

Eine Betrachtung der

## SCHAUSPIELMETHODE MICHAEL TSCECHOWS

Eine Arbeit im Rahmen des schriftlichen Teils der Diplomprüfung  
an der Hamburger *Hochschule für Musik und Theater*

Herbst 1996

### Einleitung

In meiner Arbeit, die Sie gleich lesen werden, beschäftige ich mich mit den Forschungen des Schauspielers und *Stanislawski*-Schülers *Michael Tschechow*.

"Wer war *Michael Tschechow*?"

Meine Suche beginnt mit dieser Frage. Der erste Teil der Arbeit blickt auf *Tschechows* Leben, nicht so sehr, um es detailliert nachzuzeichnen, sondern um diejenigen Momente zu finden, in denen sein Lebensweg entscheidende Wendungen nahm in Begegnungen und Erlebnissen, die etwas über den Menschen *Tschechow* verraten.

Der zweite Teil widmet sich den "*Gedanken und Erfahrungen zur Kunst des Schauspielers*", die *Tschechow* gegen Ende seines Lebens in seiner Schrift: "*Für den Schauspieler*" als Arbeitsmethode formuliert hat. Ziel der Betrachtung seiner Schauspielmethode ist nicht, sie detailgetreu zu beschreiben, sondern nach den Prinzipien seiner Arbeitsweise zu suchen.

"*Die Schauspielkunst kann sich nur entwickeln und wachsen, wenn sie auf einer objektiven Methode mit grundlegenden Prinzipien beruht*", sind *Tschechows* Worte. Gibt es so etwas wie objektive Prinzipien für den Schauspieler, und lassen sie sich in einer Methode finden? Von der Beantwortung dieser Fragen wird abhängen, ob *Michael Tschechows* Forschungen über die "*Kunst des Schauspielers*" heute von Bedeutung sind.

Ottawa, 5. Dezember 1996

*Ragnar Freidank*

## ERSTER TEIL

### Das Leben *Michael Tschechows*

*Michael Tschechow* wurde am 16. August 1891 in St. Petersburg, Rußland, geboren als der Sohn von *Alexander Pawlowitsch Tschechow*, dem älteren Bruder des Schriftstellers *Anton Tschechow*. Durch seine Kindheit und Jugend hindurch verband ihn eine große ängstliche Zuneigung und Bewunderung mit seinem Vater, den er als einen mächtigen, ungeheuer begabten, zu Wutanfällen neigenden Menschen beschreibt.<sup>(1)</sup> Durch dessen Abhängigkeit von Alkohol wurden diese Charakterzüge nicht gerade ausgeglichen, und oft nahm er den jungen "*Mischa*" des Abends mit in sein Zimmer auf seine "Sauf Touren". In diesen Nächten geschah es, daß der Vater begann, aus seinem unerschöpflich scheinenden Wissen zu erzählen: über Sterne und Planeten,...über Philosophie und die Entwicklung des menschlichen Bewußtseins. So furchteinflößend diese Reisen durch die Menschheitsgeschichte für den Jungen waren, faszinierten sie ihn auch und weckten seine Phantasie. Neben einer allgemeinen Furchtsamkeit wuchs so in dem jungen *Michael Tschechow* früh eine große Imaginationskraft, die später in seiner Schauspielmethode einen großen Raum einnehmen sollte.

Ebenso früh erwachte *Tschechows* Interesse am Theater, wobei die Anfänge von *Mischas* Schauspielkunst aus improvisierten tragikomischen Aufführungen vor seiner Mutter und seinem Kindermädchen<sup>(2)</sup> in allen möglichen, wechselnden Kostümen bestanden, bis er 1909, im Alter von 18 Jahren, seinen Weg zu der Theaterschule von *A. Suvorin*<sup>(3)</sup> fand. Nach seinen ersten, professionellen Aufführungen am *Maly Theater* in St. Petersburg im darauffolgenden Jahr erhielt *Tschechow* im Jahre 1911 anlässlich einer Tour des Moskauer Künstlertheaters, die durch St. Petersburg führte, die Gelegenheit, *Konstantin Stanislawski* zu treffen. Nach einem kurzen Vorsprechen nahm ihn *Stanislawski* mit den Worten: "*Wir fühlen uns geehrt, den Neffen Anton Pawlowitschs* [Anton *Tschechow* meinent] *bei uns zu haben ...*",<sup>(4)</sup> ins Moskauer Künstlertheater auf.

In den nun folgenden Jahren entwickelte sich *Tschechow*, obwohl er zu einem späteren Zeitpunkt seines Lebens eine sich sehr von seinem großen Lehrer unterscheidende, eigene Schauspielmethodik entwickeln sollte, zu einem Musterschüler in dem neu erschaffenen Schauspielssystem *Konstantin Stanislawskis*. "*Studieren Sie die Arbeitsweise von Michael Tschechow. Alles, was ich lehre, finden Sie beinhaltet in seiner schauspielerischen Individualität*", waren *Stanislawskis* Worte an eine Gruppe von Studenten.<sup>(5)</sup> Während seiner Zeit am Künstlertheater spielte *Michael Tschechow* in zahllosen Produktionen, über die euphorische Kritiken vorliegen, die von der "großen spirituellen Dichte und Tiefe"<sup>(6)</sup> bis zu "gibt es da ein hysterisches Element, eine Neurose in *Tschechows* Spiel?"<sup>(7)</sup> reichen. Obgleich die Arbeit *Stanislawskis* einen großen Einfluß auf *Tschechow* ausübte, sollte eine andere Persönlichkeit eine noch größere Bedeutung für *Michael Tschechow* und dessen spätere Entwicklung eines eigenen Schauspielsystems haben: *Jewgenij Wachtangow*.

*Wachtangow*: Lehrer, Schauspieler, Regisseur, weigerte sich vom ersten Moment an, mit *Tschechow* zu arbeiten. Wohl auf Druck von *Stanislawski* mußte er aber nachgeben, rächte sich allerdings damit, daß er begann, *Tschechow* "den Neffen" zu nennen (natürlich als Anspielung auf dessen berühmten und "einflußreichen" Onkel). Gezwungen, miteinander zu arbeiten, erfanden sie zwischen sich das Spiel des "dressierten Affen", bei dem sie sich abwechselnd für einen Tag Herrschaft übereinander gaben: einer war der "Affe", gezwungen auf allen Vieren den Willen des "Herrn", der das Recht hatte, ihn zu schlagen, zu erfüllen. Bei einer dieser Gelegenheiten meuterte der "Affe": "Einer seiner Schläge traf mein Gesicht und schlug einen Zahn aus [...], schließlich schaffte ich es, seinen Kopf unter meinen Arm zu klemmen. Ich drückte zu, und er begann zu röcheln, dann wurde er schwarz im Gesicht. Der Kampf hörte auf, und mit ihm unsere Feindschaft."<sup>(8)</sup>

Im Folgenden entwickelte sich eine Freundschaft und mit ihr eine enge künstlerische Zusammenarbeit. Es ist schwierig zu sagen, ob nun *Tschechow* *Wachtangow* oder *Wachtangow* *Tschechow* beeinflusste, auf jeden Fall entwickelten beide Gedanken zur Kunst des Theaters, die das "System" *Stanislawskis* verließen und überschritten. *Wachtangow* nannte seine Theorie einen "phantastischen Realismus"<sup>(9)</sup>, in dem er differenzierte zwischen der inneren "Rechtfertigung" des auf der Bühne Gespielten in dem persönlichen Gefühlsleben des Schauspielers (womit er sich in Übereinstimmung mit *Stanislawskis* Arbeit befand), und der Art und Weise der Darstellung, von der er eine übertriebene Spiegelung des inneren Geschehens forderte, bis hinein ins Groteske. Somit entfernte er sich vom "Naturalismus" *Stanislawskis*, welcher versuchte, das Leben "wirklichkeitsgetreu" (im Sinne der äußeren Erscheinung) abzubilden, sowie vom Realismus, insofern dieser sich den Ausdrucksformen des Äußeren, "Natürlichen" bediente. Eine Theater-"Wahrheit" war *Wachtangow* wichtiger geworden als eine Wahrheit dem "Leben" gegenüber.

Parallel zu diesem Theaterkonzept *Wachtangows* arbeitete *Michael Tschechow* an seiner Methodik der Schauspiel- und Theaterarbeit, ebenfalls sehr beschäftigt mit dem Begriff des "Phantastischen" und der Rolle der Imagination für den Prozeß des Schauspielers. Diese Methodik sollte *Tschechow* erst Jahrzehnte später schriftlich formulieren, doch lagen die Anfänge dieser Arbeit in seiner Begegnung mit *Jewgenij Wachtangow*.

In die Zeit *Tschechows* am Künstlertheater fiel die Russische Revolution, die maßgebliche Veränderungen für die künstlerische Arbeit in Rußland mit sich brachte. Die zunehmende Politisierung und Ideologisierung des Theaters, das mehr und mehr zum Propagandamittel umfunktioniert wurde, hatten erhebliche Auswirkungen für das Moskauer Künstlertheater. Zu Beginn der Revolution noch gepriesen als das "klassische Theater des Sozialistischen Realismus", war es 1927 schärfsten Angriffen ausgesetzt. Inzwischen war *Tschechow*, nach dem Tode *Wachtangows* im Jahre 1922, unter *Stanislawski* zum artistischen Leiter des "Ersten Studios" des Künstlertheaters geworden. Aufgabe dieses Studios war es, die "Neuen Ideen" des Systems *Stanislawskis* mit jungen Schauspielern zu erproben und weiterzuentwickeln. Aus der Natur der Künstler, die bestimmt wurden, es zu leiten (*Meyerhold*, *Wachtangow*, dann *Tschechow*), ergab es sich jedoch, daß in dieser Arbeit mehr und mehr eigene Wege beschritten wurden. Für *Tschechow* bedeutete dies eine Gelegenheit, seine Gedanken zu einer neuen Arbeitsweise im Schauspiel zum ersten Mal in Anfängen in die Praxis umsetzen zu können.

Während durch die Verschärfung der politischen Situation das Künstlertheater inzwischen mit "naturalistische und impressionistische Romantik<sup>(10)</sup> der desillusionierten, russischen Mittelklasse-Intellektuellen" betitelt wurde, verließ der Schauspieler und Regisseur *Dike* mit 16 Kollegen das von *Tschechow* geleitete Studio (das jetzt den Titel *2. Moskauer Künstlertheater* trug) unter der Beschuldigung, jener sei "mystisch", ein "Idealist". Dieses zog eine Propagandakampagne nach sich, in deren Verlauf *Tschechow* als "kranker Künstler" und seine Produktionen als "fremd und reaktionär"<sup>(11)</sup> bezeichnet wurden. Unter zunehmender Zensur aufgrund seiner "antisowjetischen Haltung" wußte *Tschechow*, daß er schließlich entweder Rußland verlassen oder einer sicheren Verhaftung ins Auge blicken mußte. Solange wie möglich blieb er in Moskau, doch nach dem Hinweis eines Freundes, der dem politischen Apparat angehörte, entkam er an dem Vorabend seiner geplanten Verhaftung mit seiner Frau *Xenia* nach Berlin, Deutschland.

Nie kehrte er in sein Heimatland zurück.

□

Deutschland war *Tschechow* nicht unbekannt. Bereits in den frühen Zwanziger Jahren hatten ihn Gastspielreisen des Moskauer Künstlertheaters mehrmals in unser Land geführt. Auf einer dieser Reisen war es, daß er dem Philosophen und Wissenschaftler *Dr. Rudolf Steiner* begegnete, der zu jener Zeit durch eine ausgeprägte Vortragstätigkeit auf sich aufmerksam machte, sich mit der *Goetheschen Weltanschauung*<sup>(12)</sup> ausgiebig auseinandergesetzt und eine Geisteswissenschaft entwickelt hatte, die er *Anthroposophie* nannte. Die Geisteshaltung *Steiners*, die dem wachsenden Materialismus entgegenstand, hatte eine große Wirkung auf *Tschechow*. Seine Begegnung mit der *Anthroposophie* beschreibt *Tschechow* als: *"die glücklichste Periode meines Lebens"*.<sup>(13)</sup> Auch diese Begegnung mit der Person und Philosophie *Steiners* hatte eine große Bedeutung für die weitere Entwicklung des Schauspielsystems *Michael Tschechows*.

