

Michael Tschechow,
Der Schauspieler ist das Theater



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

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

Michael Tschechow

DER SCHAUSPIELER IST DAS THEATER

New Yorker Vorträge 1942

Deutsch von Michael Raab

Herausgegeben von Anton Rey
und Ulrich Meyer-Horsch

Mit einem Nachwort von Lionel Walsh



Z

hdk

Zürcher Hochschule der Künste

Zürcher Hochschule der Künste
Alexander Verlag Berlin

subTexte 26 der Zürcher Hochschule der Künste.
IPF, Institute for the Performing Arts and Film, ZHdK
info.ipf@zhdk.ch | www.zhdk.ch



Erstausgabe

© by Alexander Verlag Berlin 2022

Alexander Wewerka, Fredericiastrasse 8, D-14050 Berlin
info@alexander-verlag.com | www.alexander-verlag.com

© Pierre Du Prey, Ontario, Canada. <https://collections.uwindsor.ca/chekhov/page/about>, 2021

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

Redaktion/Lektorat: Ulrich Meyer-Horsch, Michael Raab, Anton Rey
Grafik/Layout/Umschlag: Antje Wewerka
ISBN 978-3-89581-567-6
Printed in the EU (May) 2022

Inhalt

- 7 **Einführung der Herausgeber**
- 21 **Unser Körper wird unser Gehirn**
Öffentlicher Vortrag für Schauspieler des «Actors' Service»
am 29. Januar 1942
- 51 **Leben auf der Bühne**
Zweiter öffentlicher Vortrag für Schauspieler des «Actors'
Service» am 17. Februar 1942
- 75 **Der Künstler arbeitet in der Welt der unsichtbaren Dinge**
Vortrag für Mitglieder von «Actors' Cue» am 26. März 1942
- 93 **Der gegenwärtige Zustand des Theaters –
Was kann man tun?**
Vortrag für «Labor Stage» am 12. April 1942
- 105 **Der Schauspieler im heutigen Theater**
Vortrag am Hunter College am 16. April 1942
- 117 **Nachwort von Lionel Walsh**

Der *Schauspieler ist das Theater* ist eine Sammlung von Vorträgen des russischen Theaterpioniers Michael Tschechow (1891–1955), die dieser 1942 vor Schauspieler*innen¹ in New York hielt. Sie werden hier zum ersten Mal in Buchform präsentiert.

In öffentlichen Gesprächen im Kriegsjahr 1942 legt Tschechow seine Schauspielmethode dar, die er elf Jahre später in seinem Buch *To the Actor* sowie in anderen Schriften weiter systematisiert. Das Besondere an diesen Vorträgen ist ihre Verzahnung mit aktuellen gesellschaftlichen Ereignissen und der daraus resultierenden Forderung nach einem radikal neuen «Theater der Zukunft». Zentrum dieses «Theaters der Zukunft» ist eine neue Kunst des Spielens.

«Der zukünftige Schauspieler [muss] jemand sein, der alles spielen kann, was man ihm gibt. (...) [Er] wird sich erst einmal selbst als menschliches Wesen entdecken, als jemand mit enormer Willenskraft, einem sehr grossen Herzen und einer geradezu mit Händen zu greifenden Imagination. Ein Darsteller dieser Art kann Antworten auf heutige Probleme finden, genauso wie für die jeder anderen Zeit, in der er lebt.» Dabei betont er, wie Schauspieler*innen schon immer verbunden waren mit aktuellen gesellschaftspolitischen Ereignissen und wie sie dies auch heute wieder sein müssen. Sie können sich dem Glück und dem Leid ihrer Umwelt nicht entziehen. «Stellen Sie sich vor, wir seien derart abgeschottet und so schlecht darauf vorbereitet, Leute zu treffen, die aus einem derzeit besetz-

ten Land kommen, sich eine Karte kaufen und bei uns im Theater sitzen. Was glauben Sie, wie die sich fühlen würden? (...) Diese Menschen (...) haben erlebt, wie ihre Eltern, ihre Bräute, ihre Freunde und ihre Kinder vernichtet wurden – sie wissen oft nicht einmal, wo sie sind –, sie bluteten und sie bluten immer noch – sie weinen stumm in sich hinein um Hilfe, die ihnen niemand geben kann.» Das Schicksal dieser Menschen muss uns berühren, es muss uns das Herz zerreißen, «und wenn ich für diese Menschen spielen würde, müsste ich das mit ganzem Herzen tun und unter Einsatz all meines Willens». Schauspieler*innen gehen permanent durch eine Schule des Lebens, die sie mit «anderen Ohren», «anderen Augen», und «anderen Fragen» ausstattet.

AM ABGRUND – DAS THEATER DER ZUKUNFT

Wozu sind Schauspieler*innen also gebeten? Was ist ihre Aufgabe, ihre Mission? Das Theater, wozu ist es da? Auch zwanzig Jahre nach Beginn des neuen Jahrtausends hat die Frage nichts an Relevanz eingebüsst.

In einer Welt der Online-Meetings, Streamings, sozialen Medien und der Influencer*innen, in einer Gesellschaft, die jegliche Neuerung und Rebellion zu kommerzialisieren und zu vermarkten versteht – was vermögen Schauspieler*innen da zu erreichen? Werden sie überhaupt wahrgenommen? Oder bleibt ihnen am Ende nur, sich und ihre Inhalte als Ware darzubieten? «Clowns sind wir, und nicht einmal gute. Der moderne Schauspieler ist im Allgemeinen gar nichts», sagt Michael Tschechow im letzten der hier abgedruckten Vorträge. Das klingt überraschend aktuell. Auch in den pandemiegeprägten Jahren 2020/21 gilt das Theater als «nicht systemrelevant», soll heißen: nicht unabdingbar. Und doch hilft es wenig, darüber zu jammern

oder in Zynismus zu verfallen. Zu viel steht auf dem Spiel. Global gesellschaftlich. Aber auch für das Theater selbst.

Global gesehen schaut die Menschheit heute in den Abgrund. Die grossen Probleme der Klimakrise, des strukturellen Rassismus, der militärischen Wiederaufrüstung – sie sind bekannt, aber nicht annähernd gelöst. Wir sehen das (Wieder-)Erstarken autokratischer Systeme, das Zurückdrängen demokratischer Werte, sehen Millionen Menschen auf der Flucht. Wir beobachten die Einschränkung von Freiheit, die Zerschlagung von Demokratiebewegungen, sei es in Myanmar, Hongkong, Thailand, Belarus oder der Türkei, erleben, wie der Freiheitsbegriff selbst missbraucht und desavouiert wird.

