

Jobst Langhans

Ein Weg zum Licht

Michael Tschechows ›Hamlet‹-Inszenierung

Es ist bekannt, dass Michael Tschechows Schauspielmethode von Rudolf Steiner und der Anthroposophie inspiriert wurde. Weniger bekannt ist, welche Rolle Tschechows Auseinandersetzung mit den politischen Umwälzungen seiner russischen Heimat sowie dem orthodoxen Christentum dabei gespielt hat. So versuchte Tschechow mit seiner ›Hamlet‹-Inszenierung aus dem Jahre 1924 ganz bewusst, den Christus-Impuls in der damaligen Sowjetunion auf der Bühne erlebbar zu machen. Der folgende Beitrag schildert Hintergründe und Entstehung dieser epochalen Inszenierung.¹

Als Michael Tschechow in St. Petersburg die Schauspielschule besuchte und seine ersten Bühnenerfahrungen sammelte, zeichneten sich bereits deutlich die großen sozialen Umwälzungen ab, die Russland in den nächsten Jahrzehnten heimsuchen sollten. Immer mehr Menschen begehrten gegen die zaristische Autokratie auf. Einen ersten Höhepunkt erreichten die Spannungen 1905 beim Petersburger Blutsonntag, dem eine Welle von Generalstreiks vorausgegangen war. Tausende Menschen begaben sich in einem Sternmarsch zum Winterpalais. Sie wollten für menschenwürdigere Arbeitsbedingungen, eine Agrarreform, die Abschaffung der Zensur und religiöse Toleranz beim Zaren vorstellig werden und ihn zudem bitten, eine Volksvertretung einzurichten. Doch die Menschen gelangten nicht an ihr Ziel. Soldaten versperrten ihnen den Weg und schossen in die Menge. Am Ende des Tages zählte man etwa 400 Tote. Damit war der Untergang der Dynastie der Romanows vorgezeichnet.

Tschechow schien von diesen Ereignissen allerdings wenig wahrzunehmen.² Er war jung, das Leben lag vor ihm und die Welt stand ihm offen. Seine Herkunft war gutbürgerlich, mit einer liebenswerten Mutter und einem sehr eigensinnigen Vater, der immer, wenn einmal das Geld knapp wurde, doch wieder Wege fand, seine Familie zu versorgen. Und außerdem war er der Neffe des berühmten Schriftstellers Anton Tschechow. Im Jahre 1912

1 Der vorliegende Text beruht neben den Autobiographischen Schriften Tschechows auf dem Vortrag: *L'Amleto di Michail Cechov: l'influenza di Steiner e il suo ›Impulso-Cristo‹*, den Fausto Malcovati am 3. Mai 2013 im Rahmen des internationalen Theater-Projekts »2 + 2 = 8 – Michael Chekhov and his encounter with Rudolf Steiner« an der Universität Bologna gehalten hat. Vgl. Fausto Malcovati: *Michail Cechov – Amleto – Steiner*, in: *Due maestri del Novecento: Michail Cechov e Rudolf Steiner. Sguardi sul teatro greco contemporaneo. Culture teatrali 2014*, Lucca 2014, S. 16ff.

2 In Michael Tschechows *Leben und Begegnungen: Autobiographische Schriften*, Stuttgart 1992 finden sich jedenfalls keine Hinweise auf die Ereignisse in St. Petersburg.

wurde der 21-jährige auf Vermittlung seiner Tante Olga Knipper-Tschechowa von Konstantin Stanislawski in das Ensemble des MChAT³ aufgenommen, wo er schon bald ein Liebling des Publikums wurde. So genoss er ein scheinbar fröhlich-unbeschwertes Dasein als Schauspieler am ersten Theater Moskaus und als Schüler eines der bedeutendsten Regisseure der Welt.

Doch in seinem Inneren bewegte sich Tschechow in einer ganz anderen Welt. Er suchte nach den tieferen Hintergründen und dem Sinn des Seins. Hier umgaben ihn imaginäre Figuren, die ihm die Welt erklären wollten. Unter ihnen taten sich drei »ehrenwürdige Greise« besonders hervor – Tschechow nannte sie seine »Lehrmeister«.⁴ Es waren Charles Darwin, Sigmund Freud und Arthur Schopenhauer.

Von Darwin lernte er: Das Leben besteht in einem grausamen Kampf um das Dasein. Moral und Religion sind zwar etwas Schönes, aber dennoch nur eine Illusion. Der Mensch ist nicht mehr als sein Körper, mit allem, was er von den Eltern geerbt hat. Mit Freud betrat Tschechow die Welt des Unterbewussten. Er lernte die menschliche Psyche in all ihrer Unreinheit kennen, namentlich die sexuellen Triebe, welche laut Freud die eigentlichen Ursachen menschlichen Handelns sind. Und Schopenhauer untermauerte diese Sicht einer von Vererbung, Kampf und Sexualtrieb beherrschten Welt. Mit seinem schwermütigen Pessimismus zeigte er Tschechow die düstere Faszination einer sinn- und ziellosen Existenz.

Je mehr sich Tschechow mit diesen Gedanken beschäftigte, umso mehr ergriffen sie Besitz von ihm. Zwar begehrte er hin und wieder auf und wollte protestieren, doch es fiel ihm nichts ein, was er der bestechenden Logik dieser Lehrmeister hätte entgegensetzen können. Und so fügte er sich dem Gedanken, dass der Mensch ein triebgesteuertes, ziellos umherirrendes Wesen sei. Von Ängsten gepeinigt las er Tolstoi und suchte Halt in dessen Gedankenwelt. Aber auch diese Lektüre verschaffte ihm nur eine kurzfristige Erleichterung und der Pessimismus verdunkelte bald wieder seine Seele, zumal sich auf Moskaus Strassen genau jene erbarmungslosen Kämpfe abspielten, von denen seine Meister sprachen.

So wurde Tschechow allmählich zum Zyniker. Er verachtete viele seiner Mitmenschen und ergab sich immer häufiger dem Alkohol. In der Schublade seines Arbeitszimmers lag bald eine schussbereite Browning. In seinen Erinnerungen schreibt er über diese Zeit: »Mein Weltbild war so trostlos und belastete

3 Das MChAT (Moskauer Künstlertheater) war seinerzeit das wohl bedeutendste Avantgarde-theater in Russland. Konstantin Stanislawski und Waldimir Nemirowitsch-Dantschenko hatten es 1898 gegründet und wollten die dekadente Spielweise des zaristischen Theaters überwinden. Auf dem Spielplan standen Shakespeare sowie zeitgenössische Autoren, für deren naturalistische Schreibweise Stanislawski eigens eine neue Schauspieltechnik entwickelte.

