

Rudolf Steiner University College

Master Thesis

Künstlerische Menschenkunde  
auf dem Schulungsweg  
von Sprachgestaltung und Schauspiel

Eine Studie über

Rudolf Steiners und Michael Chekhovs Beitrag  
zu einem Selbstverständnis der Theaterpädagogik

**Oliver Ifill**

Oslo, Mai 2010



**Rudolf Steiner University College**

Master Programme in Education

Oslo, Fyresdal - Norway



# Inhalt

Abstract .....	1
Zusammenfassung .....	2
Danksagung .....	3
Vorwort .....	4
1. Einleitung .....	5
1.1 Geschichtlicher Hintergrund .....	6
1.2 Forschungsfragen .....	8
1.3 Biographische Aspekte .....	8
2. Entwicklung der Theaterpädagogik .....	11
2.1 Antike .....	12
2.2 Vom Mittelalter zur Neuzeit .....	15
2.3 Von Beginn der Neuzeit bis zur Gegenwart .....	15
2.4 Zusammenfassung .....	22
2.4.1 Übergang .....	22
3. Phänomenologie von Sprache und Schauspiel .....	24
3.1 Wahrnehmung, Verwandlungskraft und Wesenserkenntnis .....	24
3.1.1 Erweiterung der Wahrnehmung .....	24
3.1.2 Sprache als Verwandlungskraft .....	25
3.1.3 Begriff, Idee und Essenz .....	25
3.1.4 Selbstbewusstsein und Selbsterkenntnis .....	25
3.1.5 Lebendige Begriffe und andere handelnde Charaktere .....	26
3.2 Urphänomene .....	26
3.2.1 Polarität .....	26
3.2.2 Polarität in der Theaterpädagogik .....	27
3.2.3 Steigerung und Metamorphose .....	28
3.3 Epistemologie und Ontologie .....	28
4. Methodik .....	29
4.1 Künstlerische Übungen .....	30
4.1.1 Individuelles Üben .....	30
4.1.2 Gemeinsames Üben und Unterrichten .....	32
4.2 Phänomenologie und Hermeneutik .....	33
4.3 Bewusstseinsrhythmus .....	33
5. Steiners und Chekhovs Theaterpädagogik .....	35
5.1 Der Dramatische Kurs .....	35
5.1.1 Einleitung .....	35

5.1.2	Erster Teil: Über die eigentliche Sprachgestaltung.....	37
5.1.3	Zusammenfassung des ersten Teiles .....	54
5.1.4.	Zweiter Teil: Regie und Bühnenkunst .....	55
5.1.5	Zusammenfassung des zweiten Teiles .....	72
5.1.6	Dritter Teil: Die Schauspielkunst und die Menschheit .....	73
5.1.7	Zusammenfassung des dritten Teiles .....	87
5.1.8	Rückblick auf den Zyklus .....	88
5.1.9	Ein Übungsbeispiel .....	88
5.2	Der Griechischer Fünfkampf.....	90
5.2.1	Einleitung .....	90
5.2.2	Intention, Perspektive und Methode.....	91
5.2.3	Die fünf Übungen.....	92
5.2.4	Zusammenfassung.....	98
5.2.5	Von der Gymnastik zur Schauspielkunst .....	99
5.3	Die Methode Michael Chekhov´s .....	101
5.3.1	Einleitung .....	101
5.3.2	Das Alltags-Ich.....	102
5.3.3	Das Höhere Ich.....	108
5.3.4	Die Rollengestalt.....	115
5.3.5	Zusammenfassung.....	120
6.	Zum Schulungsweg von Sprache und Schauspiel.....	121
6.1	Der Zusammenhang der Elemente des Schulungsweges .....	121
6.2	Zur Entwicklung von Steiners Theaterpädagogik .....	121
6.2.1	Professioneller und allgemeinmenschlicher Schulungsweg .....	121
6.2.2	Sprachgestaltung in der Krise .....	122
6.2.3	Entwicklungsperspektiven .....	123
6.3	Zur Entwicklung von Chekhovs Theaterpädagogik.....	124
6.3.1	Talent und Krisen .....	124
6.3.2	Auf der Suche nach Zusammenarbeit .....	125
6.3.3	Gegenwärtige Situation .....	127
6.4	Person und Werk .....	127
6.5	Gemeinsamkeiten und Unterschiede .....	129
6.5.1	Methode.....	129
6.5.2	Sprechen über Sprachkunst .....	130
6.5.3	Die Rolle der Gymnastik.....	131
7.	Künstlerische Menschenkunde.....	132
7.1	Allgemeine, individuelle und künstlerische Menschenkunde.....	132
7.2	Theaterpädagogische Perspektiven .....	133
7.2.1	Von der Postmoderne zur Gegenwart .....	133
7.2.2	Dekonstruktion und Verwandlungskraft .....	134

8. Zusammenfassung der Ergebnisse .....	135
8.1 Zur Theaterpädagogik .....	135
8.2 Zum künstlerischer Schulungsweg.....	136
8.3 Sprache, Schauspiel und künstlerischen Menschenkunde .....	137
8.4 Die Wesensbeziehungen in Sprache und Schauspiel .....	137
8.5 Ausblick .....	139
Anhang .....	140
I Übung 1:.....	140
II Übungen im 11. Vortrag.....	141
Literaturverzeichnis.....	143

# Abstract

This Thesis is a fundamental study about the theater-pedagogical methods of Rudolf Steiner and Michael Chekhov. It looks at these methods from a phenomenological perspective viewing single elements, common features, differences and the overall holistic structure.

Reviewing the historical development of theater-pedagogy its topical questions are discussed. These are questions of aesthetic thinking, theater's artistic way of expression and its pedagogical and therapeutic applications. The presence of these questions in Steiner's and Chekhov's theater- pedagogy is also investigated.

The living forces in consonants, vowels and the human soul are named as archetypal phenomena of speech and drama and are looked at from epistemological and ontological point of view. Artistic exercising is recognized as the heart of the artistic schooling. Within the Greek pentathlon the organic development of an artistic exercise is described in detail.

A distinction is made between phenomena, processing forces and the essence of artistic exercises. Further the thesis describes connections and relationships between different groups of exercises. The artistic way of expression that are imagination, speech, gesture and the soul forces are treated as ontological qualities.

Throughout this thesis the awareness of interaction between body, soul and mental aspects in the artistic schooling is maintained. The actuality and relevance of the described methods for the present theater-pedagogy is discussed and the outlines for the development of an artistic understanding of the human being are drawn. Finally the results were structured and summarized.

# Zusammenfassung

Die Thesis ist eine Grundlagenstudie zu den theaterpädagogischen Methoden von Rudolf Steiner und Michael Chekhov. Diese Methoden werden aus einer phänomenologischen Perspektive mit Blick auf die einzelnen Elemente und deren ganzheitliche Gestalt betrachtet. Aus den Gemeinsamkeiten und Unterschieden wird ihr gegenseitiges Verhältnis bestimmt.

Vor dem Hintergrund ihrer historischen Entwicklung werden die aktuellen Fragen der Theaterpädagogik herausgearbeitet. Bei diesen handelt es sich um Fragen nach einem ästhetischen Denken, den künstlerischen Mitteln des Theaters und seinen pädagogischen, sozialen und therapeutischen Möglichkeiten. Im Weiteren wird Steiners und Chekhovs Methode auf die Präsenz dieser Fragen hin untersucht.

Die Laute und die menschliche Seele werden als Urphänomene von Sprache und Schauspiel benannt und unter erkenntnistheoretischen und ontologischen Gesichtspunkten betrachtet. Die methodische Vorgehensweise der Thesis wird erörtert. Das künstlerische Üben wird als Kernstück des künstlerischen Schulungsweges erkannt. Mit der griechischen Gymnastik wird die organische Entwicklung einer künstlerischen Übung exemplarisch beschrieben.

Phänomene, Prozesskräfte und Essenz der Übungen werden voneinander unterschieden. Die Thesis stellt Zusammenhänge und Beziehungen zwischen einzelnen Übungsgruppen dar. Die künstlerischen Mittel, Imagination, Sprache, Gebärde und Seelenkräfte werden im Folgenden als wesenhafte Qualitäten behandelt.

Die Wechselwirkungen der körperlichen, seelischen und geistigen Aspekte des künstlerischen Schulungsweges werden berücksichtigt. Die Aktualität und Relevanz der dargestellten Methoden für die gegenwärtige Theaterpädagogik wird besprochen und die Entwicklung einer künstlerischen Menschenkunde wird skizziert. Die Ergebnisse der Betrachtung werden gegliedert und zusammengefasst.