In Berlin erwartete *Tschechow* ein Kulturleben, das dem kommerziellen Erfolg verpflichtet war, und schnell wurden seine Pläne, dort den *"Hamlet"* in deutscher Sprache zu spielen, desillusioniert. Um seinen Lebensunterhalt zu verdienen, ließ er sich statt dessen von einem Agenten "kaufen", ein Vorgang, der für ihn selbst zunächst unglaublich und empörend war. Doch geriet er dadurch in *Max Reinhardts* Inszenierung von *"Artisten"* <sup>(14)</sup> in Wien. Zunächst der Vorstellung, einen Clown (*"Skid"*) zu spielen, abgeneigt, wurde das Aufführen in dieser fremden Sprache für *Tschechow* schließlich zu einer Erfahrung, die ihm den verborgenen Charakter seines eigenen Talents vor Augen führte:

*"Skids erste Worte klangen fremd in meinen Ohren [...] Wie mühelos er spricht, überhaupt nicht wie in den Proben. Das kommt bestimmt daher, daß ich nicht spiele. Skid hatte gesprochen, und zum ersten Mal verstand ich wirklich den Sinn seiner Worte, seine unerwiderte Liebe zu Bonny, seine Tragik. Müdigkeit und Erschöpfung hatten mich zu einem Zuschauer meines eigenen Spiels gemacht [...] Ich sah Skid, wie er auf dem Boden saß, und ich meinte, seine Gefühle zu "sehen", seine Aufregung und seinen Schmerz [...] Mein Bewußtsein hatte sich gespalten - ich war in dem Publikum und in der Nähe meiner selbst und in jedem meiner Partner [...] Mein gesamtes Wesen, und Skids, waren auf einmal ergriffen von einer fürchterlichen, fast unaushaltbaren Kraft! Und für diese Kraft gab es keine Grenzen - sie durchdrang alles und vermochte alles. Ich war sprachlos."* <sup>(15)</sup>

Es folgte *Tschechows* Rückkehr nach Berlin, wo er als Filmschauspieler und Regisseur (u.a. mit dem jüdischen *"Habima"*-Theater, das er von dessen Arbeit 1920 mit *Wachtangow* in Moskau kannte) arbeitete. Im Juni 1929 kam *Stanislawski* nach Berlin. Die beiden russischen Landsleute verbrachten ihre Begegnung von neun Uhr abends bis fünf Uhr morgens in einem Café am Kurfürstendamm und diskutierten, wie könnte es anders sein, über das "Theater". Es zeigten sich die Unterschiede, zu denen sie in ihren Auffassungen über die Technik des Schauspielers gelangt waren: Während *Stanislawski* darauf bestand, der Schauspieler solle sein Spiel auf seine eigenen, persönlichen Gefühle gründen und mit diesen das Leben einer Rolle erschaffen, gestand *Tschechow* der Figur ein Eigenleben in der Imagination des Schauspielers zu ; sie dort in der Phantasiewelt zu beobachten und sich von ihr inspirieren zu lassen, sei die Aufgabe des Schauspielers:

*"Das war das Wesentliche unserer Diskussion: die Vorherrschaft des Ego der Rollenfigur (meine Sicht) gegenüber dem Ego des Schauspielers (Stanislawskis Sicht), - und ich muß gestehen, daß es keinem von uns gelang, den anderen zu überzeugen."* (16)

In Berlin stieg *Tschechows* Popularität; doch begründete sie sich vor allem auf seine Darstellung komischer Rollen sowie auch auf die Exotik seiner Person als der russische Emigré, der in seiner Heimat ein berühmter Schauspieler gewesen war. Mit seiner Arbeit künstlerisch unbefriedigt, unternahm *Tschechow* den Versuch, in Berlin ein eigenes Theater zu gründen, indem er mit emigrierten russischen Schauspielern *"Hamlet"* in russischer Sprache inszenierte; doch das Berliner Publikum war desinteressiert und das Unternehmen ein finanzieller Flop.

Kurze Zeit danach - inzwischen schrieb man das Jahr 1931 - erhielt *Tschechow* eine Einladung von *Georgette Boner*, einer ehemaligen Mitarbeiterin *Reinhardts*, nach Paris zu kommen, um dort mit ihr ein Theater zu gründen: die *"Tshechow-Boner-Company"*. In der Hoffnung, daß er in der zahlreichen russischen Emigrantenbevölkerung von Paris die Zuschauer und Schauspieler seines Theaters finden würde, nahm *Tschechow* die Einladung an. Doch erneut sollte er enttäuscht werden: Paris wollte nur seine Rollen sehen, mit denen er in der Sowjetunion Berühmtheit erlangt hatte. Weder die russischen Emigranten noch das allgemeine Publikum waren an seiner gegenwärtigen, experimentellen Arbeit interessiert. So führte das darauffolgende Jahr *Tschechow* aus Paris fort, und zwar nach Riga, Lettland. In Produktionen am dortigen Theater sprach *Tschechow* russisch, während die übrigen Schauspieler auf Lettisch antworteten. Und *Tschechow* erhielt Gelegenheit, seinen vielgeliebten *"Hamlet"* zu spielen. Auch traf er dort wieder mit ehemaligen Kollegen des Moskauer Künstlertheaters zusammen. Aus dieser Begegnung schließlich formten sich die *"Moskauer Kunst-Schauspieler"*, eine Gruppe emigrierter Schauspieler des Künstlertheaters unter der Leitung von *Michael Tschechow*, und kurze Zeit später traten die *"Moskauer Kunst-Schauspieler"* in der 1934/35-Saison am *Broadway* auf. In New York zeigte sich das *"Group Theatre"*, welches eines der einflußreichsten avantgardistischen Theater Nordamerikas werden sollte, sehr interessiert an *Michael Tschechow*.(17)

Nach einem öffentlichen Vortrag *Tschechows* allerdings kam es innerhalb des *"Group Theatre"* zu einer Meinungsverschiedenheit bezüglich dessen Ansichten, die in gewissem Maße charakteristisch war für die spätere Entwicklung (und Spaltung) jenes Theaters: *Stella Adler* war von den Ideen *Tschechows* fasziniert und sollte später eine Schauspielmethode entwickeln, die stark auf der Theorie der *"Physischen Handlungen"*\* *Stanislawskis* basierte. *Lee Strasberg*, der *Stanislawskis* Ansatz am persönlichen Gefühl des Schauspielers weiterentwickeln sollte, was er dann *"sense memory"* und *"emotional recall"*\*\* nannte, schlug vor, man sollte *Tschechow* ruhig wieder nach Rußland zurückschicken.(18)

Unter den Zuschauern, die *Michael Tschechow* in New York spielen sahen, befand sich auch eine junge Schauspielerin namens *Beatrice Straight*. Sie war auf der Suche nach einem Lehrer für ein Theaterzentrum, das ihre Mutter und ihr Stiefvater, Mr. and Mrs. *Leonard Elmhurst* aus Devonshire, England, dort auf ihrem Familiensitz *Dartington Hall* gründen wollten. Seit 1925 bestand auf *Dartington Hall* durch die Exzentrik der Hausdame eine Art utopisches Experiment, indem sie Schulen, Landwirtschaft und Tanz auf ihrem Familiensitz ansiedelte.(19) Ihre

Tochter, *Beatrice Straight*, war, nachdem sie *Tschechows* Spiel gesehen hatte, überzeugt, den gesuchten Lehrer für das Theaterprojekt auf Dartington Hall gefunden zu haben. So unterbreitete sie *Tschechow* den Vorschlag, nach England zu kommen und dort die Leitung jener Theaterschule zu übernehmen - eine Idee, die diesen sofort begeisterte; erfreut nahm *Tschechow* an.

Im Oktober 1936 eröffnete auf Dartington Hall "*The Chekhov Theatre Studio*", und zum ersten Mal seit dem Verlassen Rußlands konnte sich *Tschechow* wieder der Erprobung und weiteren Entwicklung seiner Schauspielmethode widmen.<sup>(20)</sup> Mit zwanzig Studenten aus neun verschiedenen Ländern begann die Ausbildungsarbeit, deren ultimatives Ziel es war, ein Ensemble von Schauspielern zu schaffen, das als Tourneetheater aus jener neuen Arbeitsweise *Tschechows* heraus aufführen würde.<sup>(21)</sup>

---

\* eine Anmerkung zu den "*Physischen Handlungen*":

Hierbei handelt es sich um eine Theorie, die *Stanislawski* gegen Ende seines Lebens formulierte - vielleicht aus dem Einfluß *Tschechows* heraus? -, und in der er die Charakterisierung einer Figur nicht so sehr - wie zuvor - auf dem Gefühlsleben des Schauspielers basierte, sondern auf dessen physischen Handlungen;

\*\*... und eine Anmerkung zu den erwähnten Arbeitsweisen *Strasbergs*:

Beides sind von *Strasberg* erfundene "Techniken", die von *Stanislawski* geforderten "persönlichen Gefühle" als Schauspieler herstellen zu können, wobei in "sense memory" das Erinnerungsvermögen des Körpers genutzt wird, um den Schauspieler in die "Realität" einer von ihm in seiner Vergangenheit erlebten Erfahrung zurückzusetzen und somit die damaligen authentischen Gefühle in ihm wieder hervorzurufen, was dann "emotional recall" genannt wird.

Bevor dieses Ziel realisiert werden konnte, brach der Zweite Weltkrieg aus; viele der Schauspieler wurden in die Armee einberufen und die Schauspielerarbeit auf Dartington Hall schließlich unterbrochen. Um die Arbeit trotz des Krieges fortzusetzen, kauften die *Elmhursts* ein großzügiges Stück Land in den Vereinigten Staaten, 55 Meilen entfernt von New York: 1939 zog "*The Chekhov Theatre Studio*" um nach Ridgefield, Connecticut.<sup>(22)</sup> Mit diesem Umzug änderten sich die Prämissen,

unter denen *Tschechow* sein Studio leiten konnte. Während es in England die Atmosphäre auf Dartington Hall gestattet hatte, daß alle Arbeit frei von finanziellen und Produktionszwängen stattfinden konnte, herrschte in den USA eine wirtschaftliche Stimmung, so daß alle Ausbildungsarbeit von nun an pragmatisch in den Dienst einer Produktion gestellt wurde. Bereits wenige Monate später eröffnete "*The Chekhov Theatre Studio*" mit einer ersten Produktion auf dem *Broadway*, NY. Die Kritiken<sup>(23)</sup> fielen sehr unvoreilhaft aus, und es zeigte sich, daß es verfrüht gewesen war, aus der Arbeit mit *Tschechows* neuer Methode heraus eine Produktion so großen Ausmaßes zu präsentieren.

In den folgenden drei Jahren entwickelte sich "*The Chekhov Theatre Studio*", Ridgefield, zu jenem Tournetheater, das es einst in Dartington Hall hatte werden sollen. Nach dem Unterrichten hatte *Tschechow* durch die ständigen Aufführungen des Theaters Gelegenheit, die Arbeitsweise mit seinem neuen Schauspielsystem klarer zu formulieren. Die Arbeit des "*Studios*" hielt bis 1942 an; der Kriegseintritt der USA jedoch führte - wie zuvor in England - zu dessen Auflösung.