4 Tschechow: *Leben und Begegnungen*, S. 50.

mich seelisch bis zur Erschöpfung, so dass ich gar keinen Ausweg mehr suchte und auf eine andere Lebenseinstellung gar nicht erst hoffte.«⁵

Inzwischen war Russland in den ersten Weltkrieg eingetreten. Die anfängliche Euphorie verblasste jedoch bald, weil die Armee zu viele Misserfolge erlitt. Die ersten Kriegsversehrten kehrten von der Front zurück und das ohnehin schon schwer geschundene Volk wurde müde von all dem Leid. Im ganzen Land fehlte es an allen lebenswichtigen Gütern. Unaufhaltsam stiegen die Preise für Lebensmittel und trieben das Volk in die Armut. »Brot und Frieden!« riefen die Bolschewiki in den Strassen und stießen damit auf offene Ohren. Es kam zu Aufständen und nach drei langen Kriegsjahren sah sich der Zar gezwungen abzudanken. Eine provisorische Regierung unter Alexander Kerenski versuchte vergeblich, dem Krieg eine Wende zu geben, wurde von den Bolschewisten gestürzt und diese unterzeichneten endlich den harten Friedensvertrag von Brest-Litowsk. Doch damit begann der verheerende Bürgerkrieg zwischen kommunistischen »roten« und konterrevolutionären »weißen« Truppen, der bis 1923 acht bis zehn Mio. Menschenleben forderte.

Tschechows äußere Lebensverhältnisse schienen sich während des Weltkriegs zunächst recht zufriedenstellend zu entwickeln. Er hatte künstlerische Erfolge und war inzwischen mit seiner Cousine Olga⁶ verheiratet, die er heiß und innig liebte. Olga ahnte seine inneren Qualen und wollte ihm helfen, doch konnte sie ihm das Gefühl der Einsamkeit nicht nehmen. Er setzte die Studien seiner Meister eifrig fort, zu denen sich nun weitere Gestalten gesellten – darunter Nietzsche mit seinem Postulat: »Gott ist tot«. Doch all diese Studien halfen nicht, ihm den Sinn des Daseins befriedigend zu erklären. Er war in seiner Gedankenwelt gefangen, wie Faust in seinem Kerker.

Während der revolutionären Kämpfe im Jahre 1917 traten die weltpolitischen Ereignisse auch spürbar in sein Leben. In Moskaus Straßen wurde heftig gekämpft. Wenige Häuser entfernt zerschoss die Artillerie ein Gebäude, in dem sich konterrevolutionäre »Junker« festgesetzt hatten. Gewehrketten pfiffen Tag und Nacht durch die Straßen.

In dieser Zeit tauchte ein »Abenteurer« in Tschechows Leben auf, der unbekümmert zwischen den Frontlinien umherlief. Er war einer jener Hasardeure, die sich vor nichts fürchten. Als schüchternes Kind hatte Tschechow die Geschichten, die sein

Weltkrieg und Lebenskrise

5 A.a.O., S.94

6 Olga Tschechowa (1897-1980) emigrierte 1921 nach Deutschland, wo sie als Schauspielerin große Erfolge feierte.

7 Hier gehen die Meinungen auseinander. In *Leben und Begegnungen* heißt es in einer Anmerkung der Herausgeber, er sei mit den Proben zu Juhann H. Bergers *Die Sintflut* beschäftigt gewesen (vgl. a.a.O., S. 80), während Fausto Malcovati behauptet, er habe an *Die Möwe* gearbeitet. Letzteres halte ich für wahrscheinlicher, da Tschechow selbst berichtet, er sei erst nach seiner Krise gefragt worden, ob er in der *Die Sintflut* mitspielen möchte (vgl. a.a.O., S. 100).

8 Vgl. Jobst Langhans: *Das Theater der Zukunft*, in: DIE DREI 2/2015.

Vater über solche Menschen erzählte, insgeheim sehr gern gehört. Eines Tages verschwand dieser Mann – zusammen mit Olga, seiner Frau. Er war mit ihr durchgebrannt. Kurz darauf stand Tschechow am Sarg seines Vetters Volodia, der sich mit der Browning aus Tschechows Arbeitszimmer erschossen hatte. Als er das bleiche Gesicht des Leichnams betrachtete, empfand er nichts. Das machte es ihm besonders schwer.

Am MChAT probten sie gerade für *Die Möwe*⁷ seines Onkels Anton. Waren es die Kämpfe in den Straßen, der Verlust seiner Frau und der Tod seines Vetters, die seine Seele noch mehr als sonst belasteten? Oder waren es die Motive des Stücks, das sie gerade probten? Wurde hier nicht gezeigt, wie ein junger Künstler mit seinen neuen Ideen an dem Widerstand seiner Umgebung scheitert und sich in seiner auswegslosen Not schließlich eine Kugel in den Kopf jagt? All diese Eindrücke und Gedanken wühlten Tschechows Seele auf. Er musste zur Ruhe kommen und ließ sich durch Stanislawski von den Proben beurlauben.

Doch die ersehnte Ruhe stellte sich nicht ein. Er fing wieder an zu trinken und schrieb weinselige Traktate zu unsäglichen Themen. So beschrieb er beispielsweise in aller Weitläufigkeit, Augenblick für Augenblick den Zustand eines Menschen, der gerade von einer Straßenbahn überfahren wird. Als er das Vollendete jedoch noch einmal las, erkannte er mit Grauen, welcher Wahnwitz da vor ihm lag.