## Danksagung

Ein erster Dank gilt Sari, Miro und Nikolas die sowohl meine Studienreisen als auch die Studienzeiten zu Hause mit Verständnis, Interesse, Geduld und Humor getragen haben.

Zur finanziellen Unterstützung während des Masterprojektes haben meine Eltern in Deutschland und die Gyllenberg-Stiftung in Helsinki einen wichtigen Beitrag geleistet.

Stellvertretend für alle Lehrer und Freunde, die mich seit bald 25 Jahren auf dem Weg begleitet haben, sollen hier Dora Gutbrod und Jörgen Smit sowie Johannes Händler, Eila Väisänen, Ursula Ostermai, Dietrich v. Bonin und Heiner Priess namentlich erwähnt werden.

Schließlich möchte ich den Schülern, Kollegen und Freunden von Sylvia-koti in Lahti, der Snellman-Hochschule in Helsinki, dem Rudolf Steiner University College in Oslo und Fyresdal und besonders auch meinem Mentor Aksel Hugo ganz herzlich danken!



## Vorwort

Die Möglichkeit eines Masterstudienganges am Rudolf Steiner University College in Oslo gab Antwort auf verschiedene Fragen, die mich seit längerem beschäftigten. Nachdem ich 1985 mein Studium an der Universität in Marburg zu Gunsten einer künstlerischen Ausbildung am Goetheanum aufgegeben hatte, erlebte ich wie viele meiner Kollegen die Trennung zwischen dem staatlich anerkannten und dem alternativen Ausbildungswesen. Die regelmäßigen fachlichen Fort- und Weiterbildungen konnten an dieser Situation nichts ändern, denn die Grundlagen für einen gleichberechtigten Austausch mit anderen Institutionen waren noch nicht geschaffen.

Mit der Zeit war es aber weniger der persönliche Ausschluss von einer gleichberechtigten Diskussion, als vielmehr das Erleben, dass eine Isolation künstlerischer, anthroposophischer Ausbildungen von der allgemeinen Hochschulkultur für beide Seiten keine Lösung darstellen kann, wodurch ich mich auf die Suche machte.

Hinzu kam, dass eine gründliche Reflektion über den Schulungsweg von Sprache und Schauspiel nach 25 jährigem Leben mit seinen Übungen und 15 jähriger Unterrichtstätigkeit ein existenzielles, inneres Bedürfnis wurde. Mit dem epochenweisen Auftauchen aus der Praxis wurden nicht nur neue Perspektiven, sondern auch ein stillgelegtes Potential neu erschlossen.

Als mich 2007 die Nachricht von der Masterstudiengang Initiative des RSUC erreichte, war es nicht schwer diesem Ruf zu folgen, denn die innere Frage war lange schon vorhanden. Meine Forschungsfragen knüpfen unmittelbar an die erlebte Situation an. Es soll versucht werden, den eigenen Schulungsweg von Sprache und Schauspiel besser zu verstehen, um damit zugleich eine Grundlage für den Dialog mit Menschen in anderen Ausbildungseinrichtungen zu schaffen.

Dass diese persönlichen Fragen in den letzten Monaten des Masterprogramms immer mehr ihre Verwandtschaft zu allgemeinen Fragen der gegenwärtigen Theaterpädagogik zu erkennen gaben, war eine der ersten positiven Entdeckungen auf diesem Weg.

# 1. Einleitung

Ein wichtiger Ausgangspunkt für diese Arbeit war die Frage nach dem Zusammenhang und der ganzheitlichen Gestalt der einzelnen Schulungsangaben des Kurses für Sprachgestaltung und Dramatische Kunst<sup>1</sup> von Rudolf Steiner<sup>2</sup> und welche Bedeutung der nun vor bald 90 Jahren gehaltene Kurs für die Gegenwart hat. Obwohl es zum Wesen der dramatischen Kunst gehört mit Fragmenten zu arbeiten und aus diesen immer wieder ein neues Ganzes entstehen zu lassen, möge die Frage nach einem übergeordneten Zusammenhang dennoch erlaubt sein. In der Gegenwart ist das Erkennen eines solchen Zusammenhanges für den Ausübenden und noch mehr für den Unterrichtenden einer künstlerischen Disziplin von wachsender, substanzieller Bedeutung.

Die Vertiefung in die Fragen des Dramatischen Kurses führte mit den Jahren über dessen Grenzen hinaus zu einer Vertiefung in die Methode des Schauspielers und Theaterpädagogen Michael Chekhov<sup>3</sup>. Dabei wurde bald deutlich, dass beide Methoden eine innere Verwandtschaft aufweisen. Diese ist nicht nur am Lebenswerk der Autoren abzulesen, sondern hat mit zwei Begegnungen<sup>4</sup> zwischen beiden Künstlern auch einen biographischen Aspekt. Wie sich die Methode von Steiner und Chekhov ergänzen und wodurch sie sich voneinander unterscheiden ist eine weitere Fragestellung dieser Arbeit.

Damit soll ein Diskussionsbeitrag für die Entwicklung der Theaterpädagogik in der Gegenwart gegeben werden, der Perspektiven zur weiteren Erforschung dieses Gebietes eröffnen kann. Im Übergang von der Methode Steiners zur Methode Chekhovs wird in Kapitel 5. exemplarisch auf Übungen im Geiste des klassischen griechischen Fünfkampfes und deren Rolle für die Sprach- und Schauspielausbildung eingegangen.

---

<sup>1</sup> Vortragszyklus gehalten in Dornach vom 5. - 23.9.1924; auch Dramatischer Kurs (DK) genannt

<sup>2</sup> Rudolf Steiner (1861-1925), Goetheforscher, Philosoph und Mitbegründer zahlreicher Initiativen zur praktischen Anwendung einer modernen Geisteswissenschaft, die sich als Kunst versteht, den Standpunkt und den Blick auf Mensch und Welt so zu variieren, dass sie dem Gegenstand der Betrachtung gerecht werden.

<sup>3</sup> Michael Chekhov (1891-1955). Es wird hier eine im deutschen und englischen Sprachraum gebräuchliche Schreibweise des Namens verwendet.

<sup>4</sup> Erste Begegnung zwischen Steiner und Chekhov 1922 in Berlin; 1924 ausführliches Gespräch in Arnheim/Holland (Langhans 2003, S.128)

## 1.1 Geschichtlicher Hintergrund

### **Kurze Skizze zu Leben und Werk von Steiner und Chekhov**

In einer dritten Schaffensphase (1918 - 1925) seines Lebens hat Rudolf Steiner sich auf Grundlage seiner geisteswissenschaftlichen und künstlerischen Arbeiten vor allem der Anwendung dieser neuen künstlerischen Erkenntnis und Kunsterkenntnis auf pädagogischem, sozial-kulturellem und medizinisch-naturwissenschaftlichem Gebiete gewidmet. In diese Zeit fällt auch der Kursus für Sprachgestaltung und Dramatische Kunst. Als eines der zentralen Anliegen Steiners darf wohl betrachtet werden, die Erkenntniswege von Wissenschaft und Kunst einander im Sinne einer goetheanistischen Phänomenologie wieder anzunähern. Dazu leistet der Kurs für die Sprach- und Schauspielkunst einen wichtigen Beitrag. (siehe: Geschichte des DK in 5.1)

Wenn heute im Beginne des 21. Jhdt. die Frage nach der Rolle der Kunst im Sozialen immer dringlicher wird, so war es am Anfang des 20. Jhdt. zunächst vor allem auch die Frage zu einem neuen Kunstverständnis durchzudringen. Auf dem Gebiet der Schauspielkunst gehört Konstantin Stanislawski<sup>5</sup> zu den ersten, die sich auf die Suche nach einer der Erkenntnis zugänglichen Methode für die Schauspielerausbildung machten. Michael Chekhov greift den Impuls seines Lehrers Stanislawskis auf und gewinnt für die Entwicklung seiner eigenen Methode<sup>6</sup> durch die Begegnungen mit Rudolf Steiner entscheidende Anregungen. Chekhovs Lebensweg führt ihn in der ersten Hälfte des 20. Jhdt. von Petersburg über zahlreiche Stationen<sup>7</sup> in Europa bis an die Westküste der Vereinigten Staaten von Amerika. Das Ringen mit den Fragen nach dem Schulungsweg des Schauspielers blieb ihm bis zu seinem Lebensende erhalten<sup>8</sup>. Rudolf Steiner beendet den Dramatischen Kurs nur fünf Tage bevor er am 28.9.1924 seinen letzten öffentlichen Vortrag halten kann. Die Tatsache, dass er trotz seiner Erkrankung in einer Zeit äußerster Beanspruchung 19 Vorträge zum Thema