Der nächste Umzug brachte *Tschechow* nach *Hollywood*. Hier schien ihm der geeignete Ort zu sein, zu unterrichten und zu spielen, sowie an einem Buch über die Technik des Schauspielers zu arbeiten. Seit langem hatte *Tschechow* die persönliche Verpflichtung gefühlt, seine Gedanken und Beobachtungen über die Kunst des Schauspielers schriftlich festzuhalten; *Hollywood* sollte ihm dazu Gelegenheit geben. Während es ihm in der blühenden Filmindustrie leicht fiel, Arbeit zu finden, die ihn allerdings künstlerisch nicht sonderlich befriedigte ("*ich spiele gerade wieder so einen süßen, kleinen, alten Mann*")<sup>(24)</sup>, gab er nebenbei Filmschauspielern Privatstunden und hielt Vorträge. Unter seinen Studenten befanden sich zahlreiche Schauspieler, die im Laufe der Zeit zu Ruhm gelangten: *Ingrid Bergmann*, *Gregory Peck*, *Yul Brunner*, *Marilyn Monroe*, *Anthony Quinn* ...,<sup>(25)</sup> wobei der Einfluß *Tschechows* auf das Spiel der genannten sicher stark variierte.

Nachdem er eine erste Fassung seines Buches vollendet hatte, sah sich *Tschechow* gezwungen, es umzuschreiben. Da es viele Bezüge auf die Philosophie *Steiners* und die Weltanschauung der Anthroposophie enthalten hatte, wurde ihm von den Verlagen bedeutet, daß es zu sehr mystischen Inhaltes sei (eine Formulierung, die ihm in seinem Leben schon begegnet war), um sich verkaufen zu lassen. Daraufhin schrieb *Tschechow* eine Neufassung in seiner Muttersprache, "*O texnike aktera*", die er auf eigene Kosten verlegen ließ und an russische Freunde in den Vereinigten Staaten vergab sowie durch Besucher in die Sowjetunion bringen ließ. Später übersetzte er diese Ausgabe ins Englische, blieb mit dem Resultat jedoch unzufrieden. Schließlich wurde sein Buch, nach erneuter Bearbeitung durch einen Verleger, von *Harper & Row* 1953 als "*To the Actor*" herausgegeben.

Bald nach Herausgabe des Buches erlitt *Michael Tschechow* einen Herzanfall; es war dies der dritte in seinem Leben. Nach diesem gab er seine Schauspielarbeit auf, doch unterrichtete noch zwei Jahre.

*Michael Alexandrowitsch Tschechow* starb 1955 im Alter von vierundsechzig Jahren und wurde von seiner Frau *Xenia*, die ihn treu auf allen Wegen begleitet hatte, um viele Jahre überlebt.

□

## ZWEITER TEIL

### **Die Schauspielmethode *Michael Tschechows***

Beschäftigt man sich mit Theorien, Methoden oder Systemen, mag es die Gefahr geben, daß man sie als abgeschlossenes Weltbild auffaßt. *"Die Theorie an und für sich"*, sagt Goethe, *"ist nichts nütze, als insofern sie uns an den Zusammenhang der Erscheinungen glauben macht."*<sup>(1)</sup> An erster Stelle des Lebens und der Kunst steht die Erfahrung.

*Michael Tschechow* hat große Teile seines Lebens damit verbracht, von den Erfahrungen seines eigenen Spiels und den Beobachtungen anderer Schauspieler ausgehend, Gesetzmäßigkeiten für die Kunst des Schauspielers zu suchen. Seine Ergebnisse hat er in dem Buch *"Für den Schauspieler"* (*To the Actor*) niedergeschrieben. Heute ist dieses Buch Theorie. Doch den eigenen Erfahrungen zu folgen in der Art wie *Tschechow* es getan hat, ist immer möglich. Meine Reise durch seine Schrift will ich hier als eine solche Erfahrung auffassen.

Jedem Leser bleibt es überlassen, seine eigenen Erfahrungen mit den Beschreibungen *Tschechows* zu verbinden.

## *Michael Tschechows* TO THE ACTOR

### **Körper und Seele (Psyche) des Schauspielers<sup>(2)</sup>**

Wenn man einmal sich selbst beobachtet, wird man feststellen können, daß es zwei zusammenhängende Erscheinungen gibt: das eigene innere "*Empfinden*" und den eigenen äußeren "*Ausdruck*". In diesem Sinne befinden sich das eigene innere Erleben und der eigene Körper in einer Wechselbeziehung, die ohne Zutun der eigenen Person existiert. Die vollständige Harmonie zwischen beiden bedeutete einen Idealzustand. Im alltäglichen, modernen Leben gibt es dieses Ideal nahezu nie. Die Gründe hierfür sollen hier nicht erörtert werden; es soll genügen zu sagen, daß der Mensch ihn zugunsten eines gesellschaftlichen Verhaltens verlassen oder verloren hat. Das Ideal hieße: Alles, was der Mensch im Inneren erlebt, drückt sich ohne Verfälschung in seinem Körper aus. Diesen Idealzustand sucht *Tschechow* für den Schauspieler zu schaffen. Die Gründe für einen solchen Versuch sind leicht einzusehen; zunächst befähigte eine solche Balance jeden Schauspieler, seine Rolle bis in die Tiefe, in der er fähig ist, sie zu empfinden, auch auszudrücken (bzw. sie sich ausdrücken zu lassen), und zudem führte es den Schauspieler zu dem Begriff der Wahrheit.

In der Arbeit mit *Stanislawski* und durch die ihn umgebende Theaterästhetik des Naturalismus war *Tschechow* ständig mit dem Begriff der "Wahrhaftigkeit" konfrontiert - und mit dessen Problematik. Sowohl die Gedankenrichtung des Naturalismus als auch *Stanislawskis* "Technik" in bezug auf den Schauspieler verstehen unter "*wahr*" etwas, was man mit "getreu dem natürlichen Leben abgebildet" bezeichnen kann. Während dies für den äußeren Stil des Naturalismus zu einer photographischen Abbildung des Lebens auf der Bühne führte, waren die Auswirkungen dieser Gedanken auf *Stanislawskis* Entwicklung einer psychischen Technik des Schauspielers noch tiefgreifender: Da die Darstellung innerer Vorgänge auf der Bühne definiert wurde als getreues Abbild der alltäglichen Gefühle des Schauspielers, wurde gerade die oben erwähnte Unausgewogenheit zwischen innerem Leben und körperlichem Ausdruck zur Wahrheit erhoben.

Für *Tschechow* bedeutete dieser Schritt das Verlassen des Gebietes der Kunst, als deren Aufgabe er gerade das Enthüllen des im gewöhnlichen Leben Verborgenen ansah, nicht die bloße Abbildung des ersteren. Zudem sah er für den Schauspieler die Gefahr, sich durch eine solche Arbeitsweise immer mehr vom eigenen Talent zu entfernen, da an die Stelle des künstlerischen Schauspielers die nur aus sich selbst schöpfende, eigentlich unkreative Alltagspersönlichkeit desselben trat. Die Grenze zwischen Bühne und Leben schien *Tschechow* im Auflösen begriffen und mit ihr die Unterscheidung zweier wesentlich differierender Gefühle, die *Tschechow* die persönlichen und die künstlerischen nennt; wir werden dies in einem späteren Kapitel genauer betrachten. Zunächst ist festzuhalten, daß *Tschechow* den Begriff der "*Wahrheit*" also nicht an der Äußerlichkeit eines Naturalismus oder einer "alltagsgetreuen" Psychologie mißt sondern an dem Verhältnis des Ausdrucks eines Schauspielers zu seinem inneren Leben (womit zunächst über die Form, die dieser Ausdruck annimmt, noch nichts gesagt ist). Nach dieser Ansicht wird ein Schauspieler umso wahrhafter, je mehr es ihm

möglich ist, seine innersten künstlerischen Gefühle und Impulse ohne Verfälschung durch sich selbst in Erscheinung treten zu lassen.

Mit jener Wechselwirkung zwischen Körper und Psyche des Menschen arbeitet *Tschechow* in dreifacher Weise. Ziel der ersten ist dabei, eine *"extreme Sensibilität des Körpers auf psychische, kreative Impulse zu entwickeln"*. Die Arbeitsweise *Tschechows* in bezug auf dieses Ziel folgt dem Prinzip, daß, um eine verfeinerte Empfindsamkeit des Körpers gegenüber subtilsten Regungen des inneren Lebens des Schauspielers auszubilden, diesbezügliche Übungen auf der Wechselwirkung beider genannten Sphären beruhen müssen. Die Psyche muß teilhaben an der Bewegung. In diesem Sinne sind rein physische Übungen wie Fechten, Akrobatik und sonstige traditionelle Schauspielersdisziplinen für dieses Ziel ungeeignet. Alle Übungen, die *Tschechow* zu diesem Zwecke erfindet, zielen auf die Durchdringung des Körpers mit psychischen *"Qualitäten"*, und für den Schauspieler kann sich aus ihnen zweierlei ergeben: Zum einen die Befreiung des Körpers aus der alltäglichen Befangenheit, zum anderen das Entdecken eines Gefühlslebens aus der Bewegung. Charakteristisch für die von *Tschechow* vorgeschlagenen Übungen ist, daß sie eine psychische Komponente enthalten, die sich leicht in Bewegung umsetzen läßt.

*Ein Beispiel:*

*Tschechow* will mit der psychischen Haltung von Leichtigkeit und Mühelosigkeit arbeiten. Damit im Schauspieler eine solche Haltung als innere Realität entstehen kann, läßt *Tschechow* ihn seinen Anfang mit einer einfachen physischen Bewegung nehmen. Der Art und Weise dieser Bewegung gibt er eine äußerliche Charakterisierung, die er eine *"Qualität"* nennt, in unserem Falle die von *"flying" - "fliegend"*. Dem Schauspieler steht es frei, welche Form seine Bewegung annimmt, dem Ziel der Übung hilft es, wenn er sich frei, weit und raumgreifend bewegt. Richtet er seine Aufmerksamkeit auf das Empfinden dieser Qualität in seinem eigenen nunmehr *"fliegenden"*, leichten, mühelosen Körper, so findet diese Empfindung ohne Zutun des Schauspielers ihren Weg in sein Gefühl: *seine Seele wird ihm leicht*.

*Tschechows* Übungen bilden nicht ein abgeschlossenes System, vielmehr liegt das Wesentliche in dem Prinzip seiner Arbeitsweise, und dem Schauspieler bleibt es überlassen, in die unzähligen seelischen Qualitäten des Menschen in dieser Weise einzudringen und sich von ihnen bereichern zu lassen.

Die zweite Weise, auf die *Tschechow*, ausgehend von der Verbundenheit von Körper und Psyche, arbeitet, besteht in der Hinwendung auf das innere Leben selbst. *"Ein empfindsamer Körper und eine reiche, farbige Psyche ergänzen sich gegenseitig und erzeugen Harmonie ..."*. *Tschechow* lenkt zu diesem Zwecke die Aufmerksamkeit des Schauspielers auf das Phänomen der Anteilnahme, und er läßt ihn die Welt um sich herum beobachten mit dem Vorschlag, das eigene *"Interesse"* immer mehr anwachsen zu lassen. Wichtig ist ihm hierbei, Interesse nicht nur da zu suchen, wo man es natürlicherweise empfindet, sondern gerade in fremden, ungewohnten und abstoßenden Dingen. Der innere Prozeß, der diesem Versuch folgen wird, besteht darin, daß, um in Erscheinungen äußerer und seelischer Art außerhalb seiner selbst einzudringen, der Schauspieler seine eigenen Standpunkte und Meinungen einer Sache gegenüber naturgemäß verlassen müssen. Solange er eine ihm zutiefst unsympathische Erscheinung aus *seinem* Blickwinkel betrachtet, wird ihm alles Betrachten nur größere Beweise für die Rechtfertigung

seiner Empfindung liefern. *Tschechows* Versuch hingegen zielt darauf hin, *Interesse* in sich zu erwecken dadurch, daß man die *Erscheinung an sich* sprechen läßt.