1942, dem Jahr der Entstehung der New Yorker Vorträge, steht die Welt ebenfalls am Abgrund.² Der Zweite Weltkrieg tobt nicht nur in Europa, sondern breitet sich in Asien und dem pazifischen Raum aus. Am 7. Dezember 1941 greifen japanische Bomber den US-Stützpunkt in Pearl Harbour an. Als Antwort darauf treten die USA in den Krieg mit Japan ein; vier Tage später folgt die Kriegserklärung aus Berlin. Damit stehen die Vereinigten Staaten in einem globalen Zweifrontenkrieg. Japan erobert fast ganz Südostasien und expandiert bis zum indonesischen Archipel. Selbst Teile Australiens werden bombardiert. Nur einen Tag nach dem Angriff auf Pearl Harbour erfolgt der noch schwerere Schlag der Japaner gegen die Philippinen, bis dahin eine Kolonie der USA.³

Tschechow nimmt in seinen Vorträgen wiederholt Bezug auf diese Ereignisse, die für seine Zuhörer (im letzten Vortrag wohl vorwiegend Zuhörerinnen) mit ganz persönlichen Geschichten und Ängsten verbunden sind. Die jungen Schauspieler müssen damit rechnen, eingezogen und an die Front geschickt zu werden, Frauen wie Männer sind unmittelbar vom Krieg betroffen. In dieser Situation spricht ein russischer (!)

Emigrant zu ihnen über «das Theater der Zukunft». Ein russischer Emigrant, der 1928 dem aufkommenden Stalinismus in der UdSSR nur knapp entkommen war⁴, der in Westeuropa den herannahenden Faschismus und Nationalsozialismus erlebt hat und der 1939 seine Schauspielschule in Grossbritannien schliessen musste⁵, weil er für die britische Regierung nun selbst als Sicherheitsrisiko galt.

In den hier publizierten Vorträgen spricht Tschechow vom geistigen «Hitlerismus», aber auch ganz konkret von den Ereignissen in Ostasien und vor allem *von den Menschen* dort: «[F]ragen wir uns ehrlich und ohne Furcht, ob wir wirklich emotional nachvollziehen können, was gerade auf den Philippinen, auf Java, in Australien passiert? Ich denke, nein. Wir wissen es, okay, aber dass wir es *fühlen*, bezweifle ich sehr. Vermöchten wir uns nämlich wirklich vorzustellen, was dort abläuft, könnten wir nicht einfach so weiterleben, wie wir es tun. Das ist ein Beleg für unsere *fehlende Imagination*. (...) Der Darsteller, der unfähig ist zu weinen, wenn er sich all die Mütter und Jungen und Mädchen auf den Philippinen vorstellt – sie sich so konkret vorstellt, dass es umgehend sein Leben verändert, jedenfalls sein inneres –, was kann dieser Schauspieler schon auf der Bühne ausdrücken? Welche Gefühle? Das einzige, was uns heute übrigbleibt, sollten wir uns all diese Mütter, Schwestern, Bräute und Jungen dort nicht vorstellen können, besteht darin, auf der Bühne von einem Stuhl zu einem anderen Stuhl zu gehen, ›Hallo‹ und ›Tschüss‹ zu sagen, und der Vorhang fällt.»

Wenn Tschechow hier an das Einfühlungsvermögen mit den leidenden Menschen seiner Zeit appelliert, sollte man nicht vergessen, in welcher persönlichen Krise er 1942 selbst steckte. Mit der Umsiedlung aus Westeuropa in die USA 1939 hatte er zum zweiten Mal alle seine kulturellen Wurzeln verloren. Im amerikanischen Exil fiel es ihm zunächst schwer,

Fuss zu fassen. Sein Englisch war noch immer schlecht, und er war permanent auf die Hilfe anderer angewiesen. Das Starsystem am Broadway empfand er als tödlich für seine Kunst. Theaterensembles, die ihre Sprache und Kraft aus der verbindlichen Zusammenarbeit des Künstlerkollektivs schöpften, waren in den USA unbekannt bzw. wurden gar mit Misstrauen beäugt. Und das in Ridgefield, Connecticut, wiedereröffnete «Chekhov Theatre Studio» befand sich von Anfang an in einer finanziell prekären Situation. Hinzu kamen Misserfolge mit einigen der Produktionen des Studios und die Unerfahrenheit seines jungen Ensembles. Die durch New York und die Ostküste der USA entlang tourenden Produktionen, u. a. eine Adaption von Dostojewskis *Die Besessenen* (auch bekannt als *Die Dämonen*), Dickens' *Das Heimchen am Herd*, sowie Shakespeares *König Lear* und *Was ihr wollt*, erhielten zwar positive Reaktionen v. a. für ihr hervorragendes Ensemblespiel, waren aber insgesamt weniger erfolgreich als Tschechow sich das erhofft hatte. Bereits 1943, nur ein Jahr, nachdem er die vorliegenden Vorträge gehalten hatte, musste Tschechow das Studio in Ridgefield wieder schliessen und zog nach Hollywood.

Interessant ist Tschechows Auswahl des szenischen Materials in den Jahren 1939 bis 1942: Schon *Die Besessenen*⁶ beinhalten eine starke Resonanz auf die Gewalt der Kriegsjahre, mit der Tschechow so vertraut war: Millionen Menschen starben in Russland, und Hitler und die Nationalsozialisten überzogen ganz Europa mit Leid und Schrecken. Mussolinis Griff nach Afrika und insbesondere die japanische Expansion im Pazifikraum zeigten, wie gefährdet die ganze Welt war. Den jungen amerikanischen Schauspieler*innen fehlte allerdings (noch) diese persönliche Erfahrung der Massengewalt. Tschechow verlangte, sie sollten ihre Imagination einsetzen, sich den

Figuren über Konzentration auf die Unterschiede nähern. Sie sollten sich in Charaktere verwandeln, die der eigenen Erfahrung noch fremd waren. Dieser Zugang war neu und für die jungen Künstler*innen schwierig. Er stellt allerdings ein Herzstück der Tschechow-Methode dar.

Im Kern geht es darum, dass der/die Schauspieler*in sich selbst findet im Gegenüber, im Anderen.⁷ Durch konsequentes Trainieren des *Imaginationsvermögens* erreicht er/sie ein tieferes Verständnis dieses Anderen: «Schaffen wir es zu sehen, was sie [hier: die Bühnenfigur Lady Macbeth; aber auch der Mitmensch im Allgemeinen; Anm. d. Hg.] in einem bestimmten Moment tut, vor unserem *inneren Auge* zu erblicken, was sie dabei gerade fühlt, geschieht ein Wunder. Wir fangen an, wie sie selbst zu fühlen, zu sehen und zu denken, und erwecken uns als Schauspieler.»