---

<sup>5</sup> Konstantin Stanislawski (1863 – 1938)

<sup>6</sup> Dargestellt in: Chekhov, Michael (1992). Die Kunst des Schauspielers

<sup>7</sup> u.a. Moskau, Riga, Berlin, Wien, Dornach/Schweiz, Breitbrunn/Deutschland, Dartington/England, Paris, New York, Los Angeles (Chekhov 1992; Marowitz 2004)

<sup>8</sup> Am 13. September 1955 starb Michael Chekhov in Beverly Hills, Kalifornien – wie seine Freunde erzählen, bis zuletzt in Rudolf Steiners „Mysteriendramen“ vertieft. (Chekhov. 1992, S.264)

Sprachgestaltung und Dramatische Kunst gehalten hat, lässt nur erahnen, welche Bedeutung er diesem Thema für die Zukunft zugemessen hat. Eine inhaltliche Dokumentation der Gespräche zwischen Rudolf Steiner und Michael Chekhov ist mir bisher nicht bekannt geworden. Die Betrachtungen zu beiden Schulungswegen, wie sie in der Thesis vorliegen, sollen den Leser in einen offenen Dialog über den Schulungsweg von Sprache und Drama einleiten.

Das für das 20. Jhdt. symptomatische Auseinanderfallen der Kultur in getrennt existierende Teilbereiche, hat auch vor der Sprach- und Schauspielkunst nicht Halt gemacht. Der weitere Weg beider Impulse bis zur Gegenwart kann im Verlauf der Thesis nur skizziert<sup>9</sup> werden. Zunächst wird es darum gehen die innere Substanz der Schulungswege anschaulich darzustellen. Daran soll deutlich werden, dass beide Methoden nicht nur aus einer gemeinsamen Quelle hervorgehen und harmonisch ineinander übergreifen, sondern dass es an der Zeit ist, sie bewusst wieder zusammen zu führen. Voraussetzung dafür ist aber ein Erkennen und Erleben dieser gemeinsamen Quelle.

Michael Chekhov wurde bei der Erstausgabe seines Schulungsbuches „To the actor“ 1953 in Amerika vom Verleger dazu gezwungen, alle Hinweise auf Rudolf Steiner, die Eurythmie, die Sprachgestaltung und die Geisteswissenschaft aus seinem Buche zu streichen. Seit dieser Zeit wird in Amerika mit einer erfolgreichen Schauspielmethode operiert, ohne sich über deren Herkunft im Klaren zu sein. Auf der anderen Seite war die konsequente Anwendung einer Schauspielmethode zur Ergänzung der Sprachgestaltung in den meistens Ausbildungsstätten, die mit dem Impuls von Rudolf Steiner arbeiteten, eher die Ausnahme als die Regel. Erst seit 1992 liegt die ursprüngliche Moskauer Ausgabe von Chekhovs Buch „Die Kunst des Schauspielers“ ungekürzt mit allem Quellenangaben in einer deutschen Übersetzung vor.

---

<sup>9</sup> vgl. Kap. 6.2 und 6.3

## 1.2 Forschungsfragen

### **1.2.1 Was sind die wesentlichen Elemente der Theaterpädagogik von Rudolf Steiner und Michael Chekhov?**

- A In welchem Zusammenhang stehen die Elemente des jeweiligen Weges zueinander?
- B Wie sieht ihre die ganzheitliche Gestalt aus?
- C Wie kann auf Grundlage der Wahrnehmung dieser Gestalt mit den einzelnen Elementen gearbeitet werden?
- D Wie können sich beide Wege ergänzen und was sind die Unterschiede?

### **1.2.2 Welche Rolle kann die Theaterpädagogik von Rudolf Steiner und Michael Chekhov in der Gegenwart spielen?**

- A Wie kann eine zeitgemäße Ausbildung gestaltet werden?
- B Wie ist die Situation der Ausbildungsstätten?

Bevor auf die Theaterpädagogik Rudolf Steiners und Michael Chekhovs mit Hilfe einer phänomenologischen Betrachtung des „Dramatischen Kurses“ und der „Kunst des Schauspielers“ eingegangen wird, folgen zunächst einige persönliche, biographische Aspekte und ein kurzer Rückblick in die Entwicklung der Theaterpädagogik.

## 1.3 Biographische Aspekte

Nach dem Zivildienst lernte ich 1984 in einem öffentlichen Vortrag an der Universität Aachen während des Studiums generale die Geisteswissenschaft Rudolf Steiners kennen<sup>10</sup>. Bald darauf ging ich nach Marburg um Politikwissenschaft und Philosophie zu studieren und besuchte Kurse für Sprachgestaltung und Pantomime. Nach einer Zeit als Bühnenhelfer bei den Faustfestspielen am Goetheanum in der Schweiz begann ich dort 1987 eine Ausbildung an der Schule für Sprachgestaltung und Schauspiel. Ein nicht zur Ruhe gekommenes Suchen nach sozialem Engagement führte mich 1989 zunächst in die heilpädagogische Arbeit nach Finnland. In den darauf folgenden Jahren wurde ich mit der sozialen Improvisation im Alltag,

---

<sup>10</sup> Im Anschluss an den Vortrag fand ich auf einem Büchertisch die „Philosophie der Freiheit“.

den schöpferischen Kräften der finnischen Sprache und dem Gesangsimpuls von Valborg Werbeck-Svärdström<sup>11</sup> bekannt. 1995 konnte ich an der gerade ins Leben gerufenen Schule für Sprache und Drama der Snellman-Hochschule in Helsinki die Ausbildung abschließen.

Seit 1995 arbeite ich als Lehrer in der Heilpädagogik und als Lehrer für Gymnastik, Sprache und Drama in der Erwachsenenbildung. Nach einer Weiterbildung in therapeutischer Sprachgestaltung an der Dora Gutbrod Schule von 2002 -2004 haben therapeutische Gesichtspunkt in meiner pädagogischen und künstlerischen Arbeit an Bedeutung gewonnen.

Aus dieser Arbeit entstand das Bedürfnis die vielschichtigen Erfahrungen mit den verwandelnden und heilenden Kräften von Sprache und Schauspiel neu zu beschreiben, besser verstehen zu lernen und auch vermitteln zu können. Um zu einem solchen neuen Verständnis zu kommen, gehe ich hier nicht von der Vielzahl der individuellen Erfahrungen aus, sondern versuche zunächst die Grundlagen des Schulungsweges von Sprache und Drama selber zu erkennen. In diesem Sinne kann die Thesis als eine Grundlagenforschung betrachtet werden, an die sich weitere empirische Untersuchungen anschließen mögen. Zugleich bildet sie einen Ausgleich zu meiner überwiegend künstlerisch-praktischen Arbeit in der Begegnung mit Menschen der verschiedensten Altersgruppen. Sie ist ein Weg aus dem Feld künstlerischer, pädagogisch-sozialer und therapeutischer Arbeit zu einer Reflektion über die Methodik des künstlerisch-therapeutischen Schulungsweges. Diese Phase reflektierender Aktionsforschung hat neue Perspektiven geöffnet und damit auch zu einer Erneuerung der Grundlage für künftige Begegnungen beigetragen.

Während meiner eigenen Ausbildung hat die Sprachgestaltung im Mittelpunkt gestanden. Die dramatischen Epochen hatten die Stellung eines wichtigen Nebenfaches, wie Eurythmie und Gymnastik, nicht aber die Rolle eines gleichberechtigten Partners für die Sprachgestaltung. Erst als ich nach jahrelangem Üben immer mehr zu einem improvisatorischen Umgang mit den Sprachübungen gelangte, wurde ich mir ganz bewusst, dass ich mich mit der Sprachgestaltung zugleich mitten im Gebiet der Schauspielkunst befinde. So bin ich durch die Sprachgestaltung im Laufe der Zeit immer mehr mit künstlerischen Gesetzmäßigkeiten in Berührung gekommen, die auch von Menschen, die einen anderen Ausbildungsweg gegangen sind, beschrieben werden. Es erwachte ein erneutes

---

<sup>11</sup> Valborg Svärdström-Werbeck (1879 - 1972), Schwedische Sängerin, Musikpädagogin und Therapeutin

Interesse an der Schauspielmethode von Michael Chekhov, in der ich bald eine intensive Verwandtschaft zur Sprachgestaltung entdeckte.