Ohne sich in eine ihm fremde Psyche hineinversetzen zu können, indem er seine eigene aus Gedanken und Prinzipien gebildete Identität für einen kurzen Augenblick verläßt, wird der Schauspieler nicht fähig sein, anderes zu portraituren als sich selbst. Interesse in sich selbst zu erwecken, führt den Schauspieler hinaus über die ihm innewohnende Reaktion von Sympathie oder Antipathie zu einem Mitgefühl; dieses Mitgefühl ist für *Tschechow*, wie man in einem späteren Kapitel sehen wird, Quelle aller " *kreativen Gefühle*" auf der Bühne. Als Beispiele, die der Beobachtung des Schauspielers dienen können, nennt *Tschechow* u.a. geschichtliche Begebenheiten, verschiedene, fremde Nationen, unsympathische Zeitgenossen, ..., schließlich mit dem Ziel, auf der Bühne in der eigenen Rolle "*jene feinen aber flüchtigen Eigenschaften, die niemand außer dem Schauspieler zu finden vermag, zu entdecken und als Folge dem Zuschauer zu enthüllen*".

Im Zusammenhang zwischen Ausdruck und innerem Erleben wählt *Tschechow*, um letzteres zu charakterisieren, im Englischen den Begriff "*psychology*". An dieser Stelle ist es nötig, diesen Begriff etwas genauer zu untersuchen. Richtet man seinen Blick auf das eigene innere Leben: was ist es, was sich dort vorfinden läßt? Die Fähigkeit, eine solche Frage zu stellen, ist Anzeichen für das Vorhandensein *eines* Bestandteiles dieser inneren Welt: des Gedankens. Es führte zu weit, sich an dieser Stelle in eine erschöpfende Betrachtung des Denkens zu versenken<sup>(3)</sup>, doch gilt es für's erste festzuhalten, daß es im Inneren des Menschen eine Tätigkeit gibt, die uns durch innere Bilder und gefaßte Begriffe und deren Verbindung in Erscheinung tritt: das *Denken*.

Was dem Menschen im eigenen Innern noch begegnen kann, ist eine Welt des Gefühls; es begegnen ihm zahllose Empfindungen, die er als Teil seiner selbst erfährt, ohne daß er notwendigerweise ihre Ursache wissen muß. Mit seinem Gefühl antwortet er auf alles mögliche, auf Erlebnisse, Eindrücke, Vorstellungen und Bilder... .

Ein Drittes kann man in dieser inneren Welt bezeichnen; es ist die Kraft des Antriebs. Auch wenn sie die Form von Gefühlen oder Gedanken annimmt, ist es bei genauerer Betrachtung doch möglich, sie als eigenständigen Teil des inneren oder seelischen Erlebens zu beschreiben; denn sowohl durch die Welt der Gedanken als auch durch die des Gefühls entsteht im Menschen zunächst keine Notwendigkeit zu *handeln*. Dieser im Innern des Menschen vorhandene Drang zur Tat kann man den *Willen* nennen.

Ob der Begriff "*psychology*", mit "*Psyche*" oder "*Seele*" ins Deutsche übersetzt, mit der Unterscheidung in die drei erwähnten inneren Welten vollständig erfaßt ist, sei dahingestellt. Doch wird diese erfolgte Differenzierung im weiteren Verfolgen von *Michael Tschechows* Schauspielmethode von Nutzen sein; sie soll Licht werfen auf die dritte Weise, auf die *Tschechow* mit der psychisch/physischen Wechselbeziehung im Menschen arbeitet, als deren Ziel er den "*völligen Gehorsam von beidem, Körper und Seele, unter die Herrschaft des Schauspielers*" setzt. Das Verfolgen eines solchen Zieles führt nun zunächst zu der Frage, wie ein Mensch über etwas herrschen kann, aus dem er doch besteht, oder anders gefragt: *Ist* der Schauspieler nicht sein Wille, sein Körper, seine Gefühle und Gedanken?

## Die schöpferische Individualität<sup>(4)</sup>

*"Im alltäglichen Leben",* mein Michael Tschechow, *"identifizieren wir uns mit uns selbst als "ich"; ich wünsche, ich fühle, ich denke."* Wenn man dieses *Ich* genauer betrachtet: Was ist es eigentlich, was ein Mensch bezeichnet, wenn er sagt: *ich*? Eine erstaunliche Besonderheit dieses Wortes wird deutlich, wenn man seine Aufmerksamkeit darauf lenkt, daß niemand außer dem jeweiligen Menschen selber es mit Sinn verwenden kann. Während andere Worte Phänomene beschreiben in dem Sinne, daß sie auf verschiedene Erscheinungen anwendbar sind (Baum, Pferd, grün, du, ...), bezeichnet *ich* immer nur den Sprechenden selbst.<sup>(5)</sup> Es entstammt und bezeichnet gleichzeitig die Fähigkeit des Menschen, sich von der ihn umgebenden Welt getrennt zu erleben. Betrachtet man das *Ich* als solches, erscheint es zunächst frei von Inhalt in dem Sinne, daß es nichts enthält außer dem Bewußtsein: zu sein. Seinen Inhalt erhält es damit, daß *ich* mich fortlaufend mit den mich umgebenden Phänomenen verbinde, d.h. identifiziere, als *mein* Körper, *meine* Gedanken, *mein* inneres und äußeres Leben. Diesen Inhalt kann man die "Alltagspersönlichkeit" eines Menschen nennen; in ihr *ist* der Schauspieler sein Körper, sein Wille, seine Gedanken und Gefühle. So mit sich selbst identifiziert, kann sich durch ihn nur ausdrücken, was in ihm ist: seine eigene *Persönlichkeit*. Diese nennt Tschechow unser aller *"unkünstlerische, unkreative Existenz"*.

Für die Kunst des Schauspielers, dessen Eigenart es ist, Menschen darzustellen, die nicht mit ihm persönlich identisch sind, sieht Tschechow die Quelle in einer tieferen Schicht des menschlichen Wesens, in etwas, das in seiner Form nicht festgelegt ist sondern wandelbar, das das Wesen von Erlebnissen, Gefühlen, Gedanken usw. kennt, aber von diesen nicht bestimmt wird; dieses *etwas* ist sein *"Ich"*. Michael Tschechow nennt es die *"schöpferische Individualität"* des Menschen. In inspirierten Momenten identifiziert sich die schöpferische Individualität mit dem unwirklichen Dasein der Figur und weint und lacht mit ihr; wenngleich der Schauspieler auch nicht vergißt, wer er im wirklichen Leben ist, wird er nun Zuschauer seines eigenen Spiels: *"Alles, was Sie jetzt auf der Bühne tun, erstaunt Sie ebenso sehr wie Ihr Publikum; alles erscheint völlig neu und unerwartet. Ihnen ist, als geschähe alles spontan und als täten Sie nichts denn Mittel des Ausdrucks zu sein."*

Der *"völlige Gehorsam von Körper und Seele unter die Herrschaft des Schauspielers"*, wie er am Ende des vorherigen Kapitels formuliert ist, wird vor dem Hintergrund der *"schöpferischen Individualität"* verständlich; in inspirierten Momenten tritt eine Veränderung ein im Erleben des Schauspielers, sein Alltagsbewußtsein tritt zurück und sein Körper und seine Psyche werden zum "Material" seiner schöpferischen Individualität, die es *"von innen heraus zu formen beginnt; sie ergreift Ihren Körper und macht ihn beweglich, empfindsam und empfänglich für jeden kreativen Impuls; sie spricht mit Ihrer Stimme, bewegt Ihre Vorstellungskraft [...] und gewährt Ihnen wahrhaftige Gefühle, [...] erweckt und bewahrt Ihre Fähigkeit zu improvisieren, kurz: sie versetzt Sie in eine schöpferische Lage"*.

In der Entwicklung seiner Schauspieltechnik geht es Michael Tschechow darum, Arbeitsweisen zu finden, die jener kreativen Individualität im Menschen dienen. Während der Zeit, in der ein Schauspieler völlig mit seinem alltäglichen Leben identifiziert ist, bleibt ihm die Existenz seines kreativen *Ichs* unbewußt, auch wenn er sie vielleicht von glücklichen Momenten auf der Bühne erinnert. Das Alltags-*Ich* ist alles, was er wahrnehmen kann.

Im Unterschied zu *Stanislawskis* und insbesondere *Lee Strasbergs* Arbeit gründet *Tschechow* seine Schauspieltechnik nicht auf die alltägliche Persönlichkeit und Biographie des Schauspielers. Für *Tschechow* sind diese Welten getrennt: die der persönlichen, egoistischen Erlebnisse, Gefühle, Gedanken usw. und die der künstlerischen Erfahrung. So richtet sich seine gesamte Methode auf die Welt des künstlerischen Erlebens und Gestaltens; *Tschechow* hat Wege gesucht, die den Schauspieler weg von sich selbst und hin zur eigenen Individualität führen, die allein schöpferisch ist. In seiner Arbeitsweise bedient er sich dessen, was dem Menschen universell gegeben ist: seines Körpers; genauer gesagt: *Tschechow* arbeitet mit der im ersten Kapitel beschriebenen Wechselwirkung zwischen sinnlichem (*physischem*) und innerem (*psychischem*) Erleben im Menschen. So, wie für den Schauspieler in inspirierten Momenten sein Alltagsempfinden zurücktritt und dem künstlerischen Erleben Platz macht, kann auch eine *künstlerische* Empfindung im Schauspieler die Inspiration wecken und mit dieser seine schöpferische Individualität.

Um das Außergewöhnliche seiner Arbeitsweise ganz zu fassen, ist es nötig, sich den Unterschied zu vergegenwärtigen, den *Tschechow* zwischen rein persönlichem und rein künstlerischem Erleben zieht: *"Die gewöhnlichen, alltäglichen Gefühle sind [...] durchdrungen von Egoismus, beschränkt auf den persönlichen Nutzen, gehemmt, unbedeutend und zumeist sogar unästhetisch und durch Unwahrheiten verdorben."* Diese wenig schmeichelhafte Charakterisierung unseres Gefühlslebens weist darauf hin, wie *ich* die Welt um mich herum in bezug auf *mich* erlebe: alles im Hinblick darauf, was es für *mich* bedeutet, ob es *mir* schadet oder nützt ... Und all mein Gefühl kann in diesem Sinne dem Zuschauer lediglich etwas verraten über *mich*. Von diesem persönlichen Gefühlsleben sieht *Tschechow* keinen Weg hin zur künstlerischen Inspiration; er formuliert im Gegenteil: *"Reale Gefühle schließen Inspiration aus und umgekehrt."* Was nennt *Tschechow* im Gegensatz zum eben Gesagten ein *"künstlerisches Gefühl"*?

Allem Persönlichen liegt ein Wesentliches zugrunde; so beinhaltet die ganz persönliche Traurigkeit von allen Menschen das Wesen der menschlichen Trauer. Das Wesentliche eines Gefühls ist dasjenige, was alle einzelnen, menschlichen Erlebnisse dieses Gefühls verbindet, da es allen gemein ist. Dieses Wesen eines Gefühls an sich ist, so gesehen, "unpersönlich" oder anders gesagt: vom Persönlichen befreit. Ein solches Gefühl ist nach *Tschechow* künstlerisch.