Die Bühnenfigur «zeigt Ihnen ihre seltsamen Geheimnisse, wie sie (...) liebt. Es fällt schwer, sich das vorzustellen, aber möglicherweise liebt selbst Hitler, nur wie? Mit Lady Macbeth ist es dasselbe. Fragen wir sie, wie sie liebt, zeigt sie es uns, demonstriert es vor unseren Augen. Auch diese Enthüllung können wir nicht ganz verstehen. Sie überfordert uns. Es ist ein kreativer Prozess, da die erwachte Imagination uns Dinge zeigt, die uns sonst nie und nimmer in den Sinn kämen. (...) Lady Macbeth offenbart Ihnen Ihr eigenes Selbst, und Sie enthüllen für sich die Psychologie von Lady Macbeth, *weil Sie neue Augen, neue Ohren, ein neues Herz, einen neuen Willen, ein neues Gehirn als Schauspieler, als ein Schaffender, erhalten haben.*» [Hervorhebung der Hg.]

Das lebendige Bild der Figur (bzw. analog dazu das des Mitmenschen) begleitet den/die Schauspieler*in nun und erscheint, wann immer es will. «Plötzlich spüren Sie, es ist ganz unvermittelt da. Reich, komplett, viel stärker, als Sie selbst es

sind. (...) Sie werden sehen, was Ihr Bild Ihnen offenbaren wird. (...) [E]in genussvoller Zustand. (...) Das Herz ist da, Sie wissen, was es fühlt, Sie beginnen, dasselbe zu fühlen (...). Das Bild ist Sie (...) – es ist *Ihre kreative Fähigkeit, eine höhere Fähigkeit, ein Geschenk*. (...) Wenn Ihnen dieses Bild erscheint, werden Sie fürchterlich glücklich sein, es ist gleichzeitig jedoch auch eine schrecklich schmerzhaft Erfahrung ...»

Es sind diese mit-fühlenden, mit-leidenden Schauspieler*innen, die unsere Kunst und unsere Welt auch heute noch und vielleicht mehr denn je so dringend brauchen. Der Begriff «Theater der Zukunft» darf also durchaus als ein utopischer verstanden werden, und zwar im besten Sinne des Wortes: als ein noch zu verwirklichendes Ideal, das nach vorne treibt; ein U-topos eben, ein Ort, wo noch niemand war, wo der Mensch zum Menschen wird und sich vom Glück und Leid des Anderen berühren und verändern lässt. Diesem utopischen Bild der Schauspielkunst nachzuforschen, ist eine Sehnsucht, die vielen Schauspieler*innen Kraft zu verleihen vermag, auf den Bühnen und vor den Kameras, grossen wie kleinen, auch des 21. Jahrhunderts.

ZU DIESEM BUCH

Mit der Herausgabe dieser Vorträge⁸ möchten wir ein Angebot machen, die Fragen unserer heutigen Welt in einen Dialog zu bringen mit der künstlerischen Perspektive Michael Tschechows.

Bereits 2013 richtete die Zürcher Hochschule der Künste (ZHdK) gemeinsam mit *Michael Chekhov Europe e. V. (MCE)*, der Vereinigung der europäischen Tschechow-Studios und – Initiativen⁹, eine internationale Konferenz aus, in der auf praktischer wie theoretischer Ebene die Relevanz Tschechows für

das zeitgenössische Theater befragt wurde. Zeitgleich erschienen seine New Yorker *Lektionen für den professionellen Schauspieler* als Band 9 der Reihe subTexte der ZHdK im Alexander Verlag Berlin.

Angefangen hatte die Zürcher Recherche im Frühsommer 2008 mit einer Schenkung von zwei Pappkartons mit Bildern, Büchern und Notizen der Theaterschaffenden, Malerin und Illustratorin Georgette Boner (1903–1998). In der Folgezeit konnte dank der Unterstützung der Boner-Stiftung dieser Nachlass archivgerecht aufgearbeitet und in einer Datenbank¹⁰ erfasst werden. Er ist für weitere Nachforschungen zugänglich und wird von international tätigen Wissenschaftler*innen genutzt, zuletzt aus New York, Moskau und Prag.

Besonders wertvoll an diesem Nachlass schien uns schon damals die umfangreiche Dokumentation zu Michael Tschechow, dessen grundlegende Übungen und Anleitungen auch im 21. Jahrhundert an Bedeutung für die Theaterausbildung und -praxis nicht verloren haben. Die nun archivierten Texte, Programmhefte, Presseberichte und Fotos zeugen von der Freundschaft und engen Zusammenarbeit Tschechows und Boners, vor allem in den 1930er-Jahren.

Während unserer Beschäftigung mit Georgette Boners Schaffen tauchte allerdings ein weiteres, nie gedrucktes Manuskript Michael Tschechows auf, welches wir hier einer wissenschaftlichen und künstlerischen Rezeption in Taschenbuchform präsentieren. Es schliesst damit als Folge an die oben genannten *Lektionen für den professionellen Schauspieler* an, die gleichzeitig in einer zweiten Auflage im Alexander Verlag Berlin erscheinen.

Die Redaktion der Übersetzung gestaltete sich schwierig. Zum einen weist das Manuskript ein abruptes Ende auf, und es fehlen Anmerkungen zur Redezeit oder Fussnoten und wei-

tere für das Verständnis der Vorträge hilfreiche Kommentare. Zum anderen machen es Tschechows wackeliges Englisch und die flink stenographierten Notate schwer, beim Übersetzen eine möglichst sinnvolle Gedankenabfolge zu rekonstruieren. Der Expertise des Tschechow-geübten Übersetzers Michael Raab ist es zu verdanken, dass die Vorträge von 1942 nun auch in deutscher Sprache syntaktisch und inhaltlich korrekt und in fließendem Gedankengang einfach zu lesen sind.¹¹ Seit der Zürcher Konferenz 2013 sind im englischsprachigen Raum zahlreiche neue Publikationen über Michael Tschechow erschienen. Die hier vorgestellten Vorträge wurden allerdings noch nie als Buch veröffentlicht. Es handelt sich also um eine echte Premiere.

Im *ersten Vortrag* beschreibt Tschechow die künstlerische Konzentration als einen alles durchdringenden, quasi erotischen Akt. Er erläutert verschiedene Wege der Verwandlung in die Bühnenfigur, insbesondere die Techniken des «imaginären Körpers», der «imaginären Körperzentren» und der Verkörperung innerer Bilder. Sodann spannt er den Bogen über Atmosphäre und individuelle Gefühle zu einfachen Übungen, die den/die Schauspieler*in körperlich wie emotional durchlässig halten, z. B. die Bewegungsweisen «staccato – legato» und «formen – fließen – fliegen – ausstrahlen». «Ausreichend beweglich wird der Körper zu einem Verständnisorgan.»