Aus diesem Erlebnis, dass die Kunst der Sprachgestaltung und die dramatische Kunst überhaupt nicht voneinander zu trennen sind, entstand die lebendige Frage ihren organischen Zusammenhang deutlicher erkennbar zu machen. Soweit ich die Entwicklung beider Impulse verfolgen konnte, zeigen sich immer wieder viele Berührungspunkte, zugleich hat aber auch eine dramatische Trennung stattgefunden. Auf diese Trennung, ihre Konsequenzen und eine mögliche Wiederannäherung soll auch in Kapitel 6. dieser Arbeit eingegangen werden.

## 2. Entwicklung der Theaterpädagogik

Um die Entwicklung der Theaterpädagogik als eigene Disziplin verstehen zu lernen, und um das Umfeld aus welchem heraus sich die theaterpädagogische Methode von Steiner und Chekhov entwickelt hat zu skizzieren, erfolgt hier zunächst ein kurzer Rückblick auf deren geschichtliche Entwicklung.

Die Theaterpädagogik ist eine junge wissenschaftliche Disziplin. Dennoch lassen sich auch ihre Anfänge bis in die Antike zurück verfolgen. Ausgehend von den Geisteswissenschaften hat sie sich im Laufe des 20. Jhdts. aus der Germanistik und der Theaterwissenschaft heraus gebildet und emanzipiert. Erst seit 1990 gibt es in Deutschland einen eigenen Berufsverband für Theaterpädagogik. Somit kann sie als ein Teilgebiet der Theaterwissenschaft verstanden werden, aus der heraus sich auch die Filmwissenschaft und die Medienwissenschaft entwickelt haben. Zugleich hält die junge Theaterpädagogik zwischen Geisteswissenschaft und Medienwissenschaft eine interessante Mittelposition. Aus der Medienwissenschaft entwickelt sich in der Gegenwart neben einer Wissenschaft über Film und Fernsehen auch eine Internetwissenschaft, die sich in einem nächsten Schritt mit dem einzelnen Menschen vor dem Bildschirm konfrontiert sehen kann. Dem individuellen Menschen wiederum kann sich nur eine Wissenschaft vom Menschen, die Human- oder Geisteswissenschaft zuwenden. Damit hätte sich der Kreis geschlossen. Ob die Theaterpädagogik einer vermittelnden Rolle zwischen Geisteswissenschaft und dem Menschen im Zeitalter virtueller Welten gewachsen ist, ist eine weitere offene Frage.

Geisteswissenschaft - Literaturwissenschaft - Theaterwissenschaft

Theaterpädagogik

Filmwissenschaft - Medienwissenschaft - Wissenschaft vom Menschen

Eine eigene Identität der Theaterpädagogik bildet sich seit Ende des 20. Jhdts. langsam heraus. Nach Tanja Bidlo macht sie dabei eine rhythmische Entwicklung durch, deren Weg zwischen Schauspielunterricht und Laienkursen, Theater und Pädagogik, Pädagogik und Therapie, zwischen Therapie und der Suche nach dem Wesen in sich selbstständiger, künstlerischer Arbeit mitten hindurch führt.



Eine rein theoretische Auseinandersetzung mit der Theaterpädagogik kann und wird es sicher nicht geben, weil es dem Wesen des Faches widerspricht; ein allerdings rein praktische, in der jede Form der theoretischen Auseinandersetzung vermieden oder ignoriert wird, darf und kann es meiner Auffassung nach aber ebenso wenig geben. (Bidlo, 2006. S.9)

Ein wesentliches Charaktermerkmal der Theaterpädagogik ist, dass sie Pädagogik und dramatische Kunst auf eine Weise miteinander ins Gespräch bringt, in der das Erkennen der Wege zu menschlicher Bildung in der Pädagogik und die kreativen Gestaltungskräfte der Kunst beide gleichermaßen zu Wort kommen.

Die Entwicklung der Theaterpädagogik spiegelt sich in der Entwicklung der Theatergeschichte wieder. Die Theatergeschichte selber kann im Rahmen dieser Arbeit nur als Skizze im Hintergrund stehen. Der Aspekt der Selbsterkenntnis des Theaters und die Bemühungen Kunst und Kunsterkenntnis in Einklang zu bringen, spielen eine Hauptrolle in dieser Thesis. Gerade diese Bemühungen sind in der Gegenwart hoch aktuell und mit dem Beginn des 21. Jhdts. in eine neue Phase eingetreten. Mit zunehmender Instrumentalisierung künstlerischer Arbeit für wirtschaftliche, soziale, pädagogische oder therapeutische Zwecke hat eine Besinnung der Theaterpädagogik auf ihre künstlerischen Mittel und eine neues Interesse an wissenschaftlicher Reflektion<sup>12</sup> und Forschung auf diesem Gebiete begonnen. Zunächst soll die Theater-Pädagogik aus der Perspektive des Theaters betrachtet werden. Am Ende des Kapitels und in Kapitel 6. wird auch die pädagogische Perspektive zur Sprache kommen.

## 2.1 Antike

Die Erzählungen über die Anfänge der europäischen Kunst und des Theaters führen zurück bis in die Zeit der griechischen Mythologie. Orpheus gilt als Vorbild der Musiker und Sänger, Dionysos als Vorbild des Schauspielers. Der erste ist ein Sohn des Sonnengottes Apollon der zweite sein Stellvertreter auf Erden. Beide sind sie Vermittler zwischen Menschen und Göttern und erleiden ein tragisches Schicksal. (Schwab, 1987.)

---

<sup>12</sup> (2002 wurde an der Universität Helsinki eine Gesellschaft begründet, die sich als nationales und internationales Forum auf dem Gebiet der Theaterforschung versteht. [www.TeaTS.fi](http://www.TeaTS.fi) - teatterin tutkimuksen seura-)

Als ein Sohn des Apollon war Orpheus der Urbegründer der Musik, wodurch in späterer Zeit auf dem Wege der Mathematik und Geometrie die logische Dialektik erwachen konnte, wie es die Entwicklung der griechischen Philosophie von Pythagoras bis Aristoteles offenbarte. (Hiebel, 1984. S. 16)

Aischylos<sup>13</sup> gehört zu den ersten, die das Schicksal dieser Helden in Form dramatischer Dichtung beschreiben. In der Poetik des Aristoteles finden sich die ersten wissenschaftlichen Reflektionen über die dramatische Kunst und somit vielleicht auch ein Anfang der Theaterpädagogik. Wie neben Erkenntnis und Katharsis auf Grundlage der griechischen Kultur auch die, von Buddha ins Leben gerufene, Lehre vom Mitleid und Liebe eine wichtige Rolle für die Zukunft der dramatischen Kunst spielt, wird in Kapitel 5.3.4 näher behandelt.

*Wir wollen also festhalten, dass der Anfang der Bildung durch die Musen und durch Apollon geschieht.* (Platon in Teichmann, 1980. S.121)

Wie der Begriff der Musen bei Plato zu verstehen ist, spielt für die Theaterpädagogik eine entscheidende Rolle. Sind die Künste ein kulturelles Regelwerk, das der Mensch sich aneignet, oder gibt es lebendige, wesenhafte Vorbilder von denen er sich inspirieren lassen kann? Aristoteles beschäftigt sich in seiner Poetik ausgiebig mit der Frage des Vorbildes und der Nachahmung oder *Mimesis*.

Die Epik und die tragische Dichtung, ferner die Komödie und die Dithyrambendichtung<sup>14</sup> sowie größtenteils das Flöten und Zitherspiel: sie alle sind, als Ganzes betrachtet Nachahmungen. Sie unterscheiden sich jedoch in dreifacher Hinsicht voneinander: entweder dadurch, dass sie durch je verschiedene Mittel, oder dadurch, dass sie je verschiedene Gegenstände, oder dadurch, dass sie auf je verschiedene und nicht auf dieselbe Weise nachahmen.