Dem Schauspieler begegnen in der Inspiration künstlerische Gefühle durch den Charakter, den er spielt, wodurch eine weitere Eigenschaft derselben anschaulich wird: *"Sie sind genauso «unwirklich» wie die «Seele» des Charakters selbst."* Das heißt, ihre Existenz im Empfinden des Schauspielers ist gebunden an die Existenz des Charakters in dessen Phantasie. Verläßt der Schauspieler seine Rolle, verschwinden mit ihr diese Gefühle; wäre dies nicht der Fall, *"würden diese Gefühle für immer die Ihren werden, Ihnen nach der Aufführung unauslöschlich eingeprägt; sie würden Teil Ihres alltäglichen Lebens werden, von Egoismus vergiftet und Teil Ihrer unkünstlerischen, un kreativen Existenz. Sie wären nicht mehr länger fähig, die Grenze zu ziehen zwischen dem unwirklichen Leben des Charakters und Ihrem eigenen, wirklichen."*

Die Grenze zwischen dem Leben der Bühnenfigur und dem alltäglichen Dasein des Schauspielers weist auf eine letzte Eigenart des künstlerischen Gefühls. Diese Grenze besteht genauso wie die zwischen zwei "wirklichen" Menschen. Einem anderen Menschen gegenüber verrät mir mein Gefühl nur, was ich *über* ihn empfinde, ob ich ihn beispielsweise mag oder nicht; gleiches gilt im Prinzip gegenüber einer Bühnenfigur. Spielt der Schauspieler inspiriert seine Figur, dann

fühlt er nicht länger über sie sondern *mit* ihr; statt zu urteilen, hat er Mitgefühl. Mitgefühl als letzte Qualität des künstlerischen Empfindens ist für *Tschechow* wirklich das Wesentliche aller wahren Kunst; *"denn es allein kann Ihnen sagen, was andere Wesen fühlen oder erleben. Einzig Mitgefühl löst Sie aus der Befangenheit Ihrer eigenen Begrenzung und gibt Ihnen einen tiefen Zugang zu der Bühnenfigur, an der Sie arbeiten."*

Das, was *Michael Tschechow* mit *künstlerischem Erleben* meint, haben wir eben am Beispiel des Empfindens betrachtet. Das Gefühlsleben ist jedoch nur ein Teil des inneren Erlebens im Menschen. Und wie die Inspiration im Schauspieler sein gesamtes inneres Leben ergreift, kann auch von jedem Aspekt desselben die Inspiration gesucht werden. So kann man in *Tschechows* Schauspielmethode im folgenden drei Arbeitsweisen sehen, die sich auf das Seelische beziehen; es handelt sich um die Arbeit mit dem Denken, dem Fühlen und dem Wollen des Menschen.

### **Vorstellungen und ihre Verkörperung<sup>(6)</sup>**

In unserer Vorstellung *"flackern hie und da Bilder auf, die uns völlig unbekannt sind, [...] sie erscheinen, verschwinden, um wieder aufzutauchen und neue, fremde Erscheinungen mitzubringen. [...] Sie erscheinen aus dem Nichts und ohne Einladung und führen ihr eigenes Leben voller Emotionen..."*, so beschreibt *Tschechow* die Phantasie. Ihr begegnet der Schauspieler in seinen Gedanken.

Was ist Denken? Oftmals ist mit diesem Wort gemeint, daß man einen Gegenstand oder eine Erscheinung "analysiert", d.h., man zerlegt ihn in seine Einzelbestandteile, um Erkenntnisse über seine Natur oder sein Funktionieren zu erlangen. Für Bereiche der Naturwissenschaft ist dieses analytische Vorgehen sinnvoll. Es kann nicht automatisch auf andere Gebiete übertragen werden. Würde beispielsweise der Schauspieler seine Figur analysieren, um sie genauer zu studieren, was wäre gewonnen? Äußerlich würde es den Anschein einer "wissenschaftlichen Arbeitsweise" geben, doch *kennt* der Schauspieler seine Figur hinterher besser als vorher? In der Analyse findet er Erklärungen mechanischer Art, wie: *"Sir Mordred in Tankred Dorsts Stück MERLIN wird zu seinen schlechten Taten getrieben, weil er so gar keine Liebe von seiner Mutter, Morgause, erhält"...*; doch hat diese Erklärung eine Auswirkung auf den Schauspieler? Nein. Sein Intellekt hat eine Information gewonnen, die, auch wenn sie korrekt sein sollte, ihn selbst völlig kalt läßt; denn in diesem Fall hat ihm sein Denken die bloße Abstraktion einer Wirklichkeit gegeben, anstelle der Wirklichkeit selber. Natürlich ist die Wirklichkeit des Theaters in Wahrheit eine *Scheinwirklichkeit*; aber sie handelt doch von Menschen und deren Leben; und beides läßt sich durch Analyse im Denken nicht erfassen.

Jeder Gegenstand einer Beobachtung erfordert die ihm entsprechende Art des Denkens, wenn man mehr Wissen über ihn erlangen will. Beobachtet man den Menschen und das Leben selber, können mechanische Konzepte von keinerlei Nutzen sein. Ein Denken, das etwas Lebendiges verstehen will, muß seiner Natur nach ebenso lebendig sein. Und ein Denken, das dem Schauspieler in seiner Arbeit hilft, darf ihn nicht kalt lassen in bezug darauf, worüber er denkt, sondern muß ihn ergreifen und zum Spielen bringen. Ein solches Denken ist die Phantasie. Gelänge es dem Schauspieler, mit seiner Phantasie methodisch zu arbeiten, wäre er auf dem Weg, eine *wissenschaftliche* Arbeitsweise zu finden, die seinen eigenen Bedürfnissen hilft. Diesen Weg hat *Tschechow* gesucht.

Das erste Prinzip, dem er hierbei folgt, ist, daß alle Vorstellungen, Bilder und Erscheinungen in der Phantasie des Schauspielers ein Eigenleben führen, das von seinem Bewußtsein wahrgenommen, aber nicht verursacht ist. Die Ursache all der Bilder, die er sieht, liegt in den Tiefen seines eigenen Wesens, über die er wenig weiß, aber auch nichts notwendigerweise zu wissen braucht. Die Bilder sind da. Als erstes geht es darum, sie einfach nur wahrzunehmen.

Das zweite Prinzip besteht darin, daß alle Vorstellungen zwar originell sind, aber noch nicht von sich aus die Form haben, die die Fragen des Schauspielers beantworten, so daß er seine Aufmerksamkeit darauf richten muß, sich von ihnen *bestimmte* Visionen zeigen zu lassen: "*Zeig mir, Malvolio: wie würdest du durch das Gartentor kommen und mit einem Lächeln dich in Richtung deiner «süßen Herrin» bewegen?*"

Das dritte ist schließlich, daß der Schauspieler in seiner Phantasie die eigene Figur solange sich wandeln läßt, bis sie ihn nicht mehr kalt läßt und er beginnt, mit ihr zu fühlen. Je lebendiger seine Vorstellungen in ihm werden, desto größer wird sein Verlangen werden, die inneren Figuren auszudrücken. Wird es plötzlich unbändig, setzt sich der Schauspieler über seine alltäglichen Schranken hinweg und beginnt zu spielen. Man kann verkünden: Er ist inspiriert! Die Phantasie, die den Schauspieler inspiriert, nennt *Tschechow* eine *schöpferische*.

Alle Vorstellungen und Bilder tauchen für das Bewußtsein wie aus dem Nichts auf, doch "*wie neu und unerwartet auch immer Ihre Vorstellungen Ihnen sein mögen, sind sie doch, alles in allem, Ihre eigene Schöpfung; die Erfahrungen Ihrer phantastischen Figuren sind Ihre eigenen.*" Dies weist auf ein viertes Prinzip, das Bedeutung hat für *Tschechows* Arbeit mit der schöpferischen Vorstellungskraft des Schauspielers: Während bei der Beobachtung von wirklichen Menschen dem Schauspieler, so einfühlsam er auch sein mag, das *innere* Leben des anderen Menschen immer letzten Endes unbekannt bleiben muß, liegt für ihn in seiner Vorstellungswelt das innere Leben der Gestalten, die ihm dort begegnen, offen dar. Unmittelbar erlebt er, was seine Phantasiegestalten erleben. Berührt ihn seine eigene Vorstellung, so ist sein eigenes Gefühl auf künstlerische Weise erwacht.

In seiner schöpferischen Phantasie findet der Schauspieler den Weg zu "*seiner eigenen, individuellen und daher immer einzigartigen Interpretation seiner Rolle*", die Ausdruck ist seiner wahren, "*kreativen Individualität*". Das bedeutet für *Michael Tschechow* das "*tief verborgene und heutzutage fast gänzlich vergessene Verlangen jedes wahren Schauspielers: sich selbst auszudrücken durch das Mittel seiner Rollen...*".

□

## Atmosphäre (Stimmung) und individuelles Gefühl<sup>(7)</sup>

*"Ein einzelner Mensch kann, wenn er will, eine Weile in seinem privaten Leben ohne Gefühle auskommen, doch die Kunst, und im Besonderen das Theater, werden sich allmählich dem Tod nähern ..."*, wenn etwas in ihm aufhört zu existieren, und dieses *etwas* nennt *Tschechow*: die Atmosphäre oder die *Stimmung*.

Alles, was wir beobachten, hat zwei Wirklichkeiten: die sichtbare und die unsichtbare. Wie wir das Sichtbare *verstehen*, *fühlen* wir das Unsichtbare. Blickt man beispielsweise auf eine äußere Handlung, kann diese in ihrer Erscheinung unzählige Dinge bedeuten, und, unseren Augen traugend, können wir sie nur in ihrer Äußerlichkeit erfassen. Zur Wirklichkeit der Erscheinung gehört jedoch noch ein zweites: das ihr innewohnende Verborgene, über das ich nur wissen kann, wenn ich es *fühle*. Gleiches gilt für das Theater:

*"Stellen Sie sich Romeo vor, wie er seine wunderschönen Worte der Liebe zu Julia spricht ..."*, was nähmen wir wahr, wenn das Unsichtbare sich unserer Empfindung verschlösse? Es blieben die Worte *"Shakespeares unvergleichlicher Dichtung"* doch entleert von dem, was ihnen erst Sinn verleiht, dem Unsichtbaren: dem Gefühl. Wenn das Gefühl seinen Ausdruck schließlich im Physischen findet, wird es uns offensichtlich; doch ist es nicht etwa so, daß ich von dem Ausdruck auf das Gefühl schließe ("Aha, das heißt, er mag sie"), sondern längst bevor ich *verstehe*, weiß ich "ob er sie mag", in meinem Gefühl.

Befindet sich im Schauspieler oder zwischen ihnen in dieser unsichtbaren Welt ein Vakuum, so blickt der Zuschauer *"hinein in einen seelisch leeren Raum"*, denn nichts findet er dort, dem sein Gefühl begegnen könnte. Es mag ihn *"die Kunstfertigkeit der Schauspieler beeindrucken ....; doch selbst bleibt er kalt und unberührt."* Sucht der Schauspieler nach den wirklichen Grundlagen seines Berufes, wird deutlich, daß es nicht ausreichen kann, wenn er seinen Blick nur auf die äußeren Aspekte seiner Kunst richtet. So wichtig die äußere Darstellung auch sein mag, ist sie doch nur ein Teil der Wirklichkeit. Das Wesentliche seiner Kunst ist dem Anblick verborgen und nur dem Gefühl offenbar. Sucht der Schauspieler in der in diesem Sinne unsichtbaren Welt nach den Grundlagen seiner Kunst, wird er sie in seinem Gefühl finden können.

Wenn ich fühle, fühle ich immer mich selbst. Es kann nicht anders sein; denn alles, was ich empfinde, erzeugt ja *mir* Schmerz oder Freude. Im Fühlen nehme ich alles persönlich. In diesem Sinne reagiert mein Gefühl immer auf die Welt, es erzeugt nichts. In meinem Gefühl bin ich unschöpferisch. Wie kann diese Erkenntnis von Nutzen sein für die Kunst des Schauspielers?

Fühlen ist, wie wir gesehen haben, eine Form von Wahrnehmung. Was meinem Blick vielleicht verborgen ist, kann mein Gefühl trotzdem empfinden. Richtet man die Aufmerksamkeit weniger auf den Inhalt, sondern mehr auf diese *Eigenschaft* des Fühlens, wird die Rolle, die es in der Kunst des Schauspielers spielt, vielleicht klarer.

*"Ein Nicht-Schauspieler oder ein Mensch, dem künstlerische Empfindsamkeit fehlt, wird vielleicht gänzlich passiv bleiben in der Atmosphäre einer ruhigen, mondbeschiedenen Nacht. Aber der Schauspieler, der sich ihr völlig hingibt, wird bald in sich eine schöpferische Aktivität bemerken."*

Die Atmosphäre ist der Teil der Wirklichkeit, der unsichtbar ist, und für dessen Existenz es keinen Beweis gibt als das Gefühl selbst. Um wahrzunehmen, daß eine besondere Atmosphäre herrscht, ist der Inhalt meines Gefühls ganz gleichgültig. Vielleicht mag ich persönlich überhaupt keine Mondnächte. Aber abgesehen davon ist es die Eigenschaft meines Gefühls, *daß* ich das Vorhandensein der Atmosphäre erfahre, d.h.: Daß eine bestimmte Atmosphäre die Dinge umgibt, empfinde ich in meinem Gefühl, auch wenn der *Inhalt* meines Gefühls ein solcher ist, daß ich die Atmosphäre nicht mag. So ist die Beobachtung folgende, daß es die *Eigenschaft* meines Fühlens ist, die mich umgebende Welt wahrzunehmen, und daß der Inhalt des Gefühls mir immer nur etwas über mich selbst erzählt.