Der *zweite Vortrag* untersucht die Frage, was unter «Leben» auf der Bühne zu verstehen ist. Tschechow macht hier einige praktische Vorschläge, wie sich die innere Lebenskraft der Bühnenfigur erforschen lässt. Dabei spielt das Gespür für die «objektive Atmosphäre» eine entscheidende Rolle. Atmosphäre ist für Tschechow der Herzschlag, die Seele jeder Aufführung. Eine starke Atmosphäre verbindet die Bühne mit dem Publikum und befähigt die Spieler*innen, «sich geistig und see-

lich zu öffnen und auf das Publikum zu hören, darauf, was es sich ersehnt und was es braucht». Der Vortrag mündet in die Diskussion von vier Stufen des kreativen Prozesses, welche zu künstlerischer Freiheit führen: 1. Der Atmosphäre lauschen, 2. Mit den inneren Bildern in Dialog gehen, 3. Verkörperung, 4. Inspiration.

Der *dritte Vortrag* ist ein Gespräch über Szenen, die die anwesenden Schauspieler*innen präsentiert haben. Tschechows Feedback bezieht sich hier auf Fragen des räumlichen und ganzheitlichen Sprechens sowie auf den lebendigen Umgang mit Text. Es geht um innerliches und äusserliches Spiel, um körperliche wie sprachliche Leichtigkeit, Vermeidung von Monotonie durch Kontraste, Rhythmus, Erfindungsreichtum und die «*Aktivität unserer Imagination in Form unseres kreativen Geistes*».

Im *vierten Vortrag* beleuchtet Tschechow die gesellschaftliche Stellung des Theaters und die Mühen des Probenprozesses. Ihnen stellt er seine Vision eines Theaters des Ensemblespiels und kooperativen Geistes entgegen: «[W]enn (...) dieser neue Geist, der einerseits aus dem Schmerz, andererseits aus der Inspiration, das Theater der Zukunft zu entwickeln, hervorgehen muss – wenn diese Aufgabe von einer Gruppe von Darstellern, von *Pionieren*, in Angriff genommen wird, dann glaube ich an alles.»

Der *fünfte Vortrag* schliesslich reflektiert zum einen die politische Funktion der Schauspielkunst. Zum anderen vertieft Tschechow hier seine Ausführungen zur Rollengestaltung. Dazu gehören Übungen zur Entwicklung der Imagination und der «Ausstrahlung» sowie das Durchdringen des Innenlebens der Figur. Tschechow erschliesst hier noch einmal den Prozess der Einverleibung der Bühnenfigur in konkreten und trainierbaren Schritten.

Das Interesse an Tschechows Arbeitsweise ist in den letzten Jahren enorm gestiegen. Mit *Michael Chekhov Europe* haben wir in vielen Konfliktregionen der Welt gearbeitet: in den Ländern Ex-Jugoslawiens, in Israel und im Libanon, in der Türkei und in Armenien, in Südostasien, in der VR China, Japan und Taiwan. Heute gibt es Tschechow-Studios und Tschechow-Ensembles auf der ganzen Welt.¹² Tschechow hätte vielleicht gestaunt, wie sehr seine Schauspielmethode zu einer Referenz für künstlerischen Dialog und Versöhnung geworden ist. Und er hätte sich sicher gefreut, dass es keine Tschechow-Epigonen sind, die seine Arbeit weitertragen, sondern selbstverantwortliche Künstler*innen, die brennende Fragen an unsere Zeit stellen, sich selbst aufs Spiel setzen, und dabei immer wieder neue, eigene Wege einschlagen.

Zu dieser Freiheit möchten wir den Leser und die Leserin ermutigen und wünschen viele lebendige Spielmomente.

Ulrich Meyer-Horsch und Anton Rey
Hamburg und Zürich, September 2021

Ulrich Meyer-Horsch ist Künstlerischer Leiter der Schule für Schauspiel Hamburg (SfSH) und Mitbegründer von Michael Chekhov Europe e. V. (MCE). Er lehrt die Tschechow-Methode seit dreißig Jahren, u. a. als Ausbilder der Michael Chekhov Association (MICHA), New York.

Anton Rey lehrt und forscht seit 2002 an der Zürcher Hochschule der Künste (ZHdK). Davor arbeitete er als Assistent, Dramaturg oder Regisseur an verschiedenen Theatern u. a. in Zürich, Berlin, München und Wien.

Anmerkungen

- 1 Die heute gängige Verwendung der männlichen und weiblichen Sprachform war in den 1940er-Jahren noch nicht üblich. Die Originaltexte verwenden daher unverändert die – inklusiv gemeinte – männliche Form.
- 2 1942: Die Wannseekonferenz findet im gleichen Jahr statt wie die Walt-Disney-Filmpremiere von *Bambi*, es beginnen die ersten Massentransporte nach Auschwitz, und Schostakowitschs während der Leningrader Blockade komponierte *7. Sinfonie* wird uraufgeführt. In Stalingrad wird die deutsche Besatzung zurückgedrängt, und in Tschechows neuem Zuhause New York feiert man die Premiere von *Casablanca*. Die Mächtigen der Welt führen Krieg, Adolf Hitler, Benito Mussolini, Josef Stalin, Franklin D. Roosevelt, Winston Churchill – was soll die Bühne in so einer Zeit spielen, wie kann ein*e Akteur*in sich zwischen Hamlet und Hitler positionieren?
- 3 Mit dem Angriff auf die Philippinen im Dezember 1941 beginnt der japanisch-amerikanische Pazifikkrieg. Japan ist zunächst weit überlegen und nimmt binnen kurzer Zeit strategische Ziele im gesamten südostasiatischen Raum ein, u. a. Hongkong, Singapur und die malaiische Halbinsel. Es folgen Borneo, Sumatra, der Norden Neuguineas. Im Februar 1942 attackieren japanische Kampfbomber die Stadt Darwin in Nordaustralien. Erst im August 1942 gelingt es den USA mit der Besetzung der Salomonen-Insel Guadalcanal, den japanischen Vormarsch zu stoppen.
- 4 Lee Strasbergs Äusserung, man solle Tschechow doch zurück in die Sowjetunion schicken, kann angesichts des Umstandes, dass Tschechow dort mit seiner Inhaftierung oder sogar Hinrichtung rechnen musste, nur als zynisch bezeichnet werden. (Vgl. Franc Chamberlain, *Michael Chekhov*, Routledge: London, 2003/2018) Im krassen Gegensatz dazu steht Stella Adlers tiefe Bewunderung für Tschechow und seine Methode. Adler stellte wie Tschechow die Kraft der Imagination ins Zentrum ihrer Schauspieltechnik.
- 5 In Dartington Hall in der Nähe von Exeter, UK, hatte Tschechow 1936 das «Chekhov Theatre Studio» eröffnet. Dort kamen Künstler*innen aus der ganzen Welt zusammen, u. a. Kurt Jooss, Rudolf Laban, Beatrice Straight und Uday Shankar. 1939 musste das Studio schliessen und in die Vereinigten Staaten umziehen.
- 6 *Die Besessenen* feierte bereits im Oktober 1939, also kurz nach Ausbruch