Die Nachahmenden ahmen handelnde Menschen nach. Diese sind notwendigerweise entweder gut oder schlecht. Denn die Charaktere fallen fast stets unter eine dieser beiden Kategorien; alle Menschen unterscheiden sich nämlich, was ihren Charakter betrifft, durch Schlechtigkeit und Güte. Demzufolge werden Handelnde nachgeahmt, die entweder besser oder schlechter sind, als wir zu sein pflegen, oder auch ebenso wie wir. (Aristoteles, 1982. S.5/7)

---

<sup>13</sup> Aischylos (525 - 456); Verfasser von über 70 Bühnenstücke von denen sieben erhalten sind. (Aischylos, 1992)

<sup>14</sup> Kultisches Chorlied zu Ehren des Dionysos. Tragödie: tragos ode, Bock-Gesang, Leiden des Dionysos

Nach Aristoteles werden im Drama also Menschen nachgeahmt die über, unter oder auf gleichem Niveau mit dem Zuschauer stehen. Woher kommen die Vorbilder zur Nachahmung für diejenigen die über einem allgemeinen, menschlichen Niveau stehen, wie Helden, Halbgötter und Götter?

Da nun das Nachahmen unserer Natur gemäß ist, und ebenso die Melodie und der Rhythmus - denn das die Verse Einheiten der Rhythmen sind, ist offenkundig -, haben die hierfür Begabten von den Anfängen an allmählich Fortschritte gemacht und so aus den Improvisationen die Dichtung hervorgebracht. (ebd. S. 13)

Damit sieht Aristoteles die Dichtung zugleich als ein Geschöpf und ein Vorbild der Nachahmung, während für Plato die Bildung vom Schauen der Vorbilder aus der Begegnung mit den Musen ausgeht. Von dem Moment an wo nicht mehr mythologische Gestalten, sondern der Mensch in den Mittelpunkt des Geschehens tritt, wendet sich die Aufmerksamkeit von der Nachahmung der geschauten Vorbilder zum Erkennen menschlicher Tugenden.

Die Tugend, aber der unsere Betrachtung gilt, kann selbstverständlich nur die menschliche sein. (Aristoteles, 1995. Band 3 S.23)

Zu Aristoteles umfassender Tugendlehre soll hier nur so viel gesagt werden, dass die für ihn alle Tugenden im Mittehalten zwischen den seelischen Extremen zu suchen sind.

Wenn nun jede Wissenschaft und Kunst ihre Leistung dadurch zu einer vollkommenen gestaltet, dass sie auf die Mitte sieht und dieselbe zum Zielpunkt ihres Tuns macht - deshalb pflegt man ja von gut ausgeführten Werken zu sagen, es lasse sich nichts davon- und nichts dazutun, in der Überzeugung, dass Übermaß und Mangel die Güte aufhebt, die Mitte aber sie erhält -, wenn also die guten Künstler wie gesagt, diese Mitte bei ihrer Arbeit im Auge gehalten, und wenn die Tugend gleich der Natur sicherer und besser ist als die Kunst, so muss wohl dies als Schlusssatz sich ergeben, dass die Tugend nach der Mitte zielt, die sittliche oder Charaktertugend wohlverstanden, da sie es mit den Affekten und Handlungen zu tun hat, bei denen es eben ein Übermaß, einen Mangel und ein Mittleres gibt. (ebd. S.35)

Aristoteles sieht Tugend und Natur als über der Kunst stehend und stellt den Künsten damit zugleich die Tugenden als Gehilfinnen zur Seite. In Platons mythologischer Anschauung sind die Musen des Apollon mit dem Tempelbereich verbunden. Eine platonische Begegnung mit den Musen setzt neben der äußeren Bühne den Tempel, die innere Bühne voraus. Diese geht im Westen, auf dem Wege des Theaters aus dem Tempelbereich heraus, zunächst immer mehr

verloren. Im Osten bereitet der achtegliedrige Pfad Buddhas dem Wort eine innere Bühne, lange bevor die christliche Mystik ein Flämmchen des verlorenen Feuers der apollinischen Festspiele<sup>15</sup> im Inneren wiederfinden wird.

## 2.2 Vom Mittelalter zur Neuzeit

Zu der rhythmischen Entwicklung der Selbsterkenntnis des Theaters gehört eine Phase der Ächtung und des Verbotes der Schauspielkunst. Durch die Entwicklung der Kirche zur Staatsreligion verschwindet mit den antiken, kultischen Festspielen auch das Theater bis zur Renaissance fast vollständig aus der europäischen Kultur. Als es zu Beginn der Neuzeit mit der Commedia dell'arte, Shakespeare und Moliere eine Wiedergeburt erlebt, sind es die kreative Spielfreude und Improvisationskunst der oftmals dichtenden Schauspieler, die es wieder ins Leben rufen. Dass das Theaterspielen eine belebende Wirkung auf Menschen und Kultur hatte, war offensichtlich. Das Erkennen war noch gefühlsmäßig und unmittelbar.

## 2.3 Von Beginn der Neuzeit bis zur Gegenwart

Während die neu aufkommende, naturwissenschaftliche Weltanschauung nach und nach in alle Lebensbereiche Einzug hielt, waren die Kunst und das Theater davon zunächst noch nicht in ihrem Innersten betroffen. Die für die Naturwissenschaft geforderte exakte Objektivität grenzte sich zunächst bewusst vom Glauben und subjektiver künstlerischer Kreativität ab. Die Biographien der frühen Wissenschaftler zeigen, dass eine solche Trennung im Leben nicht aufrecht zu erhalten war, dennoch wurde für die Wissenschaft ein Trennung von Kunst und Erkenntnis postuliert. Der Naturwissenschaftler und Dichter Johann Wolfgang von Goethe ist einer der ersten, die vollbewusst an einer Synthese zwischen beiden Gebieten menschlichen Erfahrung zu arbeiten begann.

Bis hierhin hielten sich die Reflexionen über das Theater entweder auf das Fachgebiet beschränkt, oder sahen Individuum, Gesellschaft und Theater doch weithingehend als eine Einheit an. Dieses einheitliche Grundverständnis des Theaters hört mit Anfang des 20. Jhdt. auf. In der Theatergeschichte des 20. Jhdt. lassen sich vom Naturalismus, Realismus, Impressionismus bis hin zur Postmodern zwanzig bis dreißig verschiedene Erkenntnisansätze

---

<sup>15</sup> 394 n. Chr. werden alle heidnischen Zeremonien und damit auch die Olympischen Spiele verboten.

und Stilrichtungen unterscheiden. Die ersten Erkenntnisansätze für das Theater kommen aus der Psychologie und der Sozialwissenschaft.

In diese Zeit, der Suche nach einer Neubestimmung des Theater, gehören auch die Theaterpädagogik von Rudolf Steiner und Michael Chekhov. Die sozialen Katastrophen des 20. Jahrhunderts haben diese Suche immer wieder unterbrochen und das Theater auf seinen bloßen Unterhaltungs- und Ablenkungswert reduziert. Doch ist für die aufmerksame Beobachtung auch eine Kontinuität zu erkennen.

Äußerlich fällt die Theaterpädagogik von Steiner und Chekhov in die Zeit des psychologischen Realismus. In ihrer Substanz enthalten sie jedoch schon wesentliche Elemente, die einen wahrhaftigen Sinn für Ursprung und zukünftige Aufgaben der dramatischen Kunst erkennen lassen. Das Thema der Wahrhaftigkeit spielt in der Theaterpädagogik von Konstantin Stanislawski eine zentrale Rolle. Stanislawski ist im Gegensatz zu den naturalistischen und technischen Tendenzen seiner Zeit ein konsequenter Repräsentant des Theaters der künstlerischen Mittel. Er greift aber Anregungen aus der neu aufkommenden Psychologie für die Ausbildung des Schauspielers auf. Dabei nähert er sich der Beobachtung und Beschreibung schöpferisch-seelischer Prozesse in einer sehr behutsamen Art und Weise. Sein 3 bändiges Werk<sup>16</sup> gleicht mit über 1000 Seiten über weite Strecken einer epischen, tagebuchähnlichen Beschreibung des Schulungsweges.

Wie wäre es, wenn ich mir über alle Unterrichtsstunden systematische Aufzeichnungen machen würde oder sogar nach Möglichkeit mitstenographieren würde? Auf diese Weise entstünde ja ein ganzes Lehrbuch, mit dessen Hilfe ich den behandelten Stoff wiederholen könnte! Und später, wenn ich bereits Schauspieler bin, könnten diese Aufzeichnungen bei allen Schwierigkeiten in der Arbeit mein Kompass sein. Abgemacht - ich werde die Aufzeichnungen in Tagebuchform niederschreiben. (Naswanow in Stanislawski, 1988. S. 14)

Im achten Kapitel des 1. Bandes wendet sich Stanislawski dem Thema „Glaube und Wahrhaftigkeit“ zu. Auch hier versucht er dem psychologischen Verständnis der Schauspielkunst näher zu kommen.