Um mit dem eigenen Gefühl schöpferisch arbeiten zu können, kann der Schauspieler damit beginnen, daß er die eigene Aufmerksamkeit nicht darauf lenkt, welches Gefühl eine Erscheinung in ihm erzeugt, sondern darauf, *daß* er die Erscheinung im Gefühl wahrzunehmen vermag. So die eigene Persönlichkeit zu vernachlässigen und ganz dem Fühlen zu folgen, ist *Hingabe*. Die "*rückhaltlose, unbefangene Hingabe*"<sup>(8)</sup> verwandelt das rein persönliche Gefühl in ein Fühlen, in dem sich das Wesen der es umgebenden Welt offenbart. Das Gegenteil der Hingabe besteht in einem selbstbezogenen Begutachten aller Erscheinungen, so daß *Tschechow* bemerkt: "*Und wenn Sie sich zur Gewohnheit machen, alle unnötige Kritik zu unterdrücken, sei es im Leben oder in Ihrer professionellen Arbeit, werden Sie Ihre Entwicklung beträchtlich beschleunigen.*"

Mit Hingabe die Welt betrachtet, begegnet sie mir in dreifacher Weise:

Einmal trifft sie mich physisch.

Wenn ich davon absehe, ob mir eine physische Berührung und Empfindung angenehm ist oder nicht und mich ihr hingabe, fühle ich das Wesen der physischen Welt. In diesem Sinne ist aus meinem Gefühl ein wesentliches geworden, welches ich zwar durch mich aber nicht als mich selbst empfinde. Solche Gefühle sind für *Tschechow* *künstlerisch*. Sie bilden in seiner Arbeit die Grundlage, auf der die Schauspieler die individuellen Gefühle ihrer Charaktere finden können, ohne "*... so zu tun, als fühlten sie etwas auf der Bühne ... [oder in] ... zahlreichen und erfolglosen Versuchen, diese oder jene Gefühle aus sich herauszuquetschen.*"

Das innere Leben steht dem physischen Körper des Menschen in zwei Weisen gegenüber. Auf der einen Seite empfängt der Mensch jeden physischen Sinneseindruck mit seiner Empfindung, auf der anderen Seite bestimmt er jede körperliche Handlung mit seinem Willen, oder wie *Tschechow* es ausdrückt: "*Sie können sich nicht befehlen, wirklich traurig oder fröhlich zu sein ...*", doch "*... heben Sie Ihren Arm, senken Sie ihn.... Sie haben es ohne Schwierigkeiten getan. Warum? Weil es wie jede Handlung völlig Ihrem Willen unterliegt.*" Bezogen auf seinen eigenen Körper ist der Mensch handelnder und fühlender zugleich; seinen Willen kann er nur darauf richten, was er tun kann. Will der Schauspieler daher etwas fühlen, ist ein solches unmöglich, solange er das Wesen des Fühlens mißverstehet, welches ein empfangendes ist.

Dieses Wesen zieht *Tschechow* in Betracht, indem er jedes gefühlsbezogene Arbeiten des Schauspielers auf die physische *Bewegung* zurückführt. Einer willentlichen Bewegung des Schauspielers (wie obiges: "*... heben Sie Ihren Arm!*") legt er eine Charakterisierung bei, die er

(wie wir schon einmal betrachtet haben) "*Qualität*" nennt, so daß der Schauspieler anstelle von *normal* sich beispielsweise *vorsichtig* bewegt. Gibt er sich der Empfindung hin, welche die Wahrnehmung seiner eigenen Bewegung in ihm erzeugt, wird er immer ein Gefühl empfangen. Der Inhalt des Gefühls mag ihn überraschen und "*eine vorsichtige Qualität, um nur ein Beispiel zu geben, mag in Ihnen nicht nur allein ein Gefühl von Vorsicht erwecken, sondern, je nach den Verhältnissen, die Ihnen in dem Stück begegnen, eine ganz Skala von Gefühlen, die dem von Vorsicht verwandt sind.*"

Was auch immer die Gefühle beinhalten mögen, sind sie derart, daß sie für den Schauspieler schöpferisch sind; er selbst ist von ihnen überrascht; sie, wie alles Unvorhergesehene, tragen in sich die Kraft der Inspiration. Und läßt man sich schließlich von ihnen ergreifen, "*wird Ihre Übung, Probe oder Vorstellung wahre Inspiration gefunden haben.*"

Die Welt trifft den Menschen auf eine weitere Weise:

Den Eindruck, als dem ihm die Welt durch seine eigenen Sinne erscheint, nimmt der Mensch in sich hinein und begegnet ihm dort mit seinem Denken. Zum Sinneseindruck fügt das Denken den Begriff, die Idee des Wahrgenommenen. Betrachtete ich eine Erscheinung ohne Gedanken, könnte ich unzusammenhängende Sinneseindrücke wie hell und dunkel, laut oder leise empfinden, doch nicht die Erscheinung als solche wahrnehmen.<sup>(9)</sup> So ist die zweite Art, auf die der Mensch der Welt begegnet, das Denken. Dem so im Denken Wahrgenommenen begegnet der Mensch mit seinem Gefühl. Und weil der Mensch vor allem immer sich selbst fühlt, mag er einige Eindrücke und andere nicht. Legt man aber wiederum die Aufmerksamkeit nicht auf den Inhalt des jeweiligen Gefühls, sondern auf das Fühlen an sich, sieht man, wie der Mensch alle äußeren Erscheinungen auch mit dem Gefühl wahrnimmt. Ist nun das Denken des Menschen ganz ausgefüllt von dem Eindruck einer äußeren Erscheinung, werden in seiner Empfindung die äußere Welt und er selbst eins, und sich selbst und das Wesen der Dinge zu fühlen, ist ihm dann dasselbe.

Das Hinnehmen eines Eindrucks durch den Menschen geschieht in dem Falle, daß es von ihm selbst nicht verhindert wird. Läßt er den Eindruck nicht als solchen gelten, sondern bewertet ihn, so sieht der Mensch die Erscheinungen im Licht seiner eigenen Ansichten, statt die Erscheinungen selbst. Somit verrät das Gefühl, das er bei ihrer Betrachtung empfindet, mehr über ihn persönlich als über die Dinge. Ein Gefühl, das den Erscheinungen selbst entspringt, empfindet der Mensch, wenn er sich völlig von seinen Eindrücken ausfüllen läßt, d.h., sich ihnen hingibt. Hingabe in der Betrachtung der wirklichen Welt ist ein weiterer Weg für den Schauspieler zum künstlerischen Gefühl.

Wie der Schauspieler die äußere Welt trifft, begegnete ihm ähnlich seine eigene innere Welt: die Phantasie. Was ihm aus der äußeren Welt als Eindrücke begegnet, trifft ihn als Vorstellungen in seiner Phantasie. Ihnen hingegeben und ganz ausgefüllt von den eigenen Schöpfungen der Phantasie, fühlt der Schauspieler nicht länger sich selbst als getrennt von den Gestalten seiner Vorstellungswelt, sondern er fühlt ihr inneres Wesen. In seinem Gefühl sind die Vorstellung und er selbst eins geworden. Dieses Gefühl wiederum ist, was *Tschechow* nennt: ein *schöpferisches*.

Neben der physischen und gedanklichen Wirklichkeit der Welt begegnet der Mensch in ihr noch etwas, was sich seinen Sinnen entzieht. Es ist das Unsichtbare, das der Mensch in den Phänomenen und Ereignissen ahnt, empfindet und dessen Existenz er zuweilen als eine Wirklichkeit fühlt. Dies ist, was *Tschechow* die Atmosphäre oder *Stimmungen* der Erscheinungen nennt. In ihnen empfindet der Mensch das die Dinge umgebende Leben; ohne sie erschiene ihm die Welt *“kalt und mechanisch”*.

Anders als ein physischer Sinneseindruck drängen sich die Stimmungen der Welt dem Menschen nicht auf. Doch er lebt in ihnen und ist Teil von ihnen, auch wenn er sie nicht wahrnimmt. Er kann sich, ohne es selbst zu bemerken, *“in Harmonie mit ihnen bewegen und sprechen, sich ihnen hingeben, gegen sie kämpfen [...], empfindsam oder gleichgültig ihnen gegenüber sein.”*

In allem, was ich fühle, empfinde ich meine Trennung vom anderen Menschen. Niemand anders denn ich kann meinen Schmerz und meine Freude fühlen; in seinem Gefühl ist jeder allein. Das trifft auch im Hinblick auf die mich umgebenden Stimmungen zu: Wenn ich sie empfinde, dann bezogen auf mich. Doch gibt es hinsichtlich der Stimmung eine Besonderheit: Sie existiert außerhalb meines Gefühls, aber ich kann sie einzig durch mein eigenes Fühlen wahrnehmen; sie ist jeder anderen Sinneswahrnehmung verschlossen. So liegt in meinem subjektiven Gefühl, das mir nur über mich selbst erzählt, der Schlüssel zu der Empfindung dessen, was mich als objektives Gefühl mit den Dingen und anderen Menschen eint: der *Stimmung*. Die Möglichkeit, die Atmosphäre oder Stimmung in ihrer Objektivität zu erfassen, d.h. in ihrer Form, in der sie auch ohne mich, den Betrachter, existiert, liegt in der eigenen *Hingabe*; diesen Gedanken haben wir bereits behandelt.

Während den Menschen im Leben jede Stimmung ohne sein bewußtes Zutun trifft, ist in der illusionären Welt des Theaters diese nicht so ohne weiteres gegeben. Denn naturgemäß sind die Schauspieler auf der Bühne voneinander getrennt. Persönlich sind sie einander nicht verbunden. Das, was sie eint, ist ihre Phantasie. Arbeiten sie an ihren individuellen Figuren, verbinden sie sich durch die ihnen gegebene Situation des Stückes in ihrer Vorstellungswelt. Diese Verbindung ist ein Gedanke. Leben erhält das Theater durch Gefühle. Gerade Gefühle sind aber doch dergestalt, daß sie Menschen und daher auch Schauspieler, voneinander trennen, da sie einen jeden auf sich selbst zurückwerfen. Wie kann aus der vereinzelter Isolierung die gemeinsame Vorstellung, der Gedanke des Stückes Leben erhalten? Er kann es nicht. Es sei denn, die Schauspieler richteten ihr Empfinden auf etwas Gemeinsames außerhalb ihrer selbst. Dieses *etwas* ist die Stimmung des Stückes.

Indem er dem Einfluß der Stimmungen im Leben und Theater Aufmerksamkeit gibt, entwickelt *Tschechow* eine Arbeitsweise des Schauspielensembles, in der die Schauspieler nicht nur ihre eigenen Rollen, sondern auch die unsichtbare, aber dem Zuschauer fühlbare Dimension des gemeinsamen Stückes entwickeln können. Ohne diese Dimension bliebe ihre Arbeit trotz bewegender individueller Gefühle als Gesamtes gefühllos.