- des Kriegs in Europa, Premiere am Broadway und wurde neun Monate lang gespielt. Die Gruppe tourte sodann mit weiteren Produktionen durch New York und die Universitätsbühnen der Ostküste.
- 7 Tschechows besonderes Interesse galt dem Ensemblegeist: «Es gibt auf der Welt nichts Bewegenderes als das Zusammenspiel eines Ensembles. Wir sind nicht dazu geschaffen, unabhängig voneinander zu arbeiten. Die Gruppe verschmilzt zu einer Einheit. Das ist das Geheimnis echten sozialen Lebens.» (1937) «Denken Sie bloss nicht, dass Ihre Wirkung auf New York beschränkt bleibt, weil Sie dort spielen. Nein, Sie beeinflussen die ganze Welt, wenn Ihnen etwas wirklich Bedeutsames gelingt. Spielen Sie heute gut, ist das Ergebnis unterschwellig auch anderswo auf der Erde zu bemerken.» (1937)
- 8 Die Vorträge wurden an verschiedenen Orten und zu unterschiedlichen Anlässen gegeben. Das Hunter College existiert noch heute, während über die anderen Begegnungsorte «Actors' Service», «Actors' Cue» und «Labor Stage» keine Hinweise mehr zu finden sind.
- 9 Siehe: www.sfsh.de/chekhov-international und www.michaelchekhoveurope.eu.
- 10 Siehe ZHdK-Archiv: <http://miz.zhdk.ch>.
- 11 In gewisser Hinsicht dürfen wir sogar behaupten, dass es mehr Sinn macht, die Reden auf Deutsch denn auf Englisch zu lesen, da das Typoskript in seiner ursprünglichen Fassung nie gegengelesen und auch deshalb nie gedruckt worden ist. Die deutsche Fassung variiert nun die vielen im Original vorkommenden «*thing*»-Wiederholungen und (er)findet kontextgetriebene Begriffe, wie sie den Tschechow-Kenner*innen aus anderen Reden und Publikationen des Meisters vertraut geworden sind, oder löst auch mal einen Schachtelsatz auf, ohne dem Original etwas anzudichten oder auszusparen.
- 12 Michael-Tschechow-Studios und Tschechow-Ensembles haben sich nicht nur in den USA und in fast allen Ländern Europas etabliert, sondern auch in Russland, Israel, der Türkei, Kanada, Brasilien, Uruguay, Mexiko, Indien, Thailand, Japan, Taiwan, Südkorea, Singapur und Australien.

UNSER KÖRPER WIRD UNSER GEHIRN

**Öffentlicher Vortrag für Schauspieler des «Actors' Service»
am 29. Januar 1942**

- DER SCHAUSPIELER DER ZUKUNFT
- KONZENTRATION
- ATMOSPHERE
- IMAGINATION – DAS BILD
- DAS INNERE LEBEN DER FIGUR
- DIE UNABHÄNGIGE EXISTENZ DER FIGUR
- DIE VERKÖRPERUNG DER FIGUR
- DER IMAGINÄRE KÖRPER DER FIGUR
- DIE PSYCHOLOGIE DER FIGUR VERSTEHEN
- DEN KÖRPER DES SCHAUSPIELERS AUSBILDEN
- FORMEN – FLIESSEN – FLIEGEN – AUSSTRAHLEN
- STAKKATO- UND LEGATO-BEWEGUNGEN
- DAS ZENTRUM
- FRAGEN UND ANTWORTEN

DER SCHAUSPIELER DER ZUKUNFT

Wir alle wissen, wie das Theater jetzt ist, wir wissen, wie es war, und wir haben eine Vorstellung davon, wie es werden könnte oder sollte. Das derzeitige Publikum will beim Kauf seiner Eintrittskarte erfahren, wer das Stück geschrieben hat, welche Stars mitspielen, und vielleicht noch, wer Regie geführt hat, das ist es aber auch schon. Es gibt keine Schauspieler im Theater – Stars ja, aber keine Schauspieler. Stars sind einsame Wesen. Sie brauchen unsere Hilfe nicht – die Hilfe des Schauspielers. Sie wollen nicht gestört werden, und das ist ihr gutes Recht, weil sie keine Schauspieler sind und weil das Publikum noch nicht weiss, dass *der Schauspieler das Theater ist*.

Schauspieler als eine Gruppe, als ein Ensemble, sind das Theater, und deshalb wird das zukünftige Theater in erster Linie aus mehr oder weniger begabten Schauspielern bestehen, dazu kommen der Autor und der Regisseur. Wenn wir bestimmte Visionen von der Zukunft des Theaters besitzen, was natürlich der Fall ist, dann müssen wir uns meiner Meinung nach vor allem ausmalen, wie der Schauspieler sein wird.

Imaginieren wir kurz den Schauspieler der Zukunft. Ich denke, er muss andere Ohren, andere Augen, ein anderes Herz, einen anderen Willen, andere Gefühle haben, überhaupt völlig anders sein. Stellen wir uns die Frage, wie er Eindrücke aus seiner Umgebung verarbeitet. Er wird Dinge wahrnehmen, die über das Gewöhnliche hinausgehen, und er wird diese Dinge darstellen – nicht die offensichtlichen, nicht die Oberfläche, sondern etwas, das er jenseits der Oberfläche entdeckt.

KONZENTRATION

Dabei kann ihm etwas ganz Einfaches helfen – eine derartig weit entwickelte Wahrnehmungsfähigkeit, dass die Dinge ihm

ihr Geheimnis, ihre verborgenen Seiten offenbaren. Wir wissen selbstverständlich, dass jeder von uns von Natur aus die Fähigkeit zur Konzentration besitzt. Sonst könnten wir schliesslich keine Strasse überqueren, keine Mahlzeit einnehmen oder niemanden begrüßen. Aber das reicht nicht für unseren imaginären zukünftigen Schauspieler. Er muss eine solche Konzentrationsfähigkeit haben, dass er Dinge tiefer durchdringen kann, als wir uns das im Moment vorzustellen vermögen.