Wort um Wort brachte uns Arkadi Nikolajewitsch mit Hilfe immer neuer Fragen und Erklärungen zu der Erkenntnis, dass in der Welt der realen Wirklichkeit echte Wahrhaftigkeit und Glaube von selbst entstehen. So entstand sie zum

---

<sup>16</sup> „Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst und an der Rolle“

Beispiel vorhin auf der Bühne, als die Schüler den verlorenen Gegenstand suchten. Es lag daran, dass es kein Spiel, sondern reale Wirklichkeit war.

Geht aber auf der Bühne nicht reale Wirklichkeit, sondern Spiel vor, bedarf es einiger Vorarbeit, um Wahrhaftigkeit und Glauben zu schaffen. Sie besteht darin, Wahrhaftigkeit und Glauben erst im Bereich des vorgestellten Lebens, der künstlerischen Idee zu schaffen und sie dann auf die Bühne zu übertragen. ...

Wahrhaftigkeit ist Leben, ist also das, was ist, was existiert, was der Mensch wirklich weiß. Auf der Bühne aber nennt man Wahrhaftigkeit das, was in Wirklichkeit nicht ist, aber sein könnte. ...

Wenn Sie die Wahrhaftigkeit und den Glauben der spielenden Kinder in der Kunst erreichen, können sie große Schauspieler werden. (Stanislawski, 1988. S.148/151)

Stanislawski stößt mit dem Begriff der Wahrhaftigkeit auf die Grenze der Erkenntnis dessen, *was der Mensch wirklich weiß*. Diese Frage ist für ihn mit der Authentizität der Darstellung verbunden. Dabei arbeitet Stanislawski aber nicht nur mit dem *emotionalen Gedächtnis*, sondern auch mit dem *sensorischen Gedächtnis*. (Bidlo 2006. S.49)

*„Von heute an wird die Akrobatik in unser Unterrichtsprogram aufgenommen. Und so merkwürdig es auch klingen mag, sie ist mehr für den inneren als den äußeren Gebrauch des Schauspielers bestimmt...denn er braucht sie für die intensivsten Seelenregungen, für - die schöpferische Intuition.“* (Nikolajewitsch in Stanislawski, 1988. Band 2. S.16)

Sicher ist, dass Stanislawski zu den bedeutenden Pionieren auf dem Gebiet der Theaterpädagogik gehört, wenn auch sein erzählend, bildhafter Stil an der Beschreibung der Lebenserfahrungen festhält und eine bis in die Abstraktion vordringende Wissenschaftlichkeit vermeidet.

Weder das vorliegende Buch noch die nachfolgenden Bände erheben den Anspruch darauf, als wissenschaftliche Werke zu gelten. Sie sollten ausschließlich praktischen Zwecken dienen. Ich versuche, das weiterzugeben, was mich langjährige Erfahrung als Schauspieler, Regisseur und Pädagoge gelehrt hat. (ebd. S. 9)

Michael Chekhov hat den Mut die *Scheu vor dem sogenannten Abstrakten zu überwinden*.<sup>17</sup> Er wagt sich zunächst um zwei Schritte weiter als Stanislawski und findet mit der Hilfe

---

<sup>17</sup> (Steiner 1979. GA 245 S. 25)

Steiners einen Weg, der über die Epoche des psychologischen Realismus hinaus von Bedeutung ist.

1. Chekhov überwindet die Trennung von Wahrhaftigkeit im Leben und Wahrhaftigkeit auf der Bühne dadurch, dass er den Charakteren auf der inneren Bühne ein wirkliches, eigständiges Leben zuerkennt und mit ihnen in einen kreativen Dialog kommt.

2. Er geht von der Nacherzählung und Beschreibung der Unterrichtsstunden über zur Darstellung und Formulierung allgemeiner innerer und äußerer Übungen und Regeln für den Schulungsweg des Schauspielers. Damit befreit er die Reflektion von der bloßen Betrachtung der Vergangenheit, steigert sie zu individuell, schöpferischem Übungswillen und richtet sie auf die Zukunft aus.

Auch Strasberg<sup>18</sup> wird in der Theaterpädagogik noch zum psychologischen Realismus gerechnet. Er verstand seine Arbeit als eine Weiterentwicklung der Entdeckungen von Stanislawski und Wachtangow.<sup>19</sup> Während Stanislawski vom dem emotionalen Gedächtnis und sensorischen Gedächtnis ausging, hat Wachtangow wie Chekhov früh die Rolle des imaginativen Erlebnisvermögens für den Schauspieler auf der Bühne erkannt. Eine Steigerung der Sensibilität der Schauspieler durch die Polarität von *Konzentration und Entspannung* in der seelisch-körperlichen Arbeit wurde ein wichtiges Element im *Method acting* von Strasberg. (Bidlo, 2006, S. 53)

In der Zeit als sich in Michael Chekhov eine Individualität findet, die das Verständnis und die Voraussetzungen mitbringt, Steiners Anregung aus dem Dramatischen Kurs aufzugreifen und umzusetzen, ist die Schwelle zur dramatischen Kunst der Gegenwart überschritten. Im Spannungsfeld der gesellschaftlichen Umbrüche des 20. Jhd. sind unterschiedliche individuelle Intentionen in der Theaterpädagogik zu erkennen.

Politische Intentionen

Selbstreflexive Intentionen

Pädagogische Intentionen

Ästhetisch bildende Intentionen (Bidlo, 2006. S. 73)

---

<sup>18</sup> Lee Strasberg (1901 -1987), amerikanischer Schauspieler und Regisseur

<sup>19</sup> Eugenij Wachtangow (1883-1922), russischer Schauspieler und Regisseur enger Mitarbeiter von Stanislawski und M. Chekhov

Für Brecht<sup>20</sup> stehen neben psychologischen vor allem gesellschaftliche Fragen im Zentrum seiner Theaterpädagogik. Während Strasbergs Methode eine Identifizierung mit der Rolle ermöglichen soll, stellt Brecht dem Schauspieler die Aufgabe Distanz zur Rolle zu entwickeln. Durch Vernunft, Distanz und Verfremdung wollte er das Theater zu einer Lehrveranstaltung machen, in der das Publikum aktiv mitwirken kann, um ein kritisches historisches Bewusstsein zu entwickeln. Diese Anfänge einer Art von experimentellem Theater werden z. B. von Ionesco<sup>21</sup>, Becket<sup>22</sup> und Pinter<sup>23</sup> zum *Absurden Theater* gesteigert. Die Sprache spielte im epischen Theater von Brecht noch eine wichtige Rolle. Nach dem massiven Missbrauch der Sprache durch die Kriegspropaganda tritt sie im absurden Theater immer mehr in den Hintergrund. Die Handlung beginnt mehr und mehr für sich selber zu sprechen. An eine Übereinstimmung des Wortes mit der Handlung ist nicht mehr zu denken, die Sprache wird zur leeren Schablone und verstummt. Das Ungesagte kommt zu Wort.

Aus diesem tiefen Misstrauen der Sprache und dem Wort gegenüber und dem Erleben einer gesellschaftlichen und seelischen Zerrissenheit ging Artaud<sup>24</sup> soweit, alle Elemente des künstlerischen Theaters voneinander zu isolieren. Rolle, Sprache und Gebärde wurden in Widerspruch zu einander gebracht, um ein Bild des innerlich zerrissen Menschen am Abgrund des *Grausamen Theaters* auf die Bühne zu stellen. Im Vordergrund bleibt die entblößte Aktion.

Die zuletzt genannten Dramatiker können nicht im engeren Sinne zu den Theaterpädagogen gerechnet werden. Sie haben aber mit ihrer Intention, dass die dramatische Kunst aus den Theatersälen einen Weg in die Kultur hinein finden möge, die Theaterkultur des 20. Jhdts. entscheidend mitgeprägt. Nach einem Tiefpunkt der Entwicklung im grausamen Theater entstehen in der Performance oder Aktionskunst Ansätze, um die auseinandergefallenen Elemente der dramatischen Kunst neu miteinander zu verbinden. Beuys<sup>25</sup> ist ein

---

<sup>20</sup> Bertolt Brecht (1898 - 1956), deutscher Dramatiker, Begründer des epischen oder dialektischen Theaters

<sup>21</sup> Eugene Ionesco (1909 - 1994), französisch-rumänischer Dramatiker

<sup>22</sup> Samuel Becket (1906 - 1989), irischer Schriftsteller

<sup>23</sup> Harold Pinter (1930 -2008), britischer Dramatiker und Regisseur

<sup>24</sup> Antonin Artaud (1896 - 1948), französischer Schauspieler, Dramatiker und Theatertheoretiker

<sup>25</sup> Joseph Beuys (1921 - 1986), deutscher Aktionskünstler, Bildhauer, Kunstpädagoge, sozialer Künstler



herausragender Aktionskünstler, der Intention, Wort, Gebärde und „Bühnenbild“ wieder miteinander ins Gespräch bringt.