Das Tschechow-Studio

Nach einer Weile wurde das Geld knapp und Tschechow musste etwas unternehmen. Auf Anraten eines Freundes fing er an, Schauspielunterricht zu geben. Bald meldeten sich mehrere Schüler und er gründete ein kleines Studio, das Tschechow-Studio. Diese Arbeit richtete ihn ein wenig auf und lenkte ihn ab. Auf seinen Unterricht bereitete sich Tschechow damals nicht vor. Er experimentierte mit dem Stanislawskisystem und erfand Übungen aus dem Moment heraus. Doch nach und nach bildeten sich daraus Strukturen, die einen ganzheitlichen Arbeitsansatz zum Vorschein brachten. Diesen Ansatz entwickelte er später weiter und nannte ihn: »Das Theater der Zukunft«.⁸ Doch all diese Aktivitäten halfen ihm nicht, seine innere Krise zu überwinden. Im Gegenteil: Sein Gehör verfeinerte sich über die Grenzen der Normalität hinaus und er nahm Stimmen wahr. Es schien ihm, als könne er Gespräche in den Straßen Moskaus belauschen, während er in seinem Zimmer saß. Man konsultierte drei Ärzte, die sich mit ihm befassen sollten, doch Tschechow

war ihnen intellektuell weit überlegen und bezeichnete sie als Dummköpfe, woraufhin Stanislawski, der ihn immer wieder mit Gesprächen über Gott aufzumuntern versuchte, ihn eines Tages wütend anfuhr und sagte: »Ja können Sie denn überhaupt jemanden leiden?«⁹

Erst durch eine Hypnosetherapie begann sich sein Zustand allmählich zu bessern und er kam zu neuen Kräften. Sein Wille erwachte und verhalf ihm »zum Sieg über die bedrückende Finsternis«¹⁰. Er konnte sich wieder unter Menschen begeben und die inspirierenden Erfahrungen im Studio weckten in ihm den Wunsch, etwas für die Erneuerung des Theaters zu tun.

Schon im Herbst 1918 begann er wieder zu spielen. Zu jener Zeit war es in Moskau gerade große Mode, sich mit der Literatur über indische Yogis zu befassen. Eines Tages fiel ihm eines dieser Bücher in die Hand und er begann darin zu lesen. Doch zu seinem Erstaunen blieb der Protest aus, der sich normalerweise bei einer derartigen Lektüre sofort bei ihm meldete, und so konnte er das Buch ganz objektiv lesen. Nüchtern und in aller Ruhe fing er an über die grundlegenden Inhalte der Hindu-Philosophie nachzudenken und er erkannte ein Grundprinzip darin: Die Kunst des Lebens. Dieser Gedanke war für ihn neu und inspirierte ihn. Bisher hatte er nur das als Kunst verstanden, was sich auf der Bühne abspielte. Nun erweiterte sich sein Begriff der Kunst.

Die Kunst des Lebens – praktizierten sie diese nicht bereits im Studio und hatte dies nicht etwas mit dem Theater der Zukunft zu tun? Tschechow gelangte schließlich zu der Ansicht, Kunst sei ein Potenzial im Inneren des Menschen und die Persönlichkeit sei deren Quelle. Dunkel ahnte er den Unterschied zwischen den Menschen, die Kunst als äußeren Akt ausführen, und jenen, die sie in sich selbst erschaffen. Diese Gedanken ließen in ihm neue Sichtweisen über den Sinn und Zweck des Daseins entstehen und viele seiner bisherigen Einstellungen wurden ihm fremd. So ging ihm beispielsweise auf, dass er, anders als früher, überhaupt kein Bedürfnis mehr hatte, anderen Menschen mit Verachtung zu begegnen. Wie jemand sich verhielt, war für ihn früher eins gewesen mit dem, was er war, und mit seinen Taten verachtete Tschechow den ganzen Menschen. Jetzt begann er, den Menschen von seinen Taten, ja sogar von seinen zeitweiligen Eigenschaften zu unterscheiden und seinen Zorn auf diese zu lenken, während er den Menschen selbst davon unbeschadet ließ. Und so fand er schließlich zu einem unbeschwerten menschlichen Umgang zurück.

9 Tschechow, *Leben und Begegnungen*, S. 127f.

10 A.a.O., S 99.

Hunger an Leib und Seele

In den Jahren 1919 und 1920 herrschte in Russland eine große Hungersnot. Doch der Einsatz und die Begeisterung seiner Schüler ließen sich davon nicht trüben. Die inspirierte Arbeitsatmosphäre im Studio war für alle eine Quelle der Kraft. Nach langen Arbeitstagen verzehrten sie Weizengrütze ohne Butter und Salz. Und wenn jemand etwas Mehl mitgebracht hatte, dann gab es angekohlte Fladen zur Mahlzeit.

Im März 1919 starb Tschechows Mutter, doch konnte er nicht bei ihr sein, als es geschah. In Moskau herrschte eine Flecktyphusepidemie, und da man mit den Beerdigungen nicht nachkam, musste er sie in einer Menge von Leichen suchen. Sie hingen verdreht auf Tischen, umschlangen sich oder lagen auf dem Fußboden.

Schließlich rief ihn wieder das MChAT: Man brauchte ihn als Spieler für eine Tournee, die in den Kaukasus gehen sollte. Tschechow musste sich vom Studio und seinen Schülern verabschieden, wodurch diese Arbeit vorerst zum Erliegen kam.

Der eigentliche Grund für diese Tournee war der Hunger, dem das MChAT dadurch zu entgehen hoffte. Der Hunger verfolgte aber nicht nur die Schauspieltruppe. Hunderte von Bauern schlugen sich in den Süden durch, in die kornreichen Gouvernements. Sie belagerten die Züge, versteckten sich in den Fahrwerken, hingen an Puffern und Trittbrettern, starben unter den Rädern und fielen vor Erschöpfung auf die Gleise. Auf Befehl aus der Hauptstadt wurden sie von Soldaten gewaltsam zurückgedrängt, doch der Hunger trieb die Menschen immer weiter voran.

Angesichts dieser Bilder wuchs in Tschechow der Gedanke, dass alles, was Schauspieler tun, sinn- und zwecklos sei. Er fragte sich, was die sauberen Proben und Aufführungen und die vollendete künstlerische Arbeit von Wachtangow in dieser Zeit noch bedeuten sollten. Plötzlich wurde ihm klar, wie abstrakt und gefühllos die Gedanken der Historiker und Politiker über »die Menschheit« waren. Nun interessierten ihn die konkreten, die lebendigen Menschen, die in diesem Augenblick an Eisenbahnwaggons hingen und er fragte sich, ob die Künstler des MChAT mit ihrer raffinierten Kunst nicht völlig an der Wirklichkeit vorbeigingen. Aber selbst diese Erlebnisse, und auch die Erinnerungen an die ausgemergelte Bewohner Moskaus, gerieten schnell in Vergessenheit, als sich die Schauspieler, am Ziel angekommen, auf Brot und Semmel stürzten.