Schauen wir uns an, wie sich das bewerkstelligen lässt. Konzentrieren wir uns auf diese drei Buchstaben [an der Tafel]. Zunächst müssen wir sie mit unseren Augen erblicken. Wenn es sich um ein Geräusch handeln würde, müssten wir es hören. Haben wir diese drei Buchstaben klar und deutlich gesehen und können sie für uns selbst beschreiben, müssen wir den nächsten Schritt machen und uns innerlich bewegen. Ich meine das auf psychologische Weise, indem wir uns diesen drei Buchstaben so nähern wie zum Beispiel einer geliebten Person. Was tun wir, wenn wir verliebt sind? Wir nähern uns dieser Person kontinuierlich Tag und Nacht. Dasselbe passiert bei einem Akt tatsächlicher Konzentration. Wir müssen uns auf das Ding, das wir mit unserer Konzentration durchdringen wollen, innerlich zubewegen. Probieren wir das mit diesen drei Buchstaben.

Haben wir es umgesetzt, erfolgt der nächste Schritt: Wir umfassen diese drei Buchstaben mit unseren unsichtbaren Händen – etwas, das wir uns ganz leicht vorstellen können. Wir nähern uns dem Ding, das wir sehen, wir umfassen es und wir halten es fest in unseren Armen und Händen. Tun wir das, erkennen wir, dass es zu einem Moment kommt, an dem das Ding in uns sein wird, in uns drin und wir selbst um das Ding herum. Wenn wir derart unsere Aufmerksamkeit darauf gerichtet halten und gut genug ausgebildet sind, entdecken wir

gewisse verborgene Eigenschaften an dem Ding, auf das wir uns konzentrieren. Konzentrieren Sie sich zum Beispiel auf einen Tisch, versuchen Sie, sich ihm zu nähern, umfassen Sie ihn. Es wird ein Moment kommen, an dem Sie fühlen, wie schwer er ist, aus welchem Material er besteht, welche Form er hat, und das alles, obwohl Sie ihn gar nicht berühren. Das ist nicht deshalb so, weil Sie ihn sehen, sondern weil er *in* Ihnen ist und Sie in diesem Zusammenhang gleichsam «hellseherische» Fähigkeiten entwickeln.

Wird eine derartige Konzentrationsfähigkeit ausgebildet, erscheint dem zukünftigen Schauspieler seine gesamte Umgebung als eine völlig andere Welt. Menschen um uns herum teilen uns dann Sachen mit, die es wert sind, auf der Bühne dargestellt zu werden. Mit diesen Dingen müssen wir verschmelzen, ihnen unser eigenes Herz und unseren eigenen Willen verleihen und sie an das Publikum senden. Auf diese Weise werden unsere Figuren lebendige Wesen und keine blossen Schemen oder die toten, hohlen Körper, die wir so oft auf der Bühne sehen – wandelnde seltsam kostümierte und geschminkte Leichname. Der zukünftige Schauspieler, scheint mir, lebt nicht nur selbst auf der Bühne, sondern gibt seinen Figuren etwas Zusätzliches mit. Dadurch werden beide, die Figur und ihr Darsteller, zu einem einzigen Wesen mit einem gesteigerten Leben, einem Leben, das viel stärker ist als unser gewöhnliches. Diese hochentwickelte Konzentrationsfähigkeit kräftigt unser inneres Leben, und wir bekommen ein grösseres Herz.

ATMOSPHERE

Darüber hinaus hat der zukünftige Schauspieler die Fähigkeit, in der ihn umgebenden Atmosphäre zu leben. Sie wird auf-

grund der Anwesenheit dieses neuen Schauspielertypus stärker sein, und er selbst wird inspiriert von der ihn umgebenden Atmosphäre. Natürlich wissen wir alle nur zu gut, was es heisst, Strassen entlang zu laufen und unterschiedliche Atmosphären zu erleben. Registrieren wir sie mehr oder weniger aufmerksam, erkennen wir, wie eine Strasse von einer bestimmten Atmosphäre geprägt ist, die nächste von einer völlig anderen, ein Haus eine gewisse Atmosphäre besitzt, das nächste eine ganz verschiedene und so weiter. Unser Problem besteht aber darin, dass wir ihnen nicht genug Aufmerksamkeit entgegenbringen. Wir gehen durch sie hindurch, ohne von ihnen beeinflusst zu werden.

Es existiert eine Technik, um Atmosphären einzufangen, sie auf der Bühne zu verbreiten und zu verwenden. Lassen Sie mich Ihnen das kurz zusammengefasst umreissen. Die Technik ist ganz einfach. Können wir uns diesen Raum voller Rauch vorstellen? Selbstverständlich. Können wir uns diesen Raum parfümgeschwängert vorstellen? Selbstverständlich. Hell erleuchtet? Selbstverständlich. In diesem Raum können wir uns um uns herum alles Mögliche vorstellen. Versuchen Sie sich vorzustellen, die Luft sei von Traurigkeit erfüllt. *Machen* Sie nichts, aber stellen Sie sich ganz objektiv vor, die Luft sei von Traurigkeit erfüllt. Da wir die tatsächliche Luft und den tatsächlichen Raum um uns herum auf diese imaginäre Weise verändert haben, beeinflussen sie uns wiederum sofort und unausweichlich selbst. Die vorgestellte Traurigkeit umgibt und inspiriert uns.

Schauspieler versuchen oft den gegenteiligen Vorgang, was ich für falsch halte, weil es schwerer fällt und zu weniger Erfolg führt. Sie wollen selbst traurig *werden*, diesen Zustand aus ihren eigenen Gefühlen herauspressen. Das fällt einem alles andere als leicht. Probieren Sie, traurig zu werden. Oft wis-

sen wir nicht einmal, wo wir innerlich damit anfangen sollen. Natürlich gibt es immer Klischees – ich kann meine Stimme verstellen, tief durchatmen und mich irgendwo anlehnen, doch das ist eine Lüge. Aufgrund der zehn oder zwanzig Klischees, die wir in unserem Repertoire angesammelt haben, werden wir vielleicht tatsächlich traurig, aber das wäre ein Zufall. Um eine Technik zu erwerben, die den Namen verdient, müssen wir unsere Gefühle in Ruhe lassen – dürfen nicht daran rühren und sie nicht mit Gewalt aus uns heraus pressen.

Stellen Sie sich noch einmal die Luft um Sie herum als von Traurigkeit erfüllt vor, tun Sie das intensiv genug und werden Sie dabei innerlich und äusserlich frei – das ist alles ganz einfach zu erreichen – und schon *werden* Sie traurig. Nur nicht zu privat, das wäre falsch. Private Traurigkeit, Freude oder Angst sind auf der Bühne nicht sonderlich interessant. Wenn man als Person traurig ist – das können Sie im Theater sehr häufig sein und im Leben immer –, wenn man traurig ist und jemand anderem diesen Zustand zeigt, reagiert unser Gegenüber abwehrend und will die traurige Person loswerden, weil ihr Gefühl zu privat und zu «echt» wirkt.