*Tschechow* sucht nach den Gesetzmäßigkeiten, nach denen die unsichtbare Stimmung als das *“Herz des Theaters”* zwischen den Schauspielern zu leben beginnt. Die Gesetze, denen *Tschechow* in dieser Arbeit begegnet, faßt er in vier Prinzipien:

Im Theater gibt es nicht nur Sichtbares. Und nicht allein das Verstehen ist seine Domäne, sondern *"die Sphäre der Kunst ist vor allem die Sphäre des Gefühls"*. So erlebt der Zuschauer eine Aufführung im besten Fall nicht in seinem Intellekt, sondern er empfindet sie mit seinem ganzen Wesen. Wie er die Idee und Handlung des Stückes versteht, *fühlt* er zwei andere Umstände: Das erste sind die individuellen Gefühle der Schauspieler in der Darstellung ihrer Figuren; das zweite sind die Stimmungen, welche die unterschiedlichen Situationen und Ereignisse des Stückes umgeben. Indem ein Zuschauer neben der äußerlichen Darstellung das Gefühl eines Charakters empfindet, kann er mit ihm mitfühlen; und indem er die Stimmung im Stück empfindet, kann er es miterleben. Er beobachtet *"es nicht länger von fern, sondern ... antwortet mit Wogen von Gefühl und Vertrauen."* Die Stimmung ist, was im Theater als unsichtbares *"starkes Band"* die Menschen im Fühlen verbindet.

In der *"gegenseitigen Beziehung zwischen Zuschauer und Schauspieler"*, die aus ihr entsteht, kann letzterer, so er auf sie eingeht, seine Inspiration finden: *"Sie brauchen sich nicht mehr ängstlich an den Klischees der gestrigen Vorstellung festzuhalten. Die Stimmung, die [...] den Raum um Sie herum erfüllt, wird in Ihnen immer neue Gefühle und frische schöpferische Impulse wecken und bestehen lassen."* Die lebendige Wechselwirkung zwischen Bühne und Publikum, die in dieser Weise besteht, beschreibt das erste Prinzip in *Tschechows* Arbeit.

Eine Stimmung entsteht, wie alles andere in der Kunst des Schauspielers, aus dem Fiktiven, aus der Phantasie. *"Was ist unsere Kunst anderes als eine wunderschöne, auf unsere schöpferische Phantasie gebaute «Fiktion»?"*, fragt *Tschechow* und arbeitet in seiner Schauspielermethode mit den Stimmungen nicht anders als mit den Schöpfungen der eigenen Figur in der Phantasie des Spielers. Doch ist ein wesentlicher Unterschied, daß alle Schauspieler ihre Phantasie auf eine *gemeinsame* Stimmung richten und so in ihrer Empfindung das Leben der Situation schaffen, in der sich ihre Figuren gleichzeitig befinden. Die Stimmung ist diejenige, die alle Schauspieler teilen, auch wenn ihre Figuren in den ihnen zugehörigen individuellen Gefühlen *unterschiedlich* reagieren sollten.

Dieses führt zu den übrigen Prinzipien in *Tschechows* Arbeit, wobei das zweite Prinzip die Unmöglichkeit bezeichnet, daß zwei verschiedene Stimmungen gleichzeitig (auf der Bühne) existieren könnten: In dem von ihr durchdrungenen Raum ist die Stimmung dasjenige, was der Mensch als unsichtbaren Teil der Wirklichkeit empfinden kann. Dringt in diesen eine zweite, entgegengesetzte Stimmung ein, entsteht Konflikt. Es können nicht zwei Wirklichkeiten gleichzeitig existieren. Eine von beiden muß unweigerlich den Kampf verlieren; *"die stärkere Atmosphäre besiegt zwangsläufig die schwächere ..."*.

Die letzten beiden Prinzipien gehen aus der Beobachtung hervor, daß eine vorherrschende Stimmung den Schauspieler zum individuellen Gefühl seiner Figur führen kann:

Die Existenz einer Stimmung auf der Bühne hängt ab von ihrer Empfindung durch den Schauspieler. Für denselben kann diese Empfindung zwei Auswirkungen haben: Einmal kann der Schauspieler sich der von ihm erschaffenen Stimmung überlassen und sich so von ihr zu Gefühlen tragen lassen, die in Harmonie mit ihr in ihm entstehen werden: *"... machen Sie eine kleine Bewegung mit Arm und Hand. Achten Sie darauf, daß die Bewegung sich in Harmonie mit*

*der Sie umgebenden Stimmung befindet."* Wieder nimmt *Tschechow* seinen Anfang in der Bewegung und läßt diese den Schauspieler auf künstlerische Weise zu seinem Gefühl führen. Im Vorhergehenden wurde dieser Weg bereits genauer beschrieben.

Bei aller Arbeit mit den Stimmungen geht es *Tschechow* nie darum, daß der Schauspieler die Stimmung *spielt*. Die Stimmung ist dem Zuschauer immer unsichtbar; und Wirklichkeit erlangt sie nur, wenn sie zwischen den Schauspielern in deren Vorstellung und Empfindung lebt. Um diese Lebendigkeit geht es *Tschechow*, nicht um die äußerliche Darstellung. Ist die wie auch immer geartete Stimmung auf der Bühne eine lebendige, liegt in ihr die Möglichkeit, den Schauspieler zu Gefühlen zu inspirieren, die sich mit ihr in Harmonie befinden. Dies ist das dritte Prinzip.

Eine weitere Wirkung hat eine Stimmung in dem Fall, daß der Schauspieler beginnt, *"mit ihr zu kämpfen und versucht, Gefühle zu entwickeln und zu behaupten, die der Stimmung entgegengesetzt sind."* Hierin besteht das Wesen des vierten Prinzips in *Tschechows* Arbeitsweise: Die Stimmung der Szene und die individuellen Gefühle der in ihr handelnden Charaktere beeinflussen sich, existieren aber letztlich unabhängig voneinander.

Die Stimmung ist das Leben der Situation, das alle Charaktere teilen. Indem der Schauspieler der Stimmung seine Aufmerksamkeit und seine eigene Empfindung leiht, beginnt sie zu existieren und wird für die Situation auf der Bühne Realität. Die Schauspieler teilen diese gemeinsam mit der inneren Realität ihrer Figuren. Es befindet sich die Figur mit ihrem inneren Leben in dem äußeren Leben der Situation. Die objektive Stimmung der Situation und das subjektive Gefühl des Charakters bestehen gleichzeitig und beeinflussen sich. Läßt der Schauspieler nun seine Figur gegen die Stimmung kämpfen, ist es wiederum letztere, welche ihn zu künstlerischen Gefühlen führt, nicht aus Harmonie diesmal, sondern aus Konflikt. Das Wesentliche ist jedoch, daß der Schauspieler die Stimmung, um gegen sie zu kämpfen, voll in ihrer Existenz annimmt. Und solange sie für ihn Wirklichkeit auf der Bühne hat, wird sie nicht aufhören, ihn und seine Mitspieler zu inspirieren.

In diesen vier Prinzipien hat *Tschechow* gezeigt, daß die Kunst des Schauspielers nicht nur auf Gesetzen beruht, die jeden Schauspieler selbst betreffen, und mit denen er sich allein auseinandersetzen könnte, sondern daß eine unsichtbare Wirklichkeit im Theater *zwischen* den Menschen lebt. Sie zu entdecken und zu entwickeln, ist nicht mehr dem Einzelnen überlassen, sondern dies zu tun, braucht es ein Ensemble. Ein Ensemble individueller Schauspieler, in dem jeder die *"individuelle Existenz eines jeden hoch schätzt, und die einzelnen [Schauspieler] ... nicht ihre Identität verlieren"*, vermag die unsichtbare Wirklichkeit des Theaters zu erschaffen, die für *Tschechow* die *"Seele des Theaters ... und jeder Schöpfung der Kunst"* ist.

In unserer Zeit, von der er sagt, sie sei ein *"trockenes, intellektuelles Zeitalter, in dem wir uns unserer gegenseitigen Gefühle schämen"*, sieht *Michael Tschechow*, wie *"die Künste, und im besonderen das Theater, sich langsam dem Tod nähern werden [...]. Die große Mission des Schauspielers genauso wie des Regisseurs und des Theaterschriftstellers ist es, die Seele des Theaters zu bewahren und mit ihr die Zukunft unseres Berufes."* □

## Seelische Geste<sup>(10)</sup>

Das Theaterstück beginnt mit dem geschriebenen Wort. Dieses ist leblos und ohne Bedeutung. Erst, wenn der Mensch und Schauspieler ihm im Lesen mit seiner Phantasie und Empfindung begegnet, nimmt es in ihm Leben und Sinn an. Doch ist dieses Erlebnis allein das des Menschen selbst; es ist ihm ein inneres, und er teilt es mit niemandem. Eigenart des Schauspielers ist es, dieses innere Erleben darstellen zu wollen. Damit entsteht in ihm die Notwendigkeit zu handeln. Die jeder Handlung unterliegende und notwendige innere Kraft nennt *Tschechow* den *Willen* des Menschen.

Dem eigenen Willen als Phänomen begegnet der Mensch in der Tatsache, daß er selber vermag, *"auszuführen, was in seinen Gedanken liegt"*.<sup>(11)</sup> Ohne Willen wäre der Mensch ein Wesen, dessen einziges Vermögen es wäre, die Welt in Empfindungen und Gedanken aufnehmen zu können. Durch seinen Willen setzt der Mensch allen Einflüssen, die ihn treffen, etwas entgegen: seine eigene Tat. Wie das Fühlen und Denken ist das Wollen eine Fähigkeit, die der Mensch als ihm angehörend vorfindet. Die Motive seines Wollens mag er in seinen eigenen Gedanken und Gefühlen finden, doch geben sie ihm keine Erklärung über den Willen selber; ihm unerklärlich existiert sein Vermögen, nach eigener Maßgabe zu handeln. Richtet der Schauspieler seine Aufmerksamkeit nicht so sehr auf die Gründe seines Wollens, sondern auf die Sonderbarkeit des Phänomens selber, wird deutlich, worin dessen Bedeutung für seine Kunst liegt. Das Wesen des Wollens ist die Tat. *"Bewegung (Handlung, Geste, Gebärde)"* ohne Willen ist unmöglich. Die Fähigkeit, mich bewegen zu können, *ist* mein Wille. Hieraus ergibt sich ein einfaches Prinzip, das *Tschechow* seiner Arbeit zugrunde legt: Die Art meiner Bewegung beschreibt mir die Art meines Willens. Gebe ich ihr meine Aufmerksamkeit, so ist die Wahrnehmung meines eigenen Willens erwacht.

Um eine Figur spielen zu können, reicht es dem Schauspieler nicht, über sie zu wissen. Als derjenige, der sie darstellen will, *"mögen Sie nur allzu genau wissen, welches die Gefühle und Motive Ihrer Rolle sind, aber dieses Wissen allein befähigte Sie nicht, wirklich aus diesen Motiven heraus zu handeln oder jene Gefühle ehrlich auf der Bühne zu erleben."* Dies zu tun, braucht der Schauspieler seinen Willen. Genauer gesagt, braucht er den Willen seiner Figur. Aller Wille wirkt aus einem Motiv. Dieses entsteht im inneren Leben des Menschen aus Vorstellungen und Gefühlen als *"Wunsch, Begierde, Verlangen, ... usw."*. Als Mensch hat der Schauspieler seine eigenen Wünsche und Motivationen; doch als Künstler sind diese ihm unbedeutend, so es ihm darum geht, nicht dem Publikum mit jeder Vorstellung *"sein eigenes Selbstportrait"* darzustellen, sondern in das Leben und die Motive seiner Figur einzudringen, um sie portraituren zu können. Dieses vermag er dadurch, daß er seine Aufmerksamkeit nicht auf den *Inhalt* seines eigenen Willens richtet, sondern auf das *Wesen* desselben. Das Wesen seines Willens findet er in der Bewegung. Eine Bewegung, die Ausdruck des Willens ist, nennt *Tschechow* eine Geste.