Zurück in Moskau widmete sich Tschechow wieder seinen Lebensfragen. Seine Studien zum Hinduismus hatten ihn mit dem

Gedankengut der Theosophen in Berührung gebracht. Doch schien es ihm, dass die Theosophen die Bedeutung des Christus, mit dem Tschechow sich mittlerweile ebenfalls beschäftigte, nicht hoch genug einschätzten. Und so suchte er bei Pater Aleksej, einem hochbetagten Geistlichen, um Rat. Als Tschechow begann, ihm all seine Fragen vorzulegen, bemerkte er, dass der Alte ihm gar nicht zuhörte, sondern sein Gesicht und die Haare genau betrachtete. Ja sogar über seinem Kopf blieb sein Blick haften. Schließlich sagte er: »Oh je, mein Lieber, Sie haben ja ein Chaos im Kopf!« Er deutete dabei mit einer Handbewegung auf etwas um Tschechows Kopf und fügte hinzu: »Sie wenden sich am besten an Pater Sergeij, der wird mit ihnen sprechen. Ich werde es ihm sagen.« Und dann ging er.¹¹

Tschechow begegnete also Pater Sergeij. Schon bald wurde dieser recht junge, zuweilen zornig dreinblickende Mann für ihn ein wichtiger Berater. Sie sprachen viel über Kirche und Christentum, doch die strenge Orthodoxie, die Pater Sergeij vertrat, ließ für Tschechow einige Fragen offen und er erinnerte sich plötzlich an ein Buch von Rudolf Steiner, das er bereits früher schon gelesen hatte: *Wie erlangt man Erkenntnisse höherer Welten?* Er las das Buch erneut und war nun von dem Inhalt begeistert, den er bei der ersten Lektüre noch belächelt hatte. So begegnete Tschechow endlich der Idee des esoterischen Christentums, die ihn für den Rest seines Lebens begleiten sollte.

Um mehr darüber zu erfahren, nahm er Kontakt zu Andrej Belyj auf, der in Moskauer Kreisen als Kenner der Anthroposophie galt. Belyj musste jedoch für längere Zeit verreisen und so hatte sich Tschechow vorerst mit der Literatur zu begnügen.

Der Bürgerkrieg ging unterdessen seinem Ende zu und die Bolschewiki – die sich als große Volkserzieher verstanden – begannen, über Maßnahmen zur Bildung des Volkes nachzudenken, das zu achtzig Prozent aus Analphabeten bestand. Das Theater spielte in diesem Konzept eine bedeutende Rolle und viele russische Avantgardisten begannen, mit den Bolschewiki zusammenzuarbeiten. Auf den Bühnen von Moskau und St. Petersburg erschienen Agitations- und Propagandastücke. Der einzig erlaubte Stil dieser Aufführungen war der sozialistische Realismus. Das Bühnengeschehen sollte die Wirklichkeit äußerlich mit photographischer Exaktheit wiedergeben, während der Inhalt durch die herrschende Ideologie bestimmt war. Infolgedessen ließ die schauspielerische Qualität nach, Fantasie und Originalität traten in den Hintergrund.

11 A.a.O., S. 135.

Diese »Proletarische Kunst«, die nun als Bildungsauftrag des Theaters verstanden wurde, bezeichnete Tschechow als »Straßendramaturgie«.¹² Alle Stücke, die mit Spiritualität und Religion zu tun hatten, wurden nach und nach von den Spielplänen verbannt. Doch noch war das Wachs weich, waren die Standpunkte nicht ganz verhärtet und die Dramen von Goethe und Shakespeare nicht auf den Index gesetzt.

Als im Mai 1922 Jewgeni Wachtangow starb, der bisher das »Erste Studio« des MChAT geleitet hatte, bewarb sich Tschechow um die Nachfolge. Um seine Mitbewerber auszuschalten, ernannte er sich kurzerhand zum »Diktator«. Dieser Schritt war für alle Beteiligten so verblüffend, dass es keinen Widerspruch gab. Man überließ ihm das Studio. Nach dieser »Machtergreifung« verbannte er die antireligiösen Tendenzen und die Straßendramaturgie aus dem Studio und beschloss, Shakespeares *Hamlet* zu inszenieren.

Begegnung mit Rudolf Steiner

Das Jahr 1922 wurde aber noch in anderer Hinsicht zu einem bedeutenden Wendepunkt, denn kurz darauf begegnete er Rudolf Steiner in Berlin. Worüber die beiden sprachen, ist nicht bekannt, doch gestatte ich mir, hier ein wenig zu spekulieren. Wahrscheinlich haben Sie sich über spirituelle Schauspielkunst, das esoterische Christentum und den *Hamlet* ausgetauscht. Vor allem aber, so nehme ich an, werden sie über die revolutionären Ereignisse in Russland und den Ersten Weltkrieg gesprochen haben. Diese Themen bewegten Steiner wie Tschechow zutiefst, besonders aber die geistigen Hintergründe der Weltkriegskatastrophe. Steiner hatte sie bereits 1919 ausführlich in einer Reihe von Vorträgen erläutert.¹³

Die Ursache lag seiner Ansicht nach in einer vereinseitigten Denkkultur. Seit der Gründung der Universitäten vor gut fünfhundert Jahren gingen die Menschen immer mehr dazu über, die Welt und den Menschen aus der Perspektive der naturwissenschaftlichen Erkenntnisse heraus zu betrachten und zu gestalten. Das materialistische Denken eroberte alle Lebensbereiche, und zwar aus einem begründeten Bedürfnis nach Sicherheit heraus. Man folgte dem Galilei zugeschriebenen Aufruf, alles in der Welt zu messen, was messbar ist, und das, was es noch nicht ist, messbar zu machen. Alles, was messbar und damit berechenbar ist, schafft Sicherheit. So verengte sich der Blick bei lebendigen Dingen zunehmend auf das, was an ihnen berechnet werden kann. Sie wurden zu Zahlen.

12 A.a.O., S. 244 u. f.

13 Vgl. Rudolf Steiner: *Gedankenfreiheit und Soziale Kräfte* (GA 333), Dornach 1985.

Dieser Kultur verdanken wir zwar die großartigen technischen Fortschritte, welche die Menschheit hervorgebracht hat, doch verloren die Menschen gleichzeitig mit fortschreitender Entwicklung den Blick für das innere Wesen des Menschen, für seinen höheren Wesenskern. Der Preis für diesen Fortschritt war: seelischer Analphabetismus.

Bereits Goethe, auf den Steiner immer wieder verwies, kritisierte diese Entwicklung vehement, doch verstanden seine Zeitgenossen nicht, worum es ihm ging. In seinem *Faust* lässt er den Mephisto daher das aussprechen, was ihm am Herzen lag.