In der Kunst müssen unsere Gefühle sozusagen objektiv sein und nie rein privat. Wenn wir uns die uns umgebende Luft mit verschiedenen Gefühlen angefüllt vorstellen, bleiben wir objektiv. Lassen wir uns von dieser imaginären Traurigkeit inspirieren, bleiben wir frei, da der Schauspieler nicht traurig *ist*, ganz im Gegenteil, er genießt diesen Zustand der Traurigkeit, weil er ihn im besten Sinne *darstellt*. Er genießt ihn und nimmt ihn objektiv wahr. Er suhlt sich nicht darin und wird nicht dessen Sklave. Er gestaltet diesen Zustand der Traurigkeit.

Weil wir aufgrund der Atmosphäre ein bestimmtes Gefühl haben, können wir sofort alles im Einklang mit ihr spielen, sprechen und tun. Handelt es sich um eine Atmosphäre der

Angst – ich habe die Luft mit Angst erfüllt –, muss ich mich auf eine Weise bewegen, die im Einklang mit dieser Angst steht, mehr ist gar nicht nötig. Ich muss im Einklang damit sein, ohne selbst Angst zu haben. Der zukünftige Schauspieler wird Atmosphären gestalten und deshalb nie zu seiner Figur *werden*, denn das wäre eine Form von Geistesgestörtheit. Natürlich sagen wir oft: «Heute Abend war ich Othello», doch das ist eine Lüge, sonst hätte ich hier schliesslich lauter Verrückte vor mir. Ich muss ein freier Mensch sein und meine *Darstellung* des Othello geniessen. Diesem imaginären Othello habe ich meine Stimme geliehen, meinen Körper, mein Alles, und ich meistere, beherrsche und lenke meinen Othello. Alles, was ich dabei tue und fühle, geschieht ohne jegliches Forcieren meiner Emotionen.

IMAGINATION – DAS BILD

Darüber hinaus kann und muss der zukünftige Schauspieler die Fähigkeit entwickeln, sich etwas derart intensiv vorzustellen, dass seine Bilder für ihn genauso konkret werden wie tatsächliche Gegenstände um ihn herum – erneut aber nicht in dem Sinne, dass er verrückt wird. Nein, die Imagination kann sehr stark sein und ich dabei trotzdem frei bleiben, weil es sich um meine Imagination handelt und nicht um mich selbst. Die gewöhnliche Imagination lässt sich folgendermassen definieren: Nehmen wir an, der Schauspieler will sich eine seltsame schwarz gekleidete Figur vorstellen. Vor seinem geistigen Auge kann er die Figur in schwarz praktisch gleich sehen, jeder auf seine Weise, und sehr häufig bleibt es dabei. Wir sehen die Figur in schwarz oder wir sehen Cordelia, Ophelia, Hamlet, Horatio bzw. irgendeine andere Figur – wir sehen sie, und das ist alles.

Wir sollten jedoch einen weiteren Schritt machen. Genauso wie wir uns dem Ding nähern müssen, auf das wir uns konzentrieren wollen, müssen wir uns auch innerlich auf diese Figur in schwarz zubewegen, ihr näher und näher kommen, sie mit unseren unsichtbaren Händen umfassen. Ist das der Fall, entdecken wir – genau wie bei dem Objekt, auf das wir uns konzentrierten – an dieser Figur in schwarz ihren Charakter, ihr Innenleben, ihre Gefühle, Gedanken, Willensimpulse, alles an ihr. Und obwohl diese Figur in schwarz lediglich in unserer Vorstellung existiert, ist sie ein lebendiges Wesen von dem Moment an, an dem wir wirklich mit ihr verschmelzen. Wir wissen, um wen es sich handelt, was diese Figur in schwarz tun wird und was sie getan hat, wie sie denkt, was sie fühlt und was sie sich ersehnt.

Dieses Bild erwacht in dem Ausmass, wie wir es mit Leben erfüllen, ganz gleich, ob es sich um unsere eigene Erfindung oder um Shakespeares Othello handelt, da besteht kein Unterschied. Leihen wir der imaginären Figur unser Leben, werden wir von ihr genauso beeinflusst wie von den Atmosphären und allem Übrigen, das uns im Alltag umgibt; vorausgesetzt wir besitzen die Fähigkeit, mit unserer hochentwickelten Konzentration alles um uns herum zu durchdringen. Das ist unsere Aufgabe. Sobald wir von unserem Bild beeinflusst sind, können wir es darstellen und diesem Bild unseren Körper leihen, unsere Stimme, unser Gefühlsleben – alles steht dem Bild zur Verfügung.

Halten Sie sich Michelangelos Moses-Statue in Rom vor Augen. Versuchen Sie sich vorzustellen, wie Michelangelo selbst sich diese Figur vorstellte, und Sie erhalten ein klares Bild von seiner gewaltigen künstlerischen Fantasie. Um diese gewellten Haare und den Faltenwurf über der Schulter der Figur, diese Augen und diese Nase zu gestalten – ganz offensichtlich muss

Michelangelo sich völlig in diesen Moses hineinversetzt haben, bevor er anfing, die Figur zu formen. Wenn wir probieren, etwas ähnlich Grossartiges wie diesen Moses zu durchdringen, erhalten wir eine Ahnung davon, wie gross die Imagination sein kann. Dabei hilft es auch zu versuchen, Michelangelos Prozess der Vorstellung nachzuvollziehen.

DAS INNERE LEBEN DER FIGUR

Haben wir das geschafft, können wir Folgendes tun: Nehmen wir König Lear, wie er auf der Heide ruft: «Blast, Wind...» Stellen wir ihn uns auf der Heide vor und lassen ihn vor unserem geistigen Auge agieren. Dabei müssen wir uns innerlich auf ihn zubewegen, ihn umfassen, während er spielt, und *bei ihm sein*, bis der Funke von Lears Darstellung auf uns selbst überspringt. Dann besitzen wir wahre Imagination. Wir dürfen nicht stehenbleiben, bevor wir die Schwelle zur tatsächlichen Imagination erreichen, die in der Durchdringung des inneren Lebens der Figur besteht. Äusserlich zu sehen, wie sich Lear auf der Heide bewegt – wenn Sie Regisseur sind, fällt Ihnen das ganz leicht –, genügt nicht. Dieser äusserliche Blick ist einfach, aber noch nicht die Imagination. Die wahre Imagination fängt erst an, wenn wir «hellscherisch» werden und beginnen, Lears Gefühle zu «sehen», seinen Willen, seine Gedanken, alles an ihm.