Johnstone<sup>26</sup> ist ein Theaterpädagoge der Gegenwart. Er führt mit Hilfe der Improvisation die spontane und intentionell sinnvolle Aktion wieder zusammen und zurück ins Theater. Johnstone erkennt die Bestimmung und das Verändern des Status eines Charakters in der Begegnung zwischen zwei Charakteren als einem wichtigen Ausgangspunkt für die Improvisation. Weiter experimentierend, arbeitet er mit Masken und deren *Eigenleben*, das die Schauspieler von außen bis hin zur *Trance* ergreifen können soll. (Johnstone 2008 )

Ich verbringe mein Leben damit, die Dinge gefährlich zu machen, während die meisten Schauspieler um Sicherheit kämpfen. (ebd. 2008, Einband)

Zwischen Bühne und Publikum entsteht im Improvisation-Theater aus der Rolle des Regisseurs die Jury. Die Jury spielt nicht nur in den Proben sondern auch während der Aufführungen ihre Rolle und kann eingreifen sobald die Improvisation stecken bleibt oder ausufert. Johnstone steigert die Aktion im Theater bis zum *Theatersport* in dem zwei Improvisationsteams wettkampfmässig gegeneinander antreten und das ganze Publikum die Aufgabe der Jury übernimmt. Auf der anderen Seite bezieht er auch Erzähltechniken, wie sie im *Storymaking*<sup>27</sup> angewendet werden, in die Improvisation mit ein. Tanja Bidlo rechnet Johnstone zu den Theaterpädagogen mit einer ästhetisch bildenden Intention. (Bidlo 2006. S.104)

Die damit für das Theater wiederentdeckte und wiederintegrierte Kunst des improvisierenden Erzählens reicht nicht nur über die Schriftkultur hinaus bis in Zeiten mit einer *Kultur des gesprochenen Wortes*<sup>28</sup>, die Kunst des Erzählens ist auch interdisziplinär und verbindet verschiedene Fachgebiete miteinander. Den Abschluss des Kapitels bilden einige Aspekte der Theaterpädagogik aus pädagogischer Perspektive. In der Diskussion zur Pädagogik im 20. Jhdt. ist diese von ihrer sozialen Dimension ebenso wenig zu trennen wie die dramatische Kunst. Dennoch ist es sinnvoll die Schulpädagogik von der Erwachsenenbildung deutlich zu unterscheiden. Ein naheliegendes Beispiel für innovative

---

<sup>26</sup> Keith Johnstone \*1933, englischer Regisseur, Schauspiellehrer, Pionier des Improvisationstheaters

<sup>27</sup> (Crimmens 2006)

<sup>28</sup> (Garner 1997)

Pädagogik ist die ebenfalls durch Steiners Mitarbeit begründete Waldorfpädagogik. Im Lehrplan und in der Lehrerausbildung<sup>29</sup> der Waldorfschule spielen das gesprochene Wort, die Erzählkunst und der dramatische Epochenunterricht eine ganz wesentliche Rolle. Aber auch bei einem Repräsentanten des pädagogischen Pragmatismus wie William James<sup>30</sup> ist die Suche nach kreativem, künstlerischem Element im Unterricht ein Lebensthema.

We are, to be sure, given arguments; but mostly we are given stories, stories of famous people... This is not accident. In tragic performance, it is the story, and not the argument, that is the key. Tragic recognition, like recognition in education, is something more, at times perhaps something wholly other, than recognition of validity or soundness of argument. In James and his story, discerning readers will recognize a sufferer in need of salvation. (Blake, 2008. S. 35)

Nachdem die Theaterpädagogik um 1990 die Suche nach den ästhetisch bildenden, künstlerischen Mitteln der dramatischen Kunst wieder aufgenommen hat, ist jetzt die Zeit für eine sich Erkennen wollende, reflektierende dramatische Kunst gekommen. Für diese Art der künstlerischen Erkenntnis spricht die Theaterpädagogik heute von *Schlüsselqualifikationen* oder *Kernkompetenzen*<sup>31</sup>.

1. Leitungskompetenz
2. Künstlerische Kompetenz
3. Organisatorische Kompetenz
4. Vermittelnde Kompetenz
5. Theoretische Kompetenz

Der Begriff der Kernkompetenz ist zunächst als Fremdkörper aus dem Management und der Betriebswissenschaft in die Theaterpädagogik gekommen. Damit stehen am Ende dieses Kapitels folgende Fragen:

---

<sup>29</sup> Über die *Sprachgestalterische Schulung in der Waldorf-Lehrerausbildung* hat Sabine Eberleh 2009 eine Masterthesis am RSUC geschrieben.

<sup>30</sup> William James (1842 -1910), amerikanischer Psychologe und Philosoph

<sup>31</sup> vgl.: [butinfo.de](http://butinfo.de) / (Bundesverband der Theaterpädagogik)

1. Wie wird Fähigkeits- oder Kompetenzbildung vermittelt?
2. Was ist das verbindende Element zwischen Erzählkunst und Aktionskunst?
3. Gibt es theaterpädagogische Ansätze in denen politisch-soziale Intentionen, Selbstreflexive Intentionen, pädagogische Intentionen und ästhetisch bildende Intentionen repräsentiert sind?

## 2.4 Zusammenfassung

Die Theaterpädagogik hat sich vom durch Schul- und Laientheater über sozialen Experimente und Aktionskunst zu einem Forschungsfeld der ganzen Theaterszene und sozialen Kunst entwickelt. Mit dem Verstummen der Sprache in der Mitte des 20. Jhdts. hat sich das Theater auf der Suche nach authentischen Erfahrung zunächst selber auf das physische Theater reduziert, was mit der Trennung von allen, alten kollektiven Wertvorstellung<sup>32</sup> einherging. Der dadurch gesteigerte Individualismus macht sich am Ende des 20. Jhdts. im Theater wieder auf die Suche nach ästhetischen Erfahrungen in einer Gemeinschaft von Individualitäten, um die Trennung von Wort und Aktion allmählich wieder zu überwinden. Die Frage nach vermittelnden Elementen zwischen Wort und Aktion ist wieder hochaktuell. Schon in der Phase des psychologischen Realismus wendet sich die Theaterpädagogik von Steiner und Chekhov dieser Fragestellung, weshalb die Essenz der Theaterpädagogik vom Anfang des 20. Jhdts. auch heute noch wegweisend sein kann. Im psychologischen Realismus liegt die Frage verborgen, ob die Realität der Seele erkannt und anerkannt werden kann.

### 2.4.1 Übergang

Die griechische Mythologie beschreibt die Trennung des mit Kräften des Sonnengottes begnadeten Künstlers Orpheus von der Seele Eurydikes, die in der Finsternis der Unterwelt wandeln muss. Es geht darum die Geschichte mit neuen Erzählungen fortzusetzen, wie die Seele dadurch, dass sie sich als authentische Realität erkennen lernt, aus der Finsternis den Weg zur Verwandlung und Zusammenarbeit mit den Musen findet.

---

<sup>32</sup> Gleichzeitig während im Westen das Theater des Dionysos, der aus dem Schenkel des Zeus entstanden ist, versucht alle Formen aufzulösen, hält das No-Theater in Japan jahrhundertealte Traditionen im Detail fest.

Mit dem Verstummen der Sprache und dem Verlust des Vertrauens in das Wort in der Postmoderne gewinnt das Ungesagte an Bedeutung. In die Stille der inneren Bühne drängen nun die kalte Angst, die lähmende Leere und der greller Lärm. Wie sehen Schulungswege zu einer dramatischen Kunst aus, auf denen die Seele lernt diese Gestalten zu erkennen und in der Begegnung mit künstlerischen Mitteln zu verwandeln? Die Theaterpädagogik der Gegenwart ist auf der Suche nach Methoden und deren Erkenntnis, die künstlerischen Idealismus, psychologischen Realismus und soziales Engagement mit einer globalen, ökologischen Perspektive zusammen klingen lassen. So kann in der Kunst, der Psychologie, der Pädagogik und der Ökologie die erkenntnistheoretische Frage wieder eine ontologische Frage werden.