Mephisto durchschaut die Absurdität des materialistischen Denkens bestens und er amüsiert sich prächtig über Menschen, die sich davon in die Irre leiten lassen; ist dies doch der beste Weg, Menschen von ihrem Urquell – dem ihm zutiefst verhassten göttlichen Licht – abzulenken. Faust kann er nicht mehr mit dem materialistischen Denken ködern. Er hat es bereits durchschaut. Bei ihm muss Mephisto zu anderen Mitteln greifen, doch den Schüler kann er damit noch betören.

Ganz offen spricht Mephisto es in der Schülerszene aus: »Mein teurer Freund, ich rat Euch drum / Zuerst Collegium Logicum. / Da wird der Geist Euch wohl dressiert, / In spanische Stiefeln eingeschnürt, / Daß er bedächtiger so fortan, / Hinschleiche die Gedankenbahn«. Doch der Schüler versteht von alledem nichts – wie auch die Zeitgenossen von Goethe. Für das logische Denken wählte Goethe ein sehr drastisches Bild: »Spanische Stiefel« zählten im Mittelalter zu den grausamsten Foltermethoden um Geständnisse zu erpressen.

Die Art, wie materialistisch gesinnte Menschen zu Erkenntnissen über lebendige Wesen gelangen möchten, karikierte Goethe in der selben Szene, indem er seinen Mephisto sagen lässt: »Wer will was Lebendigs erkennen und beschreiben, / Sucht erst den Geist heraus zu treiben, / Dann hat er die Teile in seiner Hand, / Fehlt, leider! nur das geistige Band.«

Tschechow wusste genau, wovon die Rede war, hatte er die Qualen der »Spanischen Stiefel« doch selbst erlebt. Er kannte den faustischen Kerker. Wie Faust (und Hamlet) stand auch er kurz davor, sich aus Verzweiflung das Leben zu nehmen. Und versuchten die Bolschewiki in Moskau nicht genau dieses mephistophelische Werk fortzusetzen? Versuchten sie nicht, den Geist eines ganzen Volkes in »Spanische Stiefel« einzuschnüren, indem sie den dialektischen Materialismus mit allen Mitteln durchsetzten und den Idealismus auf das Härteste verfolgten?

14 Ahriman und Lucifer sind zwei geistige Kräfte, die unterschiedliche Prinzipien des Bösen darstellen. Ahriman ist das Bild für Verhärtungsprozesse. Dieses Prinzip will alles Lebendige in tote Mechanik verwandeln. Lucifer ist das Gegenbild. Er verführt die Menschen und treibt sie in die Selbstüberschätzung. Mephisto im Faust vereint diesen beiden Kräfte. Mal ist er schwarz gekleidet und gefühllos aggressiv, mal ist er rot gekleidet mit Hahnenfeder am Hut und spielt den erotischen Verführer.

15 Tschechow: *Leben und Begegnungen*, S. 121.

So brillant die Erkenntnisse von Charles Darwin auch sein mögen, so verheerend waren die Folgen ihrer Interpretation. Was für das Reich der Tiere galt, wurde nun auf den Menschen übertragen. Das »Survival of the Fittest« wurde zur wissenschaftlich begründeten Rechtfertigung für die brutale Ausbeutung der im 19. Jhdt. von den Großmächten geschaffenen Kolonialreiche. Die Moral wurde abgeschafft. Mephisto dazu: »Hättst du [Gott] ihm nicht den Schein des Himmelslichts gegeben; / Er nennt's Vernunft und braucht's allein, / Nur tierischer als jedes Tier zu sein.« Aber auch die Finanzmärkte organisierten sich nach diesem Mantram. Und was für die Völker galt, das galt ebenso für den Kampf des kleinen Mannes. Der Egoismus wurde Leitkultur. Ein Ausweg aus dieser ahrimanisch-luciferischen¹⁴ Knechtschaft war nach Ansicht von Rudolf Steiner nur möglich, wenn die Menschen sich wieder für die Wahrnehmung der lebendigen Prozesse in der Welt und das höhere Ich im Menschen – sowohl des eigenen Ichs, als auch des Ich im Du – sensibilisieren. Das Schicksal des Faust war seiner Ansicht nach das Schicksal des modernen Menschen. Und ein Ausweg war dringend geboten, wenn die Welt nicht weiter in zerstörerischen Krisen versinken sollte. Auch wenn inzwischen Frieden herrschte, deutete sich für Steiner bereits die nächste Katastrophe an. Heute sind wir klüger: Es war der Zweite Weltkrieg.

Die Sensibilisierung für das höhere Ich erlangt man durch die Überwindung der eigenen toten und erstarrten Gedanken: durch die Überwindung von Angst, Zweifel und Hass. Wenn man sich erlebend gegenüber den eigenen Gedanken verhalten kann, dann gelangt man an das Tor zu einem lebendigen Denken. Man vollzieht einen geistigen Akt der Auferstehung. Diese geistige Auferstehung ist ein zentrales Anliegen des esoterischen Christentums.

Tschechows Konzept des »Hamlet«

Im Frühjahr 1923 begann Tschechow mit den Proben zu seinem *Hamlet*. Drei Gedanken hatten sich zu diesem Zeitpunkt in seiner Seele manifestiert: Die Erneuerung des Theaters, die vor dem Hintergrund der neuen Ästhetik, der »Proletarischen Kunst«, deutlich an Gewicht gewonnen hatte; der Gedanke, dass Kunst kein äußerer Akt sei, sondern ein Gestaltungsprozess aus der Persönlichkeit, dem inneren Wesenskern des Menschen heraus; und, dass die Kunst nicht an der Wirklichkeit des Lebens vorbeigehen dürfe, sondern mit den konkreten Menschen etwas zu tun habe – denen, die »an den Eisenbahnwaggons hingen.«¹⁵

Für die Verwirklichung dieser drei Ziele schien der *Hamlet* der ideale Stoff zu sein. Wie in einem Brennglas fokussierte er die Lebensfragen, die Tschechow bisher bewegt hatte: seine biografischen Erlebnisse, die gesellschaftliche Situation in Russland und, die Geburt des neuen Menschen – eines handelnden Menschen, der den Pessimismus überwunden hat. Er war inzwischen 32 Jahre alt.