DIE UNABHÄNGIGE EXISTENZ DER FIGUR

Ich komme jetzt zur dritten Stufe der Imagination, und Sie werden bemerken, wie diese von selbst eintritt. Sie ist das Ergebnis der beiden vorherigen Stufen – äusserlich zu sehen und das Innenleben der Figur zu erkennen. Die dritte Stufe besteht

darin, dass die Figur kommt und da ist. Sie sehen die Figur mit offenen Augen – nicht mit Ihren tatsächlichen Sehorganen –, Sie brauchen auch nicht die Augen zu schliessen und sich zu sagen: «Bitte nicht stören, ich stelle mir etwas vor.» Nein, alles ist dann genauso wie im tatsächlichen Leben. Sie sprechen mit jemandem oder Sie lesen ein Buch, und doch sind Lear oder Horatio da. Sie studieren ihn, nicht wie ein Verrückter, sondern auf völlig freie und normale Weise, und Horatio ist da. Sie erblicken ihn und schauen in ihn hinein, Sie hören seine Stimme, sehen ihn agieren, Gefühle ausstrahlen, Willensimpulse und vieles Weitere. Sie sehen die Farbe seiner Haut und alles Übrige an ihm.

Nach einem solchen Besuch werden Sie sich ein wenig müde fühlen, weil dieses Bild Ihr Leben lebt; Sie verleihen ihm dieses Leben. Doch diese Müdigkeit ist nur gut und gesund. Wenn die Figur Sie wieder verlassen hat, stellen Sie fest, dass Sie sie ohne jedes Klischee darstellen können, ohne irgendetwas zu stemmen und ohne emotionales Forcieren. Das klappt erfreulich gut, weil das ideale zukünftige Theater, wie ich es mir ausmale, ein ganz leichter Job ist, nicht was man heute unter einem ganz leichten Job versteht, sondern ein mit einem sehr hohen Anspruch verbundener. Leicht bleibt er deshalb, weil wir als geborene Schauspieler nichts anderes wollen, als zu spielen, und wenn man das macht, was einem Spass bereitet, fällt es einem immer auch leicht. Was wir darüber hinaus benötigen, ist eine Technik – nicht nur eine körperliche, physische Technik, sondern eine psychologische Technik –, die es uns ermöglicht, zu erkennen, was wir wollen, und die so tief gehen muss, dass wir den Raum um uns herum psychologisch verändern können, ohne jede besondere, unangenehme Anstrengung.

DIE VERKÖRPERUNG DER FIGUR

Haben wir eine derartige Imagination entwickelt, dass die Figuren um uns herum zu leben beginnen, besteht der nächste Schritt darin, sich dieser Figur anzupassen, die ihr Leben von uns erhalten hat. Wir passen unseren tatsächlichen Körper ihrem imaginären Körper an. Natürlich ist Horatio nicht wie ich, sonst wäre er ja wie ich in allen meinen Figuren und Rollen. Wir brauchen also auch Körpertraining. Es gibt jedoch noch ein weiteres Mittel, das äussere Erscheinungsbild der Figur unserem Körper anzupassen.

Setzen wir voraus, wir haben unseren Körper so trainiert, dass er flexibel genug ist. Dann müssen wir unsere Figur betrachten und sie einen Satz sprechen und eine Bewegung ausführen lassen. Nehmen wir zum Beispiel die «Blast, Wind' ...»-Szene. Spielen Sie den Moment in Ihrer Vorstellung so oft durch, bis Sie damit zufrieden sind – Sie lieben jetzt Ihre eigene imaginäre Inszenierung, sie befriedigt Sie.

Als Nächstes *versuchen Sie, Ihr Bild nachzuahmen*. Versuchen Sie ganz vorsichtig, sich nach und nach so wie die Figur zu bewegen, aber nehmen Sie dafür keine zu lange Passage. Wählen Sie einen Moment, vielleicht auch nur ein einziges Wort, und ahmen Sie ihn/es nach. Halten Sie das durch, solange Sie das Gefühl haben, dass Ihr Körper der Figur dienen kann, genauso wie Sie sich die Figur vorstellen – nicht allgemein. Wann wäre König Lear schliesslich allgemein? Sie brauchen lediglich den «Blast, Wind' ...»-Moment zu nehmen, stellen ihn sich vor und verkörpern ihn einige Male. Dann gelangen Sie zu einem Augenblick, an dem es Ihnen angenehm vorkommt, Ihrer eigenen Imagination zu dienen.

Nachdem Sie verschiedene König-Lear-Momente ausgewählt haben – und es sollten immer starke Momente sein –, werden Sie plötzlich einen Augenblick erleben, an dem Sie kei-

ne separaten Momente mehr zu verkörpern brauchen, weil die Figur, als ein lebendiges Wesen, von sich aus alles völlig wahrhaftig und organisch ausführt. Unsere Imagination ist jetzt genügend entwickelt – Ihr Gefühl sagt Ihnen: «Ich bin so weit.» Vielleicht haben Sie zwanzig oder dreissig separate Momente durchgespielt, sie zu verkörpern versucht, und Ihr veränderter Körper ist schliesslich bereit – bereit für die ganze Figur.

Das ist ein interessanter Vorgang, der belegt, wie wenig wir mit blossem Bewusstsein erreichen können. Wir wissen nur zu gut, dass der gesamte kreative Prozess in unserem Unterbewussten abläuft. Das ist inzwischen zum Gemeinplatz geworden, man muss es aber dennoch betonen. Es genügt, eine Botschaft nach der anderen an unser Unbewusstes zu senden und es damit zu füttern. Es ist, als schickten wir ihm eine Reihe von Telegrammen. Unser Unterbewusstes macht den Rest der Arbeit von alleine. Wenn wir das Gefühl haben, wir seien fertig, nachdem wir zwanzig oder dreissig separate Momente ausführten, bedeutet das: Unser Unterbewusstes hat unseren Körper so vorbereitet, dass wir die ganze Rolle proben können.

DER IMAGINÄRE KÖRPER DER FIGUR

Es gibt ein weiteres Mittel, unseren Körper an unsere imaginären Figuren anzupassen. Sagen wir, wir spielen Don Quichotte, also eine sehr gross gewachsene, dünne Person. Sind wir selbst nicht so lang und mager wie er, gibt es einen psychologischen und physischen «Trick», wenn Sie mir das Wort gestatten. Da ist Don Quichotte, und hier sind wir. Stellen wir uns vor, wir hätten einen anderen Körper und seien gross und dünn. Das können wir uns genauso leicht vorstellen wie die von Traurigkeit erfüllte Luft oder König Lear auf der Heide. Wir können uns ausmalen, wir seien viel grösser – nicht Ihr