### 3. Phänomenologie von Sprache und Schauspiel

Im Anschluss an die Beschreibung des Umfeldes ist eine Vertiefung in den erkenntnistheoretischen Hintergrund und die Methodik oder Vorgehensweise der Arbeit nötig. Der erkenntnistheoretische Teil nimmt eine phänomenologische Perspektive zum Ausgangspunkt mit der Intention von der Wahrnehmung der Erscheinungen über das Erleben der Verwandlungskräfte bis zum Erkennen des Wesentlichen fortzuschreiten. Der Begriff der Wahrnehmung beschreibt hier im Sinne von Husserl dasjenige, was den Sinnen als gegeben erscheint.

Wahrnehmung ist daher kein Sonderproblem oder Sache psychologisch-empirischer Untersuchungen, sondern bildet als Sphäre „unmittelbarer Gegebenheit“ das Forschungsfeld der Phänomenologie als deskriptiver Psychologie wie den Boden der Erforschung der transzendentalen Konstitution. (Husserl in Gander 2010, S.306)

Die Phänomenologie des unmittelbar Gegebenen ist mit zuerst von Goethe und Steiner in den Bereich der Verwandlungskräfte und der Erkenntnis der Kraftquellen oder Wesen erweitert worden. Alle drei Ebenen kommen in der Sprach- und Schauspielkunst unmittelbar zur Geltung.

#### 3.1 Wahrnehmung, Verwandlungskraft und Wesenserkenntnis

##### 3.1.1 Erweiterung der Wahrnehmung

Die Verbindung und der Übergang von einer Ebene der Sinneswahrnehmung zu einer anderen ist das besondere Gebiet der Sprach- und Schauspielkunst. Bewegen, Sehen, Sprechen, Hören und Reflektieren verlaufen nicht nur parallel und wechseln sich andauernd ab, sie verwandeln sich auch ineinander. Weil die Schauspielkunst ihre Inhalte neben der Beobachtung der gegebenen Naturverhältnisse, besonders aus der Wahrnehmung einer zunächst nur seelisch erlebten Bilderwelt<sup>33</sup> schöpft, sind Übergang und Verwandlung zwischen sinnlich wahrnehmbaren Gegebenheiten und rein seelisch-geistiger Wahrnehmung das Kerngebiet von Sprache und Drama. Für diese Übergänge und die Wahrnehmung der Aufmerksamkeitsbewegung empfänglich zu werden, kann sich in künstlerische Gestaltungsfähigkeit verwandeln.

---

<sup>33</sup> Die bei vollem Wachbewusstsein erlebte seelische Bilderwelt wird im Folgenden Imagination genannt.

### 3.1.2 Sprache als Verwandlungskraft

In diesem Prozess ist das wichtigste Mittel der Verwandlung die Sprache. Die Sprache ist nicht nur wahrnehmende Tätigkeit, wie das Tasten oder Sehen, die jeweils eine spezifische Perspektive auf die Weltgegebenheiten eröffnen. In ihr liegt neben der Möglichkeit zum Perspektivbewusstsein auch diejenige zu einer bewussten Perspektivbewegung. (Hugo 2010) Diese Möglichkeit erschließt sich, weil der Mensch mit seinem Wesenskern selber in der Sprache aufgehen kann, sich in diese verwandelt und somit mit ihr und in ihr die Perspektive der Betrachtung wechseln kann.

### 3.1.3 Begriff, Idee und Essenz

Die Erkenntnistheorie von Sprache und Schauspiel behandelt mit der Sprache, und den Mitteln der Schauspielkunst vor allem den Menschen und geht deshalb über in die Ontologie, die Wesenserkenntnis. Diese Erkenntnis sucht neben der Wesenswahrnehmung eine begriffliche Bestimmung des Wahrgenommenen. Gestaltet sich eine solche Bestimmung oder Begegnung zwischen dem Wesen des Menschen und der Sphäre der Begriffe und Ideen zu einem Dialog gleichberechtigter Gesprächspartner, kann sie sich zu einer Wesensbegegnung entwickeln.

Man muss sich der Idee erleben gegenüberstellen können; sonst gerät man unter ihre Knechtschaft. (Steiner 1987, S. 271)

### 3.1.4 Selbstbewusstsein und Selbsterkenntnis

Wenn Aufmerksamkeitsbewegung, Verwandlungskraft und Wesenserkenntnis richtig zusammenwirken, kann das Selbstbewusstsein sich zur Selbsterkenntnis steigern. Im Sinne von Steiner kann hier auch *von seelischen Beobachtungsergebnissen nach naturwissenschaftlicher Methode* gesprochen werden. (ebd. 1987) Wie die sinnvolle Umkehrung zum Schulungsweg von Sprache und Drama gehört und die komplexen Wechselwirkungen der Seelenkräfte, Denken, Fühlen und Wollen von Anfang berücksichtigt werden können, wird in Kapitel 5. weiter entwickelt.

Wollen	von der Bewegung in den Gliedmaßen und in den Sinnen	Denken
	zur Aufmerksamkeitsbewegung	
Fühlen	Perspektivbewusstsein und Perspektivbewegung	Fühlen
	in der Sprache	
Denken	von der Selbstbeobachtung und Reflexion zum Üben	Wollen

### 3.1.5 Lebendige Begriffe und andere handelnde Charaktere

Die in 3.1.3 dargestellte Begriffsbehandlung kann zum Verständnis einiger wichtiger Begriffe in der Thesis beitragen. Mensch, Sprache und Schauspiel sind Akteure in einer Lebenswelt (Husserl in Gander 2010) und von daher am besten mit lebendigen Begriffen (Steiner 1992) zu beschreiben. Diese lebendigen Begriffe entwickeln sich gemeinsam mit dem Gegenstand, den sie zu charakterisieren bemüht sind. So ist z. B.: der Begriff der Musen oder der Laute wesenhaft, als eine in sich zusammenhängende, kommunizierende Ganzheit zu sehen; der Begriff Tugenden deutet auf Fähigkeiten und Eigenschaften von Wesen (Witzenmann 2002). Begriffe und Ideale können entweder als Namen von Eigenschaften von Wesen, als Eigenschaften oder als Wesen verstanden werden.

## 3.2 Urphänomene

### 3.2.1 Polarität

Wie eine jede Kunst hat auch die Sprach- und Schauspielkunst ihre spezifischen Ausdrucksmittel. Architektur und Skulptur sprechen durch die Formensprache zu den Sinnen, die Malerei durch die Farbe, Licht und Finsternis, die Musik durch Töne, Rhythmen und Harmonien. Durch die Instrumente all dieser Künste kann im Theater zum Publikum gesprochen werden. Die spezifisch-individuellen Ausdrucksmittel<sup>34</sup> der Sprach- und Schauspielkunst aber sind die Körpersprache der menschlichen Gestalt und das lebendige Wort.

---

<sup>34</sup> Andere darstellende Künste wie Gesang, Eurythmie und Tanz sind in einer ähnlichen Situation, auf die aber hier nicht näher eingegangen werden kann.

Wie Goethe (1982) das Blatt als Urphänomen der Pflanze versteht, können die Laute und die Seele des individuellen Menschen als Urphänomen der sichtbaren Gebärdensprache und der hörbaren Sprache verstanden werden. Was wir in den Buchstaben als Lautzeichen sehen ist Ausdruck und Abschluss von Bewegungs- und Gestaltungsprozessen seelischer Empfindung und Aktivität (Zimmermann 2004). Der eigene Charakter dieser Gestaltungsprozesse, bevor sie in die ihnen wesensverwandte menschliche Seele eintauchen und im Schriftzeichen zur Form gerinnen, kann das Wesen eines Lautes genannt werden.

Charakter des Lautwesens  
seelische Gebärde und Sprache  
sichtbare und hörbare Sprache der Seele  
von der Bewegung zum Schriftzeichen

In der Sprach- und Schauspielkunst metamorphosieren sich die Urphänomene von Laut und Seele durch Typen und Charaktere bis hin zur Darstellung und Erkenntnis des individuellen menschlichen Schicksals.

### 3.2.2 Polarität in der Theaterpädagogik

Die Anwendung der phänomenologischen