Als Andrei Belyj wieder in Moskau war, lud Tschechow ihn ein, Vorträge über Anthroposophie für sein Ensemble zu halten, denn er wollte den *Hamlet* von einer spirituellen Seite aus angehen und suchte daher nach neuen Wegen, den Stoff zu bearbeiten. Sein Ziel war hoch: Er wollte das göttliche Licht in seine Inszenierung bringen.

Das Bühnenbild hatte etwas Surreales. Es zeichnete eine düstere Welt, welche die kalte und skrupellose Gewalt des Claudius, des Mörders des alten Hamlet, symbolisierte und erinnerte an eine ahrimanische Krallen. In dieser Welt der Finsternis wollte Tschechow das göttliche Licht sichtbar werden lassen.

Äußerlich sollte das Bühnenlicht ein stilistisches Mittel sein, um die geistigen Vorgänge des Dramas zu verdeutlichen. Aber es sollte auch ein inneres Licht geben. Er sagte seinen Schauspielern, dass sie sich auf ihre innere Kraftquelle besinnen und aus dieser heraus spielen sollten. Damit dieses innere Licht nicht nur ein eingebildeter Vorgang blieb, sondern wahrnehmbare Realität wurde, entwickelte er mit dem Ensemble zahlreiche Übungen. Dabei griff er auf die Erfahrungen zurück, die er bereits in seinem Studio gesammelt hatte, bezog aber auch Anregungen aus der Sprachgestaltung und der Eurythmie ein. Auf die Arbeit mit dem Körper legte er dabei besonderes Gewicht, denn dieser ist der Übermittler der feinstofflichen Botschaften. Tschechow arbeitete viel mit Gesten und sagte, die Arme und Beine seien Strahlen des inneren Lichtes.

Immer wieder zitierte er aus dem ersten Brief des Johannes, worin gesagt wird: Gott ist Licht.¹⁶ Und da, wo Gott erscheint, kann es keine Finsternis geben. Alle, die sich in diesem Licht bewegen, tragen es in sich und strahlen es aus.

»Der neue Schauspieler muss lernen, mit Hilfe der neuen Technik seinen Eigenwillen zu opfern, ehe er in seinem erneuerten Bewusstsein die Bedürfnisse des Zuschauers erkennen kann«, schrieb er in seinen Lebenserinnerungen. Und weiter: »Dafür braucht er jedoch ein Organ, mit dem man das Wort der Zeit hören kann, und dieses Organ ist die neue Schauspieltechnik,

¹⁶ Vgl. Joh. I, 4-5 und VIII, 12.

die den Darsteller nicht zum Eigenwillen erzieht, sondern dazu, sich der Kunst zu opfern.«¹⁷

Das waren hohe Anforderungen, die er an seine Schauspieler stellte: den Eigenwillen opfern; ein Organ bilden, mit dem man das Wort der Zeit hören kann; sich der Kunst opfern.

Neu war für die Schauspieler auch die Improvisation, auf die sich seine Arbeit stützte, waren sie doch an Probenprozesse gewöhnt, die eher technischer Natur waren. Dies war eine folgerichtige Konsequenz seines Ansatzes, denn nur in der Improvisation entsteht das Leben, nicht jedoch in mechanisch fixierten Vorgängen.

Die Übungen und die Arbeitsweise, die Tschechow in seinem Buch *Die Kunst des Schauspielers*¹⁸ beschreibt, also die Grundlagen seiner Methode, wurden weitgehend während der zweijährigen Probenarbeit zum Hamlet entwickelt.

Der Christus-Impuls in ›Hamlet‹

Die Lichtdramaturgie des *Hamlet* war als symbolischer Kampf des Lichtes mit der Finsternis konzipiert. Tschechow nutzte das Licht an verschiedenen Stellen des Dramas, um das darzustellen, was nicht unmittelbar sinnlich greifbar ist, oder als Auflösungsmoment. So stellte er die Begegnung Hamlets mit dem Geist des alten Hamlet nicht wie üblich mit einem Schauspieler dar, sondern nur durch Licht. Die Kampfszene am Schluss des Dramas, bei der Laertes, Hamlet, Gertrude und Claudius sterben, wurde aufgelöst, indem man langsam ein großes weißes Licht aufgehen ließ – vielleicht eine Metapher für die Befreiung Dänemarks von der kalten und herzlosen Regentschaft des Claudius, aber auch für das Ende der Vorbereitungen für den Krieg, den Dänemark gegen Norwegen führen wollte.

Letztlich verfolgte Tschechow aber das Ziel, den Christus-Impuls¹⁹, der seiner Ansicht nach in den tieferen Schichten des *Hamlet* verborgen ist, zur Darstellung zu bringen; die Entwicklung, die ein Mensch mit diesem Impuls durchlebt. Er wollte zeigen, wie die Seele eines Menschen mit dem Christus-Impuls zu neuen Erkenntnissen und Kräften gelangt, durch die er den Kräften der Finsternis (Lucifer und Ahriman) widerstehen und diese überwinden kann und dadurch eine seelische Neugeburt erfährt. Wer diese Erneuerung erlebt hat, teilt diese Erfahrung mit den Menschen, denen er begegnet, und so verändert sich die Gesellschaft um ihn. Der Christus-Impuls wird weitergetragen und hat somit eine Wirkung in größeren gesellschaftlichen Kreisen. Die Geschichte Hamlets spiegelte in Tschechows Interpre-

17 Tschechow: *Leben und Begegnungen*, S. 233f.

18 Michael Tschechow: *Die Kunst des Schauspielers: Moskau Ausgabe*, Stuttgart 2010.

19 Es gibt etliche Äußerungen Rudolf Steiners zur Bedeutung des Christus-Impulses. Eine davon möchte ich hier stellvertretend herausgreifen: »Wenn der Mensch sagen darf: Nun ja, ich kann krank sein, ich kann schwach sein, ich kann sterben, aber von meinem Ich aus kann ich mich stärker machen, kann ich etwas in meine Organisation hineinsenden, was mir Stärke, was mir Kraft gibt unmittelbar aus den geistigen Welten heraus. – Wie er es nennt, ist gleich. Wenn der Mensch zu dieser Empfindung kommt, dann ist er vom Christus-Impuls