*"Es gibt zwei Sorten von Gesten. Eine, die wir sowohl im alltäglichen Leben als auch in unserer Darstellung auf der Bühne benutzen: die natürliche und gewöhnliche Geste. Die andere Sorte ist eine solche, daß sie das «Urbild» einer Geste genannt werden könnte; sie ist dergestalt, daß sie*

*als originales Modell für alle möglichen Gesten derselben Art dient." In den gewöhnlichen Alltagsgesten drückt sich der Wille in einer "beschränkten, ... schwachen, ... speziellen" Form aus, da nur Fragmente des Körpers an der Bewegung teilhaben: im, beispielsweise, drohend erhobenen Zeigefinger. In der Urform einer Geste, die nicht die alltägliche Beschränkung und damit *Natürlichkeit* achtet, sondern den ganzen Körper in Besitz nimmt, kann der Wille in seiner ganzen Intensität existieren und "*Körper und Psychologie*" des Schauspielers ausfüllen. So daß dieser sich, um beim Beispiel zu bleiben, mit seinem ganzen Wesen drohend erhebt. Eine solche nennt *Tschechow* eine *psychische* oder *seelische Geste*.*

Ihre Aufgabe in der Arbeit des Schauspielers ist auf keinen Fall die Darstellung des Handelns seiner Figur auf der Bühne. Im Gegenteil ist sie der Form des schauspielerischen Ausdrucks völlig unangemessen; doch liegt ihr Wesen darin, daß sie den Schauspieler willentlich das seelische Erleben in der Bewegung finden läßt: "*Die Stärke einer Bewegung erweckt unsere Willenskraft an sich; die Art der Bewegung erschafft in uns ein entsprechendes, bestimmtes Verlangen, und die Qualität derselben Bewegung läßt in uns Gefühle entstehen.*" So findet ein Schauspieler statt eines "*analytischen Wissens*" über seine Figur in der psychischen Geste einen Weg zu ihr, der ihn nicht in seinem eigenen "*kalten und abstrakten ... Verstand*" beläßt, sondern ihn sie erleben läßt. In der seelischen Geste ergreift er das "*Essentielle seiner Figur*" mit seinem ganzen Wesen statt mit seinem Verstand allein.

Alle Schöpfung im Theater hat ihren Anfang im Nichts. Der Schauspieler kennt seine Figur nicht und steht ihren Empfindungen, Wünschen und Gedanken, von welchen er "*vielleicht bloß eine Ahnung*" hat, als ein völlig Fremder gegenüber. Mit dieser Ahnung beginnt für *Tschechow* die Kunst des Schauspielers. Aus ihr heraus kann er sich an die innere Wirklichkeit seiner Figur herantasten. "... *Schritt für Schritt, benutzen Sie zuerst nur Hand und Arm. Vielleicht werfen Sie sie nach vorn, aggressiv mit geballten Fäusten, ... oder Sie mögen sie langsam und vorsichtig ausstrecken, mit Zurückhaltung und Vorsicht, ... oder eventuell heben Sie beide Ihre Hände und Arme aufwärts, leicht und mühelos mit offener Handfläche, ... oder sie wollen sie senken, grob und die Handfläche zur Erde gedreht, mit gekrümmten klauenhaften Fingern, ...*", bis sich aus seiner Ahnung und suchenden Bewegung die seelische Geste ergibt, die "*seinen Willen [und] seine Gefühle erweckt*", ihn inspiriert und künstlerisch befriedigt. Dann enthüllt sie ihm "*die gesamte Figur in verdichteter Form; in ihr besitzt [der Schauspieler] ... ihren unveränderlichen Kern*".

Die seelische Geste ist nie Mittel des Ausdrucks auf der Bühne; sie ist das Arbeitsmittel des Schauspielers im Finden seiner Figur. Auf der Bühne befindet sich der Schauspieler in der Ästhetik der Inszenierung, und das Maß seines Ausdrucks ist ihm durch den Stil des Stückes und seines Regisseurs gesetzt. Doch das diesem Ausdruck unterliegende *Leben* kann er in der seelischen Geste finden, die in ihrem Ausdruck keine Beschränkung anerkennt. "*Sie ist Ihre eigene, freie Schöpfung, durch die sich Ihre Individualität ausdrückt.*" Während in der Theaterarbeit der Regisseur dem Schauspieler eine äußere Form zu setzen vermag, sind Form und Inhalt der seelischen Geste eins: "*die Substanz der Figur*".

Wer könnte "*mir sagen, ... ob es die richtige ist?*"  
"*Niemand als Sie selbst.*" □

## Abschließende Gedanken<sup>(12)</sup>

*"Leute mögen ... lächeln und sagen:  
Inspiration kann nicht kleinlich gelehrt werden;  
sie ist die natürliche Gabe des Genies."  
(Rudolf Steiner)<sup>(13)</sup>*

*"Das Hauptziel all meiner Forschungen war,  
jene Bedingungen zu finden, die am besten ...  
dieses flüchtige Phänomen herbeirufen könnten,  
das man Inspiration nennt."  
(Michael Tschechow)*

Begegnet der Mensch auf seinem Weg einem Hindernis, gibt es für ihn offensichtlich zwei Möglichkeiten: Entweder er überwindet es, oder er hält an.

Alle Hindernisse in der physischen Welt sind ziemlich deutlich, und der Mensch vermag sie zu überwinden, so es in seinem Vermögen liegt, wenn er die ihr innewohnende Gesetzmäßigkeit durchschaut hat. Die Welt des Schauspielers nun ist anderer Natur. Zwar findet sie ihren Ausdruck im Physischen, doch ist ihr Ursprung ein anderer. Alles, was der Handlung auf der Bühne Sinn und Bedeutung gibt, liegt, wie wir betrachtet haben, im Unsichtbaren. In der nicht physischen Realität des Menschen, die man eine psychische oder seelische nennen könnte, liegen Quelle und Wesen der Kunst des Schauspielers. Die Hindernisse, die ihm dort in dieser seinen Sinnen unsichtbaren Welt begegnen, sind ihm verborgen. Sie erscheinen ihm nur in ihrer Wirkung. Inspiration und mit ihr sein eigenes Talent zu verlieren, ist eine dieser Wirkungen. Erfindungsreich scheint der Mensch in diesen Fällen *Techniken* zu entwickeln, um solche Störungen, die ihn wie aus dem Nichts treffen, zu beseitigen oder zu umgehen.

Ich sehe zwei prinzipielle Möglichkeiten für eine sogenannte Technik:

Die erste sieht das Hindernis, das dem Schauspieler begegnet, als sein *Problem*, isoliert es und versucht, es zu beseitigen. Eine solche will ich eine *"Technologie"*<sup>(14)</sup> nennen.

Die zweite richtet ihren Blick auf die Gesamtheit, aus der ihr das Hindernis begegnet. Im Falle des Schauspielers bedeutet dies: auf das Wesen des Menschen selber. Ergeben sich aus dieser Betrachtung Prinzipien, ist der Mensch auf dem Wege, die Gesetzmäßigkeiten jener ihm unsichtbaren Welt zu erfassen, so daß sich ihm die Hindernisse aus seiner Erkenntnis heraus auflösen. Eine solche will ich mit *Michael Tschechow* eine *"Objektive Technik"* nennen.

Nun ergeben sich zwei Fragen:

*Existiert die Möglichkeit, eine solche objektive Technik der Schauspielkunst überhaupt zu entwickeln?*

*Kann man von Tschechows Arbeit sagen, sie stelle diese objektive Technik dar?*

Die erste Frage hat ihre Wurzel in der Überlegung, ob der Mensch überhaupt objektiv über etwas wissen kann, das, wenn es auch existiert, seinen Blicken verborgen ist; oder ob es im Wissen eine Grenze gibt, deren Überschreitung ihm unmöglich ist. Bleibt alles, was er über Realitäten erlebt, die unsichtbarer oder seelischer Natur sind, seine persönliche Erfahrung, die zusammenhanglos neben den Erfahrungen aller übrigen Menschen steht?

Über die zweite Frage kann man sagen, daß *Tschechow* seine "*Technik des Schauspielers*" in ihrer praktischen Gestaltung aus Prinzipien entwickelt hat, von denen ich diejenigen, die mir am essentiellsten scheinen, in dieser Arbeit behandelt habe. Findet man in diesen Prinzipien eine objektive Gültigkeit, wird die spezielle Form, die *Tschechow* der Technik in seinen Übungen gegeben hat, eher unwesentlich. Die Form ist der Weg, auf dem *Tschechow* seine Entdeckungen ausgedrückt hat. Die Entdeckungen selbst sind es, die eine Bedeutung für den heutigen Schauspieler haben. Oder nicht.

Auf beide Fragen eine Antwort zu geben, die nicht allein Ausdruck einer persönlichen Meinung ist, kann nur möglich sein, wenn man in seiner eigenen Erfahrung nach ihr sucht.

In diesem Sinn möchte ich die Arbeit mit den Worten *Stanislawskis* aus dem Munde *Tschechows* schließen:

*"Ordne deine Gedanken über die Technik des Schauspielers und schreibe sie auf", sagte mir Stanislawski, "es ist deine Pflicht und die Pflicht eines jeden, der das Theater liebt und ... auf dessen Zukunft blickt."*

## BIBLIOGRAPHIE

Alle Zitate sind Übersetzungen des Autors (R.F).

### ERSTER TEIL

- (1) The Drama Review, *Mel Gordon*, Michael Chekhov's Life and Work, Vol. 27, No. 3 (T99), Fall 1983
- (2) *Michael Chekhov*, Life and Encounter, 1944
- (3) *Lendley C. Black*, Michael Chekhov as Actor, Director and Teacher, Kansas 1984
- (4) ebenda
- (5) ebenda
- (6) *Marc Slonim*, Russian Theatre from the Empire to the Soviets, New York, 1962
- (7) *Pavel Markov*, The First Studio, 1925
- (8) *Michael Chekhov*, Path of the Actor, 1928
- (9) *Black*, Michael Chekhov as Actor, Director and Teacher
- (10) *Gorchakow*, Theatre in Soviet Russia
- (11) ebenda
- (12) *Rudolf Steiner*, Grundlinien einer Erkenntnistheorie der Goetheschen Weltanschauung, 1886
- (13) *Black*, M. Chekhov as Actor, Director and Teacher
- (14) ebenda
- (15) *Michael Chekhov*, Life and Encounter, 1944
- (16) *Michael Chekhov*, To the Director and Playwright, 1963
- (17) *Black*, M. Chekhov as Actor, Director and Teacher
- (18) ebenda
- (19) ebenda
- (20) The Drama Review, *M. Gordon*, Michael Chekhov's Life and Work, Vol. 27, Fall 1983
- (21) *Black*, M. Chekhov as Actor, Director and Teacher
- (22) Michael Chekhov Theatre Studio, Ridgefield, Conn.: The Chekhov Theatre Review, 1939
- (23) *Brooks Atkinson*, The Possessed, N.Y. Times, 25.10.1939
- (24) *Black*, M. Chekhov as Actor, Director and Teacher
- (25) ebenda

## ZWEITER TEIL

- (1) zitiert nach: *Rudolf Steiner*, Grundlinien einer Erkenntnistheorie der Goetheschen Weltanschauung, 1886
- (2) *Michael Chekhov*, To The Actor, N.Y., 1953  
*The Actor's Body and Psychology*
- (3) zu weiterführenden Betrachtungen: siehe (1)
- (4) *Michael Chekhov*, To the Actor, N.Y., 1953  
*The Creative Individuality*
- (5) *Rudolf Steiner*, Theosophie, 1904
- (6) *Michael Chekhov*, To the Actor, N.Y., 1953  
*Images and the Incorporation of Images*
- (7) ebenda  
*Atmosphere and Individual Feelings*
- (8) *Rudolf Steiner*, Theosophie, 1904, Seite 137
- (9) *Rudolf Steiner*, Die Philosophie der Freiheit, 1894
- (10) *Michael Chekhov*, To the Actor, N.Y., 1953  
*The Psychological Gesture*
- (11) *Rudolf Steiner*, The Theory of Knowledge, Spring Valley, N.Y., 1978, Seite 110
- (12) *Michael Chekhov*, To the Actor, N.Y., 1953  
*Concluding Thoughts*
- (13) *Rudolf Steiner*, Stages of Higher Knowledge, Spring Valley, N.Y., 1981, Seite 41
- (14) *Charles Ferland*, Ottawa, Fall 1996

**(Ragnar Freidank)**