg viele männlichen Schauspieler des Ensembles *Chekhov's Theatre Players* eingezogen wurden, konnte der Theaterbetrieb dieser einzigartigen künstlerischen Formation nicht fortgesetzt werden. Tschechow übersiedelte nach Hollywood, wo er einige Rollen bei den Filmproduktionen annahm.²² Auch in diesem modernen Kunstgenre konnte er sein Talent und

²⁴⁰ Vgl. Tschechow, Michael, *Lektionen für den professionellen Schauspieler. Nach Notizen transkribiert und zusammengestellt von Deirdre Hurst du Prey*, Berlin: Alexander Verlag 2013, S. 5-9.

²⁴¹ Vgl. Tschechow, Michail, *Ob iskusstve aktera. Literaturnoe nasledie, 2, (Über die Kunst des Schauspielers. Das literarische Erbe in zwei Bänden)*, (Hrsg.) Abroskina I.I./ Ivanova M.I./ Krimova N.A., Moskau: Verlag <<Iskusstwo>> 1986, S. 525-530.

sein außergewöhnliches schauspielerisches Können erfolgreich beweisen. Nach einigen ehrenhaften Auszeichnungen von diversen kinematographischen Organisationen erhielt er im Jahr 1945 eine *Oskar*-Nominierung für seine Charakterrolle eines Psychiatrie-Professors - Dr. Brulov, die er neben Ingrid Bergman und Gregory Peck im Film von Alfred Hitchcock *Spellbound* spielte. In Hollywood setzte Tschechow seine schauspiel-pädagogische Karriere fort und eröffnete in Los Angeles das Studio *The Actor's Laboratory*. Viele Hollywoodstars wie Ingrid Bergman, Lloyd Bridges, Jack Colvin, Gary Cooper, Clean Eastwood, Marilyn Monroe, Anthony Quinn, Gregory Peck und viele anderen Filmschaffenden nahmen bei ihm Unterricht und gehörten seiner treuen und langjährigen SchülerInnenschaft an.

Michael Tschechow starb am 30. September 1955 unerwartet an einem Herzversagen. Nach den Erzählungen seiner Frau gab er nie die Grundlage seines Lebens - die anthroposophische Lehre von Rudolf Steiner - auf, und auch am Tag vor seinem Tod beschäftigte er sich intensiv mit den Mysterien-Dramen seines geistigen Meisters.²⁴² Nach seinem Tod bemühte sich Tschechows engster Mitarbeiter, George Shdanoff, seine unvergleichbare Schauspielkunstmethode weiter zu unterrichten und unterstützte über hunderte Academy Award-Preisträger mit den einzigartigen Schauspielkunst-Techniken eines Theater-Genies des 20. Jahrhunderts.²⁴³

²⁴² Vgl. Fedjuschin, Victor B., *Rußlands Sehnsucht nach Spiritualität. Theosophie, Anthroposophie, Rudolf Steiner und die Russen. Eine geistige Wanderschaft*, Schaffhausen: Novalis Verlag AG 1988, S. 297-298.

²⁴³ Vgl. Ashperger, Cynthia, *The Rhythm of Space and the Sound of Time. Michael Chekhov's Acting Technique in the 21st Century*, Amsterdam - New York: Editions Rodopi B.V. 2008, S. 65-67.

4. Das Schauspielsystem von Michael Tschechow:

Der Schöpfungsakt als ein Akt der metaphysischen Transformation

4.1 Die Erreichung der ‚schöpferischen Individualität‘ durch eine Wechselbeziehung des ‚niederen‘ und ‚höheren‘ Ich’s

Michael Tschechow beginnt sein Buch *To the actor* mit folgenden Worten:

„This book ist the result of prying behind the curtain of the *Creative Process* - prying that began many years ago in Russia at the Moscow Art Theater, with which I was associated for sixteen years. [...] In my capacity as actor, director, teacher and, finally, head of the Second Moscow Art Theater, I was able to develop my methods of acting and directing and formulate them into a definite technique, of which this book is an outgrowth.“²⁴⁴

Auch 60 Jahre nach dem Tod dieses großen Mystikers und Zauberers der Theaterbühne nimmt das Interesse an seiner Methode nicht ab. Im Gegenteil, sie bleibt auch im 21. Jahrhundert mit einer steigenden Tendenz bei vielen Theater- und Filmschaffenden hochaktuell. Weltbekannte SchauspielerInnen wie Anthony Hopkins, Clint Eastwood, Jack Nicholson, Marisa Tomei, Anthony Quinn oder Helen Hunt schwören auf die Techniken von Michael Tschechow wie zum in dem Beispiel ‚Psychologische Gebärde‘ (Psychological Gesture) zu erkennen ist.²⁴⁵ Unzählige SchauspielerInnen des aktuellen Jahrhunderts versuchen weltweit, in zahlreichen Workshops oder mehrjährigen Ausbildungen die ‚Geheimnisse‘ des Systems von Tschechow zu erlernen. Hier stellen sich berechnigte Fragen: Was ist am System Tschechows so speziell? Warum verlieren ihre Prinzipien mit der Zeit nicht an ihrer Aktualität? Was macht sie so einzigartig?

Die Antwort auf diese Fragen muss man in einem universalen und zeitlosen schöpferischen Potential suchen, das in der Natur jedes Menschen und

²⁴⁴ Michael Chekhov, *TO THE ACTOR*, London: Routledge 2002, S. LI.

²⁴⁵ Vgl. ebd., S. XXV.

besonders jedes/jeder KünstlerIn vorhanden ist und nur, laut Tschechow, auf ihre ‚Entdeckung‘ und ‚Entfaltung‘ wartet. Daher ist dieses Potential eine unverzichtbare Grundlage jeder schöpferischen Arbeit, das mit den richtigen Techniken erschlossen werden kann. Besonders in der Schauspielkunst ist es wichtig, diese Kraftreserve ‚anzapfen‘ zu können, da diese Kunst so sensibel und von ihren einzigen Instrumentarien - Geist und Körper - abhängig ist. Michael Tschechow als ein beispielhafter Vertreter seiner Zeit, die besonders in der Moderne durch den Einfluss des metaphysischen Denkens geprägt war, konnte in seiner Kunst durch eine besondere Haltung und Offenheit gegenüber der Nutzung des schöpferischen ‚inneren Potentials‘ einen direkten ‚Zugang‘ zu diesem seelisch-geistigen Reservoir finden. In seiner langjährigen Suche nach den Ursprüngen der Inspiration kam er dank seiner spirituell-philosophischen Lebensanschauung zur Erkenntnis, dass in jedem/jeder SchauspielerIn ein ewiger Kampf zwischen einem ‚höheren‘ und einem ‚niederen‘ ‚Ich‘ stattfindet.²⁴⁶ Unter dem sogenannten ‚niederen Ich‘ verstand Tschechow eine alltägliche Persönlichkeit, die sich in einem täglichen Überlebenskampf durch Egoismus und Ehrgeiz mittels Körpersprache und Emotionen äußert. Sie bildet und formt quasi von ‚innen‘ das Physische und Seelische eines Menschen aus. Wenn sich der/die SchauspielerIn nur von diesem ‚niederen Ich‘ bedient, kann er/sie sich ausschließlich in den psychophysischen Grenzen der eigenen Person bewegen. Und dieser ichbezogene Narzissmus, laut Tschechow, hat nichts mit einer echten schöpferischen Bühnenkunst zu tun.²⁴⁷ Aus diesem Grund war es für den großen Künstler des Theaters des 20. Jahrhunderts äußerst wichtig, die entsprechenden universell wirkenden Techniken zu finden, welche der/die SchauspielerIn von den Einschränkungen der eigenen Persönlichkeit befreien und sie am Weg zu seinem/ihrem ‚höheren Ich‘ begleiten können, wo er/sie

²⁴⁶ Anm.: Hier spricht M. Tschechow zwei zentrale Begriffe der Anthroposophie - >>Niedereres<< und >>Höheres Ich<<, die gegenüber einander als ein alltägliches EGO und eine höhere Bewusstseinsstufe stehen.

²⁴⁷ Vgl. Čechov, Michail A., *Leben und Begegnungen. Autobiographische Schriften*. Aus dem Russischen von Thomas Kleinbub, Stuttgart: Urachhaus Johannes M. Mayer GmbH 1992, S. 269.

als ein eigenständiger Schöpfer die unbegrenzten Möglichkeiten zur Verfügung hat.

Das ‚höhere Ich‘ bezeichnete Tschechow noch als die ‚schöpferische Individualität‘. Damit meinte er einen besonderen Bewusstseinszustand, der jedem/jeder BühnenkünstlerIn erlaubt, eine wesenseigene psychophysische Leistungsfähigkeit zu erreichen, in der die Wahrnehmung sich zu verändern beginnt und dadurch ein komplexer Prozess der vollkommenen Transformation des seelisch-körperlichen Materials unterstützt wird.

„Es erweitert und bereichert sich. Sie fangen an, in sich drei, in gewissem Maß voneinander unabhängige Wesenheiten, sozusagen drei Bewusstseinsstufen zu unterscheiden. Jeder davon kommen bestimmte Wesensmerkmale und besondere Aufgaben im schöpferischen Prozess zu. Mit Ihren seelischen Regungen, mit Körper, Stimme und der Fähigkeit zur Bewegung sind Sie ja selbst das >>Material<<, das Sie für die Realisierung Ihrer künstlerischen Gestalten brauchen. >>Material<< können Sie indessen nur werden, wenn der schöpferische Impuls die Herrschaft über Sie ergreift, d.h. wenn Ihr höheres >>ICH<< aktiviert wird. Es nimmt das >>Material<< in Besitz und verwendet es für die Verwirklichung seiner künstlerischen Intention.“²⁴⁸

Mit diesen Techniken kann der/die SchauspielerIn vollkommen bewusst seine/ihre Umwandlung in die Rolle erleben und kontrollieren. Das bedeutet, dass alle Emotionen, Affekte und körperliche Expressionen der Bühnenfigur von der Person des/der SchauspielerIn emotional ‚unbeteiligt‘ beobachtet werden können²⁴⁹ und der/die SchauspielerIn nur als ein/e dritte/r

²⁴⁸ Čechov, Michail A., *Die Kunst des Schauspielers*, Stuttgart: Urachhaus 1990, S. 121-122.

²⁴⁹ Vgl. Ashperger, Cynthia, *The Rhythm of Space and the Sound of Time. Michael Chekhov's Acting Technique in the 21st Century*, Amsterdam - New York: Editions Rodopi B.V. 2008, S. 3-4.

,mitfühlende/r SchöpferIn‘ zwischen der Rolle und dem eigenen ,höheren Ich‘ auf der Bühne agiert.²⁵⁰ Somit ist das Konzept des schöpferischen Aktes von Michael Tschechow eine praktische und umsetzbare Antwort sowohl auf die paradoxe, kunstphilosophische These von Dennis Diderot über dem ,kalten Schauspieler‘, sowie auch auf den philosophischen Entwurf des Schauspielkunst-Systems des ,Dreisprung‘ von Heinrich Röttscher.

4.2 Die Voraussetzung des schöpferischen Prozesses: Konzentration und Imagination

Um seine Techniken beherrschen zu können, setzte Michael Tschechow die Anerkennung einer Wirklichkeit voraus, dass der „Ursprung schöpferischer Gedanken in höheren Sphären“²⁵¹ liegt, die ausschließlich durch den Weg der künstlerischen Imagination erreicht werden kann. Daher empfehle er seinen SchülerInnen, bei der Rollengestaltung auf die übliche psychologische Auseinandersetzung mit der Bühnenfigur zu verzichten und sich auf eine spannende Reise in die Welt der Phantasie zu begeben. Das Praxisbuch *To The Actor (Die Kunst des Schauspielers)* beginnt mit zwei Techniken - Konzentration und Imagination.

Die Konzentration bedeutet für Tschechow keine Gedankenarbeit wie bei K. Stanislawski, wo der/die SchauspielerIn auf die psychologischen Probleme oder den Handlungsbedarf seiner Figur fixiert ist.²⁵² Im Gegenteil, Tschechow schlägt vor, die phantasievollen ,inneren Bilder‘ in Form der Gegenstände,

²⁵⁰ Vgl. Čechov, Michail A., *Leben und Begegnungen. Autobiographische Schriften*. Aus dem Russischen von Thomas Kleinbub, Stuttgart: Urachhaus Johannes M. Mayer GmbH 1992, S. 269 - 270.

²⁵¹ Ebd., S. 269.

²⁵² Vgl. Trobisch, Stephan Walter, *Theaterwissenschaftliche Studien zu Sinn und Anwendbarkeit von Verfahren zur Schauspiel-Ausbildung (mit einer besonderen Berücksichtigung der Lehr- Methoden von Richard Boleslavsky, Lee Strasberg, Uta Hagen und Michael Tschechow)*, Dissertation: Universität Wien 1987, S. 70.

Symbole, Geräusche, Landschaften oder architektonischen Formen plastisch im Geiste zu erzeugen und zu versuchen, sie eine Zeit lang zu ‚bewahren‘ so wie sich in sie ‚einzufühlen‘. Dabei wird dieses Prozess nicht statisch, sondern dynamisch gestaltet, in dem die Objekte in ‚Bewegung‘ gebracht werden. Das heißt, dass der/die SchauspielerIn versucht, die Objekte

- a) prüfend nach ihrer Eigenschaften anzuschauen,
- b) sie innerlich fernhalten oder ‚abstoßen‘,
- c) die Objekte an sich zu ‚ziehen‘,
- d) oder in sie ‚hineinzugehen‘ bzw. mit denen zu ‚verschmelzen‘.²⁵³

Diese Technik leitete Michael Tschechow von den Hatha-Yoga-Trataka-Konzentrationsübungen ab, die als eine Vorstufe der Meditation praktiziert werden und im wichtigsten Buch des Hatha Yogas Pradipika beschrieben sind:

„Trataka means to gaze steadily. [...] In the practice of trataka an object is gazed at until its subtle form manifests in front of the closed eyes. The point of concentration is usually a symbol or object which activates the inner potential and can absorb the mind.“²⁵⁴

So wie die Yogis versuchen, mit dieser Übung ihren Geist zu neutralisieren, um in einen meditativen Zustand entgleiten zu können, bereitet auch Michael Tschechow mit dieser Technik den/die SchauspielerIn zu einem komplexen Prozess der Imagination. Was versteht Tschechow unter Imagination? In erster Linie nicht als eine Art der Gehirntätigkeit, wo versucht wird, rein photographisch die Dinge nachzuahmen bzw. zu kopieren, sondern er schlägt vor, sich auf eine phantasievolle Reise zu ‚begeben‘, um die Grenzen der sinnlichen Wahrnehmung überwinden zu können.²⁵⁵

²⁵³ Vgl. Čechov, Michail A., *Die Kunst des Schauspielers*, Stuttgart: Urachhaus 1990, S. 13-24.

²⁵⁴ Muktibodhananda, Swami. *Hatha Yoga Pradipika. Light on Hatha Yoga*. New Delhi: Thomson Press 2006, S. 208.

²⁵⁵ Vgl. Čechov, Michail A., *Die Kunst des Schauspielers*, Stuttgart: Urachhaus 1990, S. 15.

„Wollte ein moderner Schauspieler den alten Meistern seine Zweifel an dem Eigenleben ihrer Schöpfungen mitteilen, so würden sie ihm antworten: >> Du irrst dich in dem Glauben, du könntest ausschließlich aus dir selbst heraus etwas schaffen. Dein materialistisches Zeitalter hat dich gar zu dem Gedanken verführt, dein Werk sei ein Produkt deiner Gehirntätigkeit. Und das nennst du Inspiration? Unsere Inspiration hat uns über die Grenzen der sinnlichen Wahrnehmung hinweg geleitet. Sie hat uns aus der Enge des Persönlichen herausgebracht. [...] Wir sind bei der Verfolgung unserer Gestalten in neue, uns bisher unbekannte Sphären vorgedrungen. Für uns sind Schaffen und Erkennen eins!<<“²⁵⁶

Anhand dieses Übungskonzeptes für Imagination bzw. für Phantasie widerspricht Tschechow dem ähnlich benannten Prozess des Stanislawski-Systems, in dem der große Meister des Naturalismus lediglich eine psychologisierende „Erschaffung des „imaginären Lebens“ der Rolle“²⁵⁷ angestrebt hat. Tschechow versteht unter der Imagination eine Art der schöpferischen Meditation, wobei der/die SchauspielerIn zuerst passiv auf die ‚Formung‘ seiner Figur zu warten hat und - nachdem die Gestalt der Rolle sich imaginär ‚ausgeformt‘ hat und einige wahrnehmbaren Charaktermerkmale und physische Konturen bekommen hat - versucht der/die SchauspielerIn, mit dieser Phantasiegestalt sozusagen den ‚Kontakt‘ aufzunehmen. Das heißt, er beginnt sie genau zu beobachten, ihre Charakteristiken abzuschauen und zu imitieren sowie an die Gestalt seine/ihre erforderliche Fragen zu stellen.²⁵⁸ Mit diesem Prozess verfolgt Tschechow nicht nur eine ‚Ausformung‘ und ‚Ausreifung‘ der Psychophysik seiner/ihrer Bühnenfigur, sondern auch eine langwierige Vorbereitung für eine psychophysische Transformation. Da es sich dabei um einen sehr komplexen psychophysischen Verschmelzungsprozess handelt, muss sich der/die SchauspielerIn körperlich, stimmlich und geistig

²⁵⁶ Čechov, Michail A., *Die Kunst des Schauspielers*, Stuttgart: Urachhaus 1990, S. 15.

²⁵⁷ Trobisch, Stephan Walter, *Theaterwissenschaftliche Studien zu Sinn und Anwendbarkeit von Verfahren zur Schauspiel-Ausbildung (mit einer besonderen Berücksichtigung der Lehr- Methoden von Richard Boleslavsky, Lee Strasberg, Uta Hagen und Michael Tschechow)*, Dissertation: Universität Wien 1987, S. 72.

²⁵⁸ Vgl. Čechov, Michail A., *Die Kunst des Schauspielers*, Stuttgart: Urachhaus 1990, S. 13-17.

mit den anderen Techniken - wie zum Beispiel mit der ‚Erschaffung der Atmosphäre‘, der ‚Psychologischen Gebärde‘ sowie speziellen anthroposophischen Übungen mit Lauten und Sprachen - vorbereiten. Da die genaue Beschreibung von diesen komplexen Techniken den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde, wird hier nur versucht, kurz auf die Prinzipien von diesen vielschichtigen Techniken einzugehen, um in erster Linie ihre Verkoppelungen mit den anthroposophischen Praktiken und anderen metaphysischen Phänomenen festzustellen.

4.3 Die Atmosphäre als energetische Kraft

Der Atmosphäre räumt Tschechow eine große Bedeutung ein, da sie als eine Art des imaginären Raumes ein Fundament aller anderen szenischen Prozesse darstellt. Für Tschechow bedeutet die Atmosphäre nicht das szenische Hörbare oder Sichtbare, sondern ist eine eigene faszinierende und packende Welt einer ‚Bühnenzauberei‘.²⁵⁹ Daher ermutigt er den/die SchauspielerIn, aktiv diese Kraft des theatralischen Geschehens zu erkennen und anzuwenden:

„Sie brauchen diese Theateratmosphäre. Sie gibt ihnen die Kraft und die Inspiration für die Zukunft. In ihr fühlen sie sich als Künstler, selbst wenn der Zuschauerraum leer ist und auf der nächtlichen Bühne Dunkelheit herrscht.“²⁶⁰

Die Atmosphäre bedeutet für Tschechow diese mächtige Kraft, die energetisch den/die SchauspielerIn und den/die ZuschauerIn verbindet, welche auch das Publikum zu einem aktiv teilnehmenden Element des theatralischen Geschehens macht.

²⁵⁹ Vgl. Čechov, Michail A., *Die Kunst des Schauspielers*, Stuttgart: Urachhaus 1990, S. 25.

²⁶⁰ ebd., S. 25-26.

„Wenn Regisseur, Schauspieler, Autor, Bühnenbildner - oft auch die Musiker - für den Zuschauer die Atmosphäre des Schauspiels geschaffen haben, dann kann er nicht anders als Anteil nehmen.“²⁶¹

Um die vielschichtigen Elemente der Atmosphäre beherrschen zu können, die sowohl bei Tschechow wie auch im fernöstlichen Theater in Formen der inneren Zeichen, Konturen, Rhythmen und Vibrationen zu verstehen sind, muss der/die SchauspielerIn sich in einer langwierigen, mehrstufigen Arbeit, die M. Tschechow in seinem Arbeitsbuch *To The Actor* oder in seinen *Lektionen für den professionellen Schauspieler* vorschlägt, sensibilisieren. Somit kann man mit dieser Technik eine Verbindung der Theorie Tschechows und die Methoden mit der metaphysischen Lebensanschauung der fernöstlichen darstellenden Kunst konstatieren.

4.4 Die Lauten der Sprache als selbständige Einzelwesen

In Zusammenarbeit mit Max Reinhard stellte Tschechow beeindruckend fest, wie glänzend der große Künstler der deutschen Bühne jede einzelnen Laute der Sprache beherrschte und sie in seinen hervorragenden Regie-Demonstrationen dem/der SchauspielerIn vorführte. Reinhard erahnte intuitiv die magische Wirkung der Sprache, da das „alles, was er aussprach - jeder Buchstabe eines Wortes - von einer besonderen Ausdruckskraft erfüllt war“²⁶². Tschechow konnte diese besondere Fähigkeit des deutschen Bühnenzaubers aus dem Grund verstehen und schätzen, da er selber einen besonderen Umgang mit dem Sprachlichen von der anthroposophischen Lehre des Rudolf Steiners kennenlernte. Daher war er überzeugt, dass die Sprache „weitgehend die Ebene des engen intellektuellen Sinns der Wörter überschreitet.“²⁶³

²⁶¹ Čechov, Michail A., *Die Kunst des Schauspielers*, Stuttgart: Urachhaus 1990, S. 26.

²⁶² Čechov, Michail A., *Leben und Begegnungen. Autobiographische Schriften*, Aus dem Russischen von Thomas Kleinbub, Stuttgart: Urachhaus Johannes M. Mayer GmbH 1992, S. 274.

²⁶³ Čechov, Michail, >>Le theatre est Mort! Vive le Theatre<<, *Novyj Žurnal (New Review)*, New York, Nr. 101, S. 76. In: Fedjuschin, Victor B. Rußlands Sehnsucht nach Spiritualität. Theosophie, Anthroposophie, Rudolf Steiner und die Russen. Eine geistige Wanderschaft. Schaffhausen: Novalis Verlag AG 1988, S. 294.

Aufgrund dessen unterrichtete Tschechow in seiner Methode einen Umgang mit der Sprache, wo ein großer Wert auf das Phänomen der Ur-Entstehung des Sprachlichen vor ungezählten Jahrtausenden gelegt wird. Hier bittet Tschechow, anthroposophisch an die Sache heranzugehen und sich mit jedem Laut psychophysisch auseinanderzusetzen.

„ >>A<<, >>E<<, >>I<<, >>O<< und >>U<< sind selbständige Einzelwesen mit einer individuellen Seele und einem *Lautgehalt*, der ihnen allein gehört. All diese Individualitäten wirkten über Jahrtausende hinweg auf den Menschen ein und gaben seinem Sprechapparat Gestalt. Sie alle lebten in der Umgebung des Menschen und suchten Ausdruck durch die menschliche Sprache.“²⁶⁴

Mit den speziellen psychophysischen Übungen wird im System Tschechows das, was hinter jedem Laut in Form der Bewegung, der spezifischen Emotionen oder der musikalischen Beschaffenheit steht, untersucht und geübt. Dadurch kann der/die SchauspielerIn ein besonderes sprachliches Vermögen von einer großen, lebendigeren und tieferen Bedeutung erreichen.

4.5 Die tiefgründige Welt der ‚PG‘ (Psychologische Gebärde)

Bei seinem Studium der Rudolf Steiner's Eurythmie - die anthroposophische Bewegungskunst - erkannte M. Tschechow große schöpferische Kräfte in der Bewegung, die eine lebendige Energie der Natur auszudrücken vermag. Gerade dieses Element benötigte Tschechow für seine Schauspielkunstmethode, um die Komposition und den Rhythmus des Körperlichen im Raum zu untersuchen und inszenatorisch umsetzen zu können.

²⁶⁴ Čechov, Michail A., *Leben und Begegnungen*. Autobiographische Schriften. Aus dem Russischen von Thomas Kleinbub. Stuttgart: Urachhaus Johannes M. Mayer GmbH 1992, S. 274-275.

„Besondere Hilfe leisteten mir die theologischen Werke, die durch die geisteswissenschaftlichen Forschungen Rudolf Steiners ins Leben gerufen worden waren. [...] Ich begann nachzudenken, wie die Geste, die so stark auf die Seele wirkt, in der Theaterkunst angewendet werden kann. Und ich sah: jedes Theaterstück, jede Bühnengestalt, Kostüm, Dekoration, Sprache (durch die Geste der Eurythmie), mit einem Wort: alles was der Zuschauer auf der Bühne sieht und hört, kann man wie eine lebende, erregende >Geste< mit ihren >Eigenschaften< gestalten, deren Kombinationen dem Theaterstück und dem Spiel des Schauspielers eine kompositionelle Harmonie geben können“²⁶⁵

Tschechow forderte die SchauspielerInnen in allen Dingen - ob es eine Emotion, eine Gemütsbewegung, ein Impuls zu Handlung, eine Ahnung, eine Sache oder eine menschliche Gestalt durch eine ‚innere Bewegung‘ zu untersuchen sei und sie als ein Arbeitsmaterial für einen Transformationsprozess in die Rolle vorzubereiten. Diese sogenannte ‚psychophysische Choreographie‘, die er als ‚PG‘ (Psychologische Gebärde) genannt hat, erlaubte, ohne Worte ganz tief in eine Sache einzudringen und ihre Gesetzmäßigkeit oder Beschaffenheit verstehen zu können. Vor allem besitzt die ‚PG‘ die Macht, das Unsichtbare in das Sichtbare zu übersetzen und wird in der gestalterischen Arbeit als „eine erste >>freie Kohlenskizze<< auf der Leinwand“²⁶⁶ der Rolle oder einer Inszenierung eingesetzt. Die ‚PG‘ eröffnet dem/der BühnenkünstlerIn, die Welt von eine ganz anderen Seite, von der Seite der Geometrie, der Düfte, der Farben und der energetischen Willensimpulsen zu sehen.²⁶⁷ Die Anwendung von ‚PG‘ in der Schauspielkunst ermöglicht dem/der SchauspielerIn, zu einem/einer persönlichen und unabhängigen RegisseurIn zu werden, wo er/sie als ein frei schöpferischer Demiurg eine eigenständige Wirklichkeit kreiert, in diese das Leben einhaucht und sie als eine (Ersatz)Realität erleben kann.

²⁶⁵ Čechov, Michail. Žizni i vstreci, >> *Das Leben und die Begegnungen*. Novyj Žurnal (New Review), New York, Nr. 9, S. 65-67 In: Fedjuschin, Victor B. Rußlands Sehnsucht nach Spiritualität. Theosophie, Anthroposophie, Rudolf Steiner und die Russen. Eine geistige Wanderschaft. Schaffhausen: Novalis Verlag AG 1988, S. 295.

²⁶⁶ Čechov, Michail A., *Die Kunst des Schauspielers*, Stuttgart: Urachhaus 1990, S. 47.

²⁶⁷ Vgl. ebd., S. 45-49.

4.5 Das Leben für das ‚Theater der Zukunft‘

Michael Tschechow strebte sein ganzes Leben in der Kunst nach einem - wie er es nannte - ‚Theater der Zukunft‘. Damit meinte er ein Theater, das von den Zwängen des Materialismus befreit und voller Poesie, Fantasie und schöpferischer Energie durchtränkt ist. Der/die SchauspielerIn soll in dieser Formation eine zentrale Rolle übernehmen und als ein lebendiger Motor - der imstande ist, die gesamte metaphysische Wirklichkeit auf die Bühne zu ziehen - mit seiner/ihrer schöpferischen Energie eine Inszenierung zum Leben selbst erheben.

“ Es gibt immer ein gewisses <<Was>>, das Stück ist das <<Was>>, und wir müssen unsere Rollen als <<Was>> angehen. In der Wissenschaft ist alles <<Was>>. Bei diesem <<Was>> eröffnen sich zwei Wege. Der eine führt zum <<Warum>> und ist eine reine Wissenschaft. [...] Der andere Weg ist das <<Wie>>, und er ist der richtige für uns als Schauspieler. [...] Wenn Sie fragen, wie ich wissen kann <<wie>> etwas zu tun ist, wenn ich nicht <<warum>> weiss, antworte ich, das sei eine sehr materialistische Frage, denn <<wie>> ist das Geheimnis der Kunst, das Geheimnis des Künstlers, der immer das <<Wie>> weiss - ohne Erklärung, ohne Beweis, ohne Analyse oder psychologische Fähigkeiten. [...] Wir müssen alle nur möglichen Versuche unternehmen, um diese Beschränkungen unserer professionellen Arbeit zu durchbrechen. Das <<Wie>> ist unsere Angelegenheit und das <<Warum>> diejenige der Wissenschaftler.“²⁶⁸

²⁶⁸ Tschechow, Michael, *Lektionen für den professionellen Schauspieler*, Nach Notizen transkribiert und zusammengestellt von Deirdre Hurst du Prey, Köln/Berlin: Alexander Verlag 2013, S. 144-145.

5. Die Schauspielkunstmethode von Michael Tschechow in der Gegenwart

5.1 Die Adressen von den Ausbildungseinrichtungen

Hier wurden einige Adressen von den Ausbildungseinrichtungen zusammen gestellt, wo die Schauspielkunstmethode von Michael Tschechow weltweite unterrichtet wird:

United States:

1. MICHA, the Michael Chekhov Association (NYC).
<http://www.michaelchekhov.org>
2. Actors Movement Studio (NYC).
<http://www.actorsmovementstudio.com>
3. Chekhov Studio International (LA).
<http://chekhovstudio.com>
4. Michael Chekhov Actors Studio Boston's (Boston).
<http://michaelchekhovactorsstudioboston.com>
5. Great Lakes Michael Chekhov Consortium
<http://greatlakesmichaelchekhovconsortium.com/>

CANADA

6. University of Toronto
<http://sites.utoronto.ca/tsq/01/chekhovwest.shtml>

IRLAND

7. The National Theatre School/The Gaiety School of Acting
<http://gaietyschool.com>
8. Michael Chekhov Studion (Dublin).
<http://michaelchekhovstudiodublin.com>

UK

9. Michael Chakhov UK
<http://www.michaelchekhov.org.uk/classes>

DEUTSCHLAND

10. Michael Chekhov Europe e.V. (Frankfurt a.M.)
<http://www.michaelchekhoveurope.eu>
11. Michael Tschechow Studio Berlin
<http://www.mtsb.de>

6. Schlusswort

In dem Einführungsteil meiner Diplomarbeit habe ich die These gestellt, dass die Schauspieltheorie und die Methoden des russisch-US-amerikanischen Schauspielers, Regisseurs, Theatertheoretikers - Michael Tschechow - die Idee des Konzeptes ‚Kunstreligion‘ vertritt und als ein beispielhafter Repräsentant dieses kunsthistorischen Phänomens der europäischen Moderne zu betrachten ist.

Aus dieser These heraus habe ich mich zu Beginn meiner Arbeit mit der Forschungsfrage zum Phänomen der ‚Kunstreligion‘ auseinandergesetzt. Es war mir sehr wichtig, im 2. Kapitel der Arbeit den sozial-ökonomischen, politischen sowie kulturellen Hintergrund dieses Phänomens zu untersuchen, um die historischen Ursachen und Zusammenhänge aus der globalen gesellschaftlichen Perspektive zu ergründen. Infolge meiner Untersuchungen bin ich zur Erkenntnis gekommen, dass die Wurzeln dieses Phänomens der Moderne tief in den vergangenen Jahrhunderten liegen und mit dem Säkularisierungsprozess, der seit der Epoche der Aufklärung die gesamte europäische Gesellschaft ergriffen hat, verbunden sind. Im Laufe meiner Analyse hat sich herausgestellt, dass die europäische Gesellschaft trotz dem Vormarsch des materialistischen Denkens im 18. und besonders im 19. Jahrhundert nicht bereit war, ihre metaphysische Grundfeste aufzugeben. Aufgrund dieses unbewussten Verlangens nach einer verlorengelassenen geistigen Führung wurde es möglich, dass die unterschiedlichen (Ersatz)Religionen ihre gesellschaftliche Akzeptanz erlangt haben. Auch die Kunst der Moderne übernahm mit voller Entschlossenheit die Funktion eines Ortes der Offenbarung, wo den Menschen neben den zahlreichen anti-materialistischen Konzepten die transzendenten Erlebnisse angeboten wurden. Die Kunst als ‚Kunstreligion‘ stellte den Anspruch auf ihre Rolle des geistigen Vermittlers und erhob den/die KünstlerIn zu einem unabhängigen Schöpfer, dessen Kunstwerke als Manifestation der intuitiven Offenbarung eingestuft wurden. Anhand von diesen Postulaten konnte man im Prozess der

wissenschaftlichen Untersuchung eine Reihe von zahlreichen Beispielen in verschiedenen Künsten aufzeigen, darunter auch im Theater des beginnenden 20. Jahrhunderts, wo das Phänomen der ‚Kunstreligion‘ durch den Re-Theatralisierungsprozess von zahlreichen Theaterschaffenden postuliert wurde.

Mit der weiteren Forschungsfrage meiner Arbeit, die auf den persönlichen und künstlerischen Werdegang von Michael Tschechow ausgerichtet war, habe ich im 3. Kapitel die künstlerische Entwicklung dieses Schauspiel-Genies des 20. Jahrhunderts analysiert und festgestellt, dass Tschechow als Vertreter seiner Epoche eine beispielhafte und große persönliche Entwicklung von einem überzeugten Materialisten zum Anhänger einer spirituellen Gesinnung durchgemacht hat. Dieser persönliche Wandlungsprozess schlug sich auf seine Entwicklung als Künstler nieder und mündete in einem metaphysisch ausgerichteten Schauspielssystem, das er infolge seiner zahlreichen Theatererfahrungen und metaphysischen Forschungen entwickelt hat.

Schließlich im 4. Kapitel beschäftigte ich mich mit den Prinzipien seines Systems aus der Sicht des kunstreligiösen Konzeptes. Hier konnte ich zahlreiche Beispiele finden, die darauf hindeuteten, dass das Schauspielkunstsystem Tschechows die Postulate des Kunstreligionskonzeptes in vollem Maße vertritt. Die Analyse hat gezeigt, dass die Theorie und die Methoden von Michael Tschechow mit den spirituellen Praktiken von verschiedenen metaphysischen Lehren verknüpft sind sowie sein System die wichtigen Ideen der Kunstreligion repräsentiert. Somit erhebt M. Tschechow den/die SchauspielerIn zu einem eigenständigen Schöpfer, der/die in einem metaphysisch verstandenen Bühnenraum eine performative Offenbarung vollzieht.

Aufgrund der Präsenz und der Aktualität des Schauspielkunstsystems von Michael Tschechow im modernen Theater wünsche ich mir, dass meine Arbeit

einen entsprechenden Impuls für die weiteren theaterwissenschaftlichen Forschungen zu diesem Thema geben kann.

7. Bibliographie

Primärliteratur

Čechov, Michail A., *Die Kunst des Schauspielers*, Stuttgart: Urachhaus 1990.

Čechov, Michail A., *Leben und Begegnungen. Autobiographische Schriften*, Stuttgart: Verlag Urachhaus Johannes M.Mayer GmbH, 1992.

Chekhov, Michel, *The Path of the actor*, Edited by Andrei Kirillov and Bella Merlin, London: Routledge 2005.

Chechov, Michael, *TO THE ACTOR*, London: Routledge 2002 (Orig. New York: Harpert & Row 1953).

Michail Čechov. *Ob iskusstve aktera. Literaturnoe nasledstvo. 2. (Über die Kunst des Schauspielers. Das literarische Erbe. 2.)* (Hrsg.) Abroskina I.I./ Ivanova M.I./ Krimova N.A., Moskau: Verlag <<Iskusstwo>> 1986.

Tschechow, Michael, *Lektionen für den professionellen Schauspieler*, Nach Notizen transkribiert und zusammengestellt von Deirdre Hurst du Prey, Köln/Berlin: Alexander Verlag 2013, (Orig. *Lessons for the Professional Actor*, New York: Performing Arts Journal Publications 1985).

Čechov, Michail. >>Le theatre est Mort! Vive le Theatre<<, *Novyj Žurnal* (New Review), New York, Nr. 101, S. 76. In: Fedjuschin, Victor B., *Rußlands Sehnsucht nach Spiritualität. Theosophie, Anthroposophie, Rudolf Steiner und die Russen. Eine geistige Wanderschaft*, Schaffhausen: Novalis Verlag AG 1988.

Sekundärliteratur

Alvin Toffler, *Future Shock*, London 1970, S. 13, 19 zitiert nach: Webb, James, *Das Zeitalter des Irrationalen. Politik, Kultur und Okkultismus im 20. Jahrhundert*, Wiesbaden: Marixverlag 2008.

Alpers, B.V., *Theatralische Essays*, In 2 Bänden, Band 2. Moskau: Iskusstwo, 1977, S. 52. In: Čechov, Michail, *Ob iskusstve aktera. Literaturnoe nasledstvo. 2. (Über die Kunst des Schauspielers. Das literarische Erbe. 2.)* (Hrsg.) Abroskina I.I./ Ivanova M.I./ Krimova N.A., Moskau: Verlag <<Iskusstwo>> 1986.

Appia, Adolphe, *Die Inszenierung als Schöpfung der Musik (1899)*, In: Brauneck, Manfred, *Theater im 20. Jahrhundert. Programmschriften, Stilperioden, Reformmodelle*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuchverlag GmbH 1998.

Ashperger, Cynthia, *The Rhythm of Space and the Sound of Time. Michael Chekhov's Acting Technique in the 21st Century*, Amsterdam - New York: Editions Rodopi B.V. 2008.

Bely, Andrej. <<Mich wundert dieser Mensch ...>> (Briefe von Andrej Bely an Michael Tschechow)// Die Begegnung mit der Vergangenheit. Ausg. 4. S. 227-228. In Kirillov, Andrej, *Das Theater und das theatralische System von Michael Tschechow*, Dissertation: Russisches Institut der Kunstgeschichte, Sankt Petersburg 2008.

Brauneck, Manfred, *Theater im 20. Jahrhundert. Programmschriften, Stilperioden, Reformmodelle*, Hamburg:Rowohlt Taschenbuch Verlag 1998.

Costazza, Alessandro/ Laudin, Gerard; Meier/ Albert, *Vorwort*, In: Meier, Albert (Hrsg.): 2012, *Kunstreligion, Ein ästhetisches Konzept der Moderne in seiner historischen Entfaltung. 02. Die Radikalisierung des Konzeptes nach 1850*, Berlin; New York: De Gruyter 2012.

Chersonskij, Chrisanf., *L. Sulerzisky, E. Vachtangov, M. Tschechow*, Izvestij, 28.02.1923. In: Kirillov, Andrej, *Das Theater und das theatralische System von Michael Tschechow*. Dissertation: Russisches Institut der Kunstgeschichte, Sankt-Petersburg, 2008.

Dikij, Alexey D., *Die Novelle über die theatralische Jugend*, Moskau, 1965, S. 222. In: Čechov, Michail, *Ob iskusstve aktera. Literaturnoe nasledstvo. 2. (Über die Kunst des Schauspielers. Das literarische Erbe. 2.)* (Hrsg.) Abroskina I.I./ Ivanova M.I./ Krimova N.A., Moskau: Verlag <<Iskusstwo>> 1986.

Detering, Heinrich, *Was ist Kunstreligion? Systematische und historische Bemerkungen*, In: Meier, Meier, Albert (Hrsg.): 2011. *Kunstreligion: 1. Der Ursprung des Konzepts um 1800.*, Berlin; New York: de Gruyter 2011.

Fiebach, Joachim, *Von Graig bis Brecht. Studien zu Kunsttheorien in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts*, Berlin: Henschel Verlag 1975.

Fischer-Lichte, Erika, *Der Körper als Zeichen und als Erfahrung. Über die Wirkung von Theateraufführungen*, In: *Theater im Kulturwandel des 18. Jahrhunderts*. (Hrsg.) v. Erika Fischer -Lichte und Jörg Schönert, Göttingen: Wallstein 1999.

Gauthier, Laure, *Arnold Schönbergs Moses und Aron Vertiefung oder Aufhebung der kunstreligiösen Dialektik?*, In: Meier, Albert (Hrsg.): 2012, *Kunstreligion: Ein ästhetisches Konzept der Moderne in seiner historischen Entfaltung. 2. Die Radikalisierung des Konzeptes nach 1850*, Berlin; New York: de Gruyter 2012.

Gerlach, Walter (1960): *Einleitung, Neue Wissenschaft*. In: Mann, Golo (Hg.)(1960): *Propyläen Weltgeschichte, Das zwanzigste Jahrhundert*, Band 9, Frankfurt am Main: Verlag Propyläen 1960.

Gordon, *The Stanislawski Technique: Russia 31*, In: Ashperger, Cynthia, *The Rhythm of Space and the Sound of Time. Michael Chekhov's Acting . Technique in the 21st Century*. Amsterdam - New York: Editions Rodopi B.V. 2008.

- Gordon, Mel. *Einleitung*, In: *Tschechow Michael. Lektionen für den professionellen Schauspieler. Nach Notizen transkribiert und zusammengestellt von Deidre Hurst du Prey*, Berlin: Alexander Verlag 2013.
- Gostazza, Alessandro, *Die Vergöttlichung des ästhetischen Erkenntnisses*, In: Meier, Albert (Hrsg.): 2011. *Kunstreligion: 1. Der Ursprung des Konzepts um 1800*, Berlin; New York: de Gruyter 2011.
- Graig, Gordon, *Theatre Advancing*, S. 42. In: Fiebach, Joachim, *Von Graig bis Brecht. Studien zu Künstlertheorien in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts*, Berlin: Henschel Verlag 1975.
- Kandinsky, Wassily, *Die gesammelten Schriften*, Bern: Benteli Verlag 2008.
- Kirillov, Andrey, *Das Theater und das theatralische System von Michael Tschechow*, Dissertation: Russisches Institut der Kunstgeschichte, Sankt Petersburg 2008.
- Knebel, Maria O., *Portrait seines Wirkens. Teil 1*, In: Cechov, Michail, *Die Kunst des Schauspielers*, Stuttgart: Verlag Urachhaus Johannes M. Mayer GmbH 1990.
- Le Bon, Gustave, *Enseignements*, Paris, 1916, S. 164, zitiert nach: Webb, James, *Das Zeitalter des Irrationalen. Politik, Kultur und Okkultismus im 20. Jahrhundert*, Wiesbaden: Marixverlag, 2008.
- Lampart, Fabian, *Kunstreligion intermedial. Richard Wagners Konzept des musikalischen Dramas und seine frühe literarische Rezeption*, In: Meier, Albert (Hrsg.): 2012, *Kunstreligion: Ein ästhetisches Konzept der Moderne in seiner historischen Entfaltung. 2. Die Radikalisierung des Konzepts nach 1850*, Berlin; New York: de Gruyter 2012.
- Meffre, Liliane, *Wenn der Künstler zum Demiurgen wird. Der Kubismus und Bebuquin von Carl Einstein*, In: Meier, Albert (Hrsg.): 2012. *Kunstreligion: Ein ästhetisches Konzept der Moderne in seiner historischen Entfaltung. 2. Die Radikalisierung des Konzepts nach 1850*, Berlin; New York: de Gruyter 2012.
- Meyer, Henry Cord (1960), *Wandel und Widerspruch der westlichen Gesellschaft*, In: Mann, Golo (Hg.) (1960): *Propyläen Weltgeschichte, Das zwanzigste Jahrhundert*, Band 9, Frankfurt am Main: Verlag Propyläen 1960.
- Meyer, Henry Cord (1960), *Das Zeit des Imperialismus*, In: Mann, Golo (Hrsg.) (1960): *Propyläen Weltgeschichte, Das zwanzigste Jahrhundert*, Band 9, Frankfurt am Main: Verlag Propyläen 1960.
- Ophälders, Markus, *>>eine schöne Religion zu stiften<<¹ Hegels Kunstreligion als ‚moralische Anstalt‘*. In: Meier, Albert (Hrsg.): 2011. *Kunstreligion: 1. Der Ursprung des Konzepts um 1800.*, Berlin; New York: de Gruyter 2011.
- Pegatzky, Stefan, *Das Poröse Ich. Leiblichkeit und Ästhetik von Arthur Schopenhauer bis Thomas Mann*, Würzburg: Verlag Königshausen: Neumann GmbH 2002.

Paleari, Moira, *Ästhetischer Gehalt und religiöse Erfahrung bei Ernst Barlach und Wassily Kandinsky*, In: Meier, Albert (Hrsg.): 2012, *Kunstreligion: Ein ästhetisches Konzept der Moderne in seiner historischen Entfaltung. 2. Die Radikalisierung des Konzepts nach 1850*, Berlin; New York: de Gruyter 2012.

Reinhardt, Max, *Über die Kunst des Theaters* (1924), In: Fetting: Max Reinhardt (Anm. 1), S. 455-457, hier S. 455. In: Silhouette, Marielle, *Max Reinhardts Theaterreligion*, In: Meier, Albert (Hrsg.): 2012, *Kunstreligion: Ein ästhetisches Konzept der Moderne in seiner historischen Entfaltung. 2. Die Radikalisierung des Konzepts nach 1850*, Berlin; New York: de Gruyter 2012.

Roselt, Jens. (Hrsg.), *Seelen mit Methode. Schauspieltheorien vom Barock bis zum postdramatischen Theater*, Berlin: Alexander Verlag 2009.

Rurberg, Karl. *Jugend mach Tabula rasa. Das Ende der historischen Kunstfassung*. In: Walther, Ingo F. (Hrsg.): 2005. *Kunst des 20. Jahrhunderts*, Köln: Taschen GmbH 2005.

Rurberg, Karl, *Die Kunst der Eingeweihten. Der Symbolismus und seine Folge*, In: Walther, Ingo F. (Hrsg.): 2005. *Kunst des 20. Jahrhunderts*, Köln: Taschen GmbH 2005.

Rötscher, Theodor Heinrich, *Die Kunst der Dramatischen Darstellung*, In: Roselt, Jens (Hrsg.), *Seelen mit Methode. Schauspieltheorien vom Barock bis zum postdramatischen Theater*, Berlin: Alexander Verlag 2009.

Schleiermacher, Friedrich Daniel Ernst, *Über die Religion. Reden an die Gebildeten unter ihren Verächtern*. Berlin 1799, S.165. Zitiert nach: Detering, Heinrich, *Was ist Kunstreligion? Systematische und historische Bemerkungen*. In: Meier, Albert (Hrsg.): 2011. *Kunstreligion: 1. Der Ursprung des Konzepts um 1800*, Berlin; New York: de Gruyter 2011.

Siani, Alberto L. *Eine Kunstreligion für Europa? Heidegger und Holderlin*, In: Meier, Albert (Hrsg.): 2012, *Kunstreligion: Ein ästhetisches Konzept der Moderne in seiner historischen Entfaltung. 2. Die Radikalisierung des Konzepts nach 1850*, Berlin; New York: de Gruyter 2012.

Simhandl, Peter, *Theatergeschichte in einem Band*, Berlin: Henschel Verlag 1996.

Silhouette, Marielle, *Max Reinhardts Theaterreligion*. In: Meier, Albert (Hrsg.): 2012, *Kunstreligion: Ein ästhetisches Konzept der Moderne in seiner historischen Entfaltung. 2. Die Radikalisierung des Konzepts nach 1850*, Berlin; New York: de Gruyter 2012.

Stanislawski, Konstantin, *Briefe*, Hrsg. Von Heinz Hellmich, Berlin:Henschel, 1975.

Trobisch, Stephan Walter, *Theaterwissenschaftliche Studien zu Sinn und Anwendbarkeit von Verfahren zur Schauspiel-Ausbildung (mit einer besonderen Berücksichtigung der Lehr-Methoden von Richard Boleslavsky, Lee Strasberg, Uta Hagen und Michael Tschechow)*, Dissertation: Universität Wien 1987.

Webb, James, *Das Zeitalter des Irrationalen. Politik, Kultur und Okkultismus im 20. Jahrhundert*, Wiesbaden: Marixverlag 2008.

Wloka, Caroline, *„Spielende Seelen“ Untersuchungen zur Schauspielkunst in Theater und Film*, Diplomarbeit: Universität Wien 2008.

Zetterholm, Tore/ Quennell, Peter (Hrsg.), *Illustrierte Geschichte der Weltliteratur*, Köln: Naumann & Göbel 1991.

Internetquellen

URL: http://de.wikipedia.org/wiki/19._Jahrhundert (Stand: 15.09.2014).

URL: <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/497082/religion> (Stand: 31.10.2014).

URL: http://de.wikipedia.org/wiki/Moderne_Physik, (Stand: 08.10.2014).

URL: <http://de.wikipedia.org/wiki/Materie> (Stand: 08.10.2014).

URL: <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/495270/reflex>, (Stand: 16.09.2014).

URL: http://de.wikipedia.org/wiki/Theosophische_Gesellschaft.

URL: <http://de.wikipedia.org/wiki/Literatur>, Stand:(13.01.2015).

URL: <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/7474/Aestheticism>, (Stand: 30.05.2014).

URL: <http://de.wikipedia.org/wiki/Säkularisierung> (Stand: 15.10.2014).

URL: http://de.wikipedia.org/wiki/Ordo_Templi_Orientis, (Stand: 02.11.2014)URL: (Stand:

URL: [http://de.wikipedia.org/wiki/Tonalitaet_\(Musik\)](http://de.wikipedia.org/wiki/Tonalitaet_(Musik)) 05.11.2014)

URL: http://de.wikipedia.org/wiki/Atonale_Musik,(Stand: 05.11.2014)

URL: <http://de.wikipedia.org/wiki/Prana>. (Stand: 15.02.2015).

A.I. Abstrakt

Die vorliegende Diplomarbeit „*Die eigene Seele aufgeben*. Untersuchungen der Schauspielmethode Michael Tschechows“ beschäftigt sich mit der Schauspieltheorie und den Methoden des bedeutenden russisch-US-amerikanischen Schauspielers, Regisseurs und Theatertheoretikers des 20. Jahrhunderts - Michael Tschechow - aus der Sicht des Kunstreligionskonzeptes der europäischen Moderne.

Das Konzept der ‚Kunstreligion‘ vertrat die These der neuen Religiosität, die sich mit der zunehmenden Säkularisierung der europäischen Gesellschaft um die Jahrhundertwende (1900) entwickelt hat. In diesem Zusammenhang stellte sich die Kunst als eine (Ersatz)Religion zur Verfügung und übernahm die Rolle eines transzendenten Vermittlungsortes. Der/Die KünstlerIn wurde im Prozess der vollkommenen Befreiung von allen gesellschaftlichen Konventionen zum eigenständigen Schöpfer erhoben, der in dem freigewordenen künstlerischen Raum eine neue und eigenständige (Erstaz)Realität zu kreieren begann.

Auch die Schauspielkunsttheorie und die Methoden von Michael Tschechow wurden als ein künstlerisches System entwickelt, das eine metaphysische Rolle der Kunst und des Künstlers vertreten hat. Somit erstrebte Michael Tschechow die Befreiung des/der SchauspielerIn von den persönlichen Befangenheiten und die Erhebung des/der BühnenkünstlerIn zu einem Demiurg der neuen Wirklichkeit, der/die in einer performativen Darstellung eine metaphysische Offenbarung vollziehen kann.

A.II Abstract

The present thesis **Giving Up Your Own Soul. Explorations (Studies) of Michael Chekhov's Theatrical Methods** is dedicated to the theatrical theory and methods of one of the greatest Russian-American actors, directors and theatre theorists of the 20th century Michael Chekhov. This work is based on the concept **Art As Religion** that was one of the most popular trends in Europe at the beginning of 20th century.

The idea **Art As Religion** proclaims the thesis of the new religiousness that was developed with the increasing secularization of the European society around the turn of the century (1900). The context of it is that the art substitutes religion and accepts the role of the transcendent sanctuary. The artist frees himself from all social bonds, grows up to the level of Creator and can produce his own independent reality.

Methods and art theory of Michael Chekhov were developed as an artistic system that emphasizes metaphysical essence of art and the artist. Thus Michael Chekhov aimed to liberate the artist from his attachment to his own personality and raise him to the level of the Creator of the new reality which he develops in the new metaphysical revelation.

A.III LEBENSLAUF

Ausbildung

- 1981 Abschluss der Mittelschule/ Matura (UdSSR)
- 1986 Abschluss des Schauspielstudiums/ Moskauer Staatsinstitut für Theaterkunst
- 1991 Beginn der Übersetzer- und Dolmetscherausbildung/ Uni Wien (1994 - wegen der Berufstätigkeit abgebrochen)
- 2001 Beginn des Studiums/ Publizistik - und Kommunikationswissenschaft Theaterwissenschaft/Uni Wien
- 2008 Diplomstudium Theater-, Film und Medienwissenschaft/Uni Wien

Berufserfahrungen in Projekten und Produktionen

- 1991 Fortlaufende Tätigkeit als freiberufliche Übersetzerin und Dolmetscherin/ Schauspielerin
- 2000 Gründung (gemeinsam mit Ehemann)
Prodeus Productions Multimedia/ Film/ Musikproduktion
Fortlaufende Tätigkeit als Projektmanager
- 2003 Werbeprojekte: Telekom, Siemens, Raiffeisen Bank
- 2004 Spielfilm C(r)ook/ Musikproduktion
- 2005 Projekt Mozarthaus Vienna / Produktion von Animationsfilmen
- 2007 Swarovski Kristallwelten / Wunderkammer „Reflexionen“
- 2009 Installationen für Kaiserliche Hofburg Innsbruck
- 2010 What makes Erste Group great/ Identity Film
Kinderfest „Open World“ in Baden bei Wien/ Kinderball/ 2010
- 2011 Film Collage „Make real“
Film Collage „Warning triangle“
Kinderfest „Open World“ in Baden bei Wien/ Kinderball/ Wien 2011
- 2012 Musikproduktion „13“
- 2012 Musikvideo „Savior“
- 2013 fortlaufende diverse Werbe-, Film- und Theaterprojekte