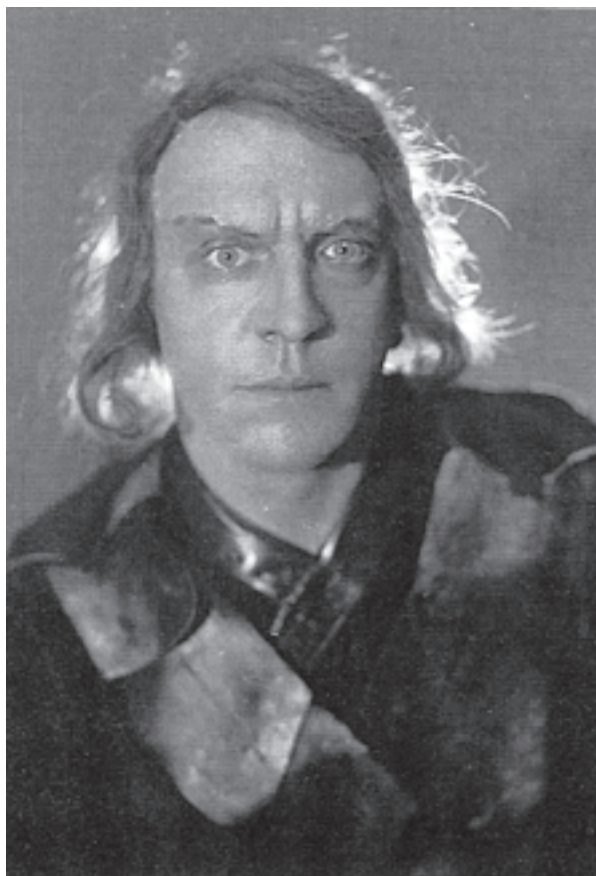
tation diesen Erkenntnisprozess. Er zeigte, wie ein Mensch sich unabhängig von Macht und negativen Kräften machen kann.

Vergegenwärtigen wir uns kurz die Handlung dieses Dramas: Die am Anfang stehende Begegnung mit dem Geist seines Vaters, der ihm eröffnet, dass Hamlets Stiefvater Claudius ihn ermordet hat, lässt Hamlet zunächst tief erschrecken. Steht dieses Erlebnis doch im Widerspruch zu dem, was er an der Universität in Wittenberg gelernt hat, wo nur das als Wahrheit anerkannt wurde, was logisch beweisbar ist. Nun wird er mit einem Phänomen konfrontiert, das sich dieser Logik entzieht. Auch sein Freund Horatio (ratio = Vernunft) muss gestehen: Sie sahen einen Geist. Der Widerspruch zwischen Lehrmeinung und Erlebnis treibt Hamlet in die Verzweiflung und er stellt sich die berühmte Frage: »Sein, oder nicht sein«.

Doch dann rettet ihn ein genialer Einfall: Eine Schauspieltruppe kommt an den Hof, und Hamlet bittet sie, den Mord an seinem Vater vor Claudius nachzuspielen, damit er dessen Reaktion beobachten kann. Claudius wird nervös, als er das Schauspiel sieht, und Hamlet weiß nun, dass der Geist die Wahrheit sprach. Vom Zweifel befreit beginnt er den Kampf zu kämpfen, zu dem der Geist ihn aufgefordert hat. In Tschechows Interpretation wurde Hamlet durch diesen Kampf zu einem neuen Menschen und heilte Dänemark. Er sah ihn als Beispiel dafür, dass sich der Mensch nur durch ein neues, vom Geist inspiriertes Bewusstsein für die Wahrheit und die Gerechtigkeit einsetzen und die Gesellschaft verbessern kann.

Tschechow spielte den Hamlet in seiner Inszenierung selbst. Bei den Recherchen zu diesem Text hatte ich zuweilen den Eindruck: Tschechow *spielte* den Hamlet nicht nur – er *war* Hamlet.

ergriffen. Nicht derjenige, der sagt, dass er etwas haben kann von einem Lehrer, sondern derjenige, der empfindet, dass unmittelbar aus der geistigen Welt Impulse der Kraft, der Stärke kommen können, der ist vom Christus-Impuls ergriffen. Diese innere Erfahrung können die Menschen machen, ohne sie werden die Menschen in der Zukunft nicht leben können.« Rudolf Steiner: *Erfahrungen des Übersinnlichen. Die drei Wege der Seele zu Christus*, (GA 143), Dornach 1994, S. 129f.



Michael Tschechow als Hamlet

Reaktionen von Politik und Publikum

Vor dem Hintergrund der politischen Lage in Russland war diese Interpretation ein sehr mutiges Unternehmen. Tschechow und die Schauspieler seines Ensembles riskierten viel, denn die in dem Satz: »Etwas ist faul im Staate Dänemark« enthaltene Anspielung war allen Russen unmissverständlich klar. Dies galt umso mehr nach dem Tode Lenins, der im Januar 1924 starb. Stalin drängte nun unaufhaltsam zur Macht und bereitete eine neue Zerstörungswelle von Kirchen und die Deportation von Priestern, Mönchen und engagierten Laien vor.

Doch Stalin wusste auch: Russland braucht Heilige. Und so ordnete er – gegen den Willen Lenins, der sich gegen einen Personenkult ausgesprochen hatte – die Einbalsamierung von dessen Leichnam an und befahl den Bau eines Mausoleums auf dem Roten Platz in Moskau, eines pyramidenartigen Bauwerkes, das an ägyptische Totenkulte erinnerte. Hierin wurde die Mumie Lenins in einem gläsernen Sarg feierlich beigesetzt und ausgestellt. Das russische Volk musste über viele Jahre an diesem Leichnam vorbeidefilieren. Die Basilius-Kathedrale auf dem Roten Platz wurde dagegen geschlossen. Die Ikonen der Kathedrale verblassten und verloren ihre Kraft. Doch dafür hatte das Volk nun ein neues »Heiligtum«.

Im Herbst 1924 fand schließlich die Premiere des *Hamlet* statt. Das Publikum nahm das Stück begeistert auf.

Im Archiv des MChAT finden sich Briefe an Michael Tschechow, die von der Ergriffenheit des Publikums erzählen. Viele Zuschauer beschrieben, dass sie sich durch diese Inszenierung so tief verstanden fühlten wie nie zuvor. Sie konnten in der Inszenierung alle ihre Schwierigkeiten, Schmerzen und Verletzungen, die sie in den vergangenen Jahren erlitten hatten, wiedererkennen und ihre Lebenssituation begreifen. Wie verwandelt verließen sie die Vorstellung.

Andere Zuschauer schrieben, dass sie durch diese Inszenierung Gefühle erlebten, von denen sie geglaubt hatten, dass sie dazu gar nicht mehr fähig seien. Andrei Belyj wiederum beschrieb das Stück als ein Phänomen und war höchst begeistert über das, was es in der russischen Gesellschaft auslöste.²⁰

Aber es gab nicht nur begeisterte Stimmen. Viele Kollegen mochten die Art der Inszenierung überhaupt nicht. Die ästhetische Form war ihnen zu surreal und die spirituelle Haltung dahinter war ihnen zuwider.

Tschechow ließ sich jedoch von diesen Kritikern nicht beeindrucken. Er hatte sein großes Ziel erreicht und der Erfolg verlieh

20 So Fausto Malcovati in seinem Vortrag: *L'Amleto di Michail Cechov: l'influenza di Steiner e il suo »Impulso-Cristo«*, vgl. Fn. 1.

ihm Kraft. Gegenüber dem Narkompros, dem Volkskommissariat für Bildungswesen, erlaubte er sich mehrmals unvorsichtige Urteile über die neue »Proletarische Kunst« und verteidigte seine Arbeit. Doch da Tschechow sehr bekannt war und von einer Welle des Erfolges getragen wurde, war man ihm gegenüber sehr vorsichtig und raunte ihm nur zu: »Wissen Sie denn nicht mehr, Genosse, was man während der Französischen Revolution mit ungehorsamen Theaterdirektoren gemacht hat?«²¹ Doch Tschechow blieb seiner Linie treu.

1926 begegnete er dem Starez Nektarij (1853-1928). Der Starez war einer der letzten lebenden Mönche in Russland, der den höchsten Zustand der Askese erlangt hatte. Eine Dichterin erzählte Tschechow, dass der Starez ein Portrait von ihm als *Hamlet* gesehen und darauf gesagt habe: »Ich sehe ein Zeichen des Geistes. Bringt ihn zu mir.«

Tschechow reiste sofort zu ihm. Bei Nacht kam der Zug in einem kleinen Ort an. Von dort ging es mit einem Pferdefuhrwerk weiter. Damit man ihnen nicht folgen konnte, mussten alle Besucher noch eine Nacht warten, bis man zu dem Ort gebracht wurde, wo der Starez sich verborgen hielt. Als der Starez ihn mit vollem Namen ehrerbietig mit einer tiefen Verbeugung begrüßte, war Tschechow etwas sprachlos. Der Starez setzte sich, lächelte ihn aus fröhlichen Augen an und zitierte aus *Hamlet* die Worte: »Es gibt mehr Dinge zwischen Himmel und Erde, als Eure Schulweisheit sich träumen lässt.«

Sie sprachen viel über esoterische Fragen und über Rudolf Steiner, für den der Starez großes Interesse zeigte. »Was Rudolf Steiner sagt, ist wie ein Strauß Blumen«, sagte er und fügte hinzu: »Aber es gibt auch Unkräuter darin.«²²

Tschechow wurde nun immer öfter vom Narkompros vorgeladen. Man wollte ihn überreden, seine Inszenierung zu ändern. Doch da Tschechow sich weigerte, zog sich das Netz um ihn immer weiter zu. 1928, bei einem eigens für ihn eingerichteten Empfang, auf dem es sehr geheimnisvoll zugeing, erfuhr er, dass er noch diese Nacht Russland verlassen müsse, und man übergab ihm einen Reisepass. So verließ er Russland und sollte nie wieder zurückkehren. Er hoffte, seinen *Hamlet* noch einmal im Ausland aufführen zu können – doch blieb dies ein Wunsch, der sich nicht mehr erfüllen sollte.

Es ist erstaunlich, doch anscheinend sprach Tschechow nach seiner Emigration mit seinen Schauspielschülern und -kollegen nicht mehr über den Christus-Impuls, zumindest sind mir keine

21 Tschechow: *Leben und Begegnungen*, S. 240.

22 A.a.O., S. 165.

JOBST LANGHANS, *1955, Regisseur, Schauspieler, Schauspieltrainer. 1983-95 Leiter des »theaterforum kreuzberg«. Seit 1984 Leiter des Michael Tschechow Studio Berlin. Seit 1998 Leiter der Werkbühne Berlin. Gastdozent und Leiter von Meisterkursen an Schauspielschulen und Hochschulen im In- und Ausland. – Kontakt: Michael Tschechow Studio Berlin, www.mtsb.de

Hinweise bekannt. Nur mit ein paar eng vertrauten Schülern, die sich für die Anthroposophie interessierten,²³ redete er darüber, doch sonst beschränkte er sich auf Andeutungen, hinter denen man den Impuls jedoch deutlich erahnen kann. Er hatte inzwischen eine Aversion gegen Belehrungen von der Bühne herunter entwickelt. Jede Form von Überzeugungstheater war ihm fremd. Was aber die Moral des Zuschauers in seinen Augen ansprach, das war das atmosphärische Geschehen auf der Bühne. Wenn man damit aufmerksam arbeitet, dann kann man, ohne dass darüber gesprochen wird, die Verwandlung erleben, die der Christus-Impuls bewirkt. Er findet im Verborgenen statt.

Epilog

Zum Abschluss noch ein persönliches Erlebnis: Während der Internationalen Tschechow-Tagung in Riga 1997 begegnete ich einer Schamanin, die mit den Eskimos in Sibirien und den Hopi Indianern lebte. Das Arbeitsthema der Tagung war der *Hamlet*. Die Dame besuchte meinen Workshop und filmte alle Unterrichtsstunden. Eines Tages ergab sich ein Gespräch mit ihr und sie erzählte mir von ihrer Arbeit. Sie sagte, dass sie den Kontakt zwischen den Menschen und ihrem Engel wiederherstellen könne, wenn dieser verloren gegangen sei. Dann wechselte sie das Thema und erklärte mir: »Der Satz: ›Etwas ist faul im Staate Dänemark‹ hängt damit zusammen, dass das dänische Volk den Kontakt zu seinem Erzengel verloren hatte.« Als ich mich näher für ihre Arbeit interessierte, lachte sie und sagte: »Du musst keine neuen Dinge kennenlernen. Du weißt es alles. Ich habe es in Deiner Arbeit gesehen. Du musst nur darauf vertrauen.« Dies zur Ermutigung all der Kollegen, die mit den »Tools« von Michael Tschechow arbeiten, aber hin und wieder in Zweifel geraten und das innere Licht verlieren.

23 Namentlich Mala Powers und Jack Colvin, die Schüler von Michael Tschechow in Los Angeles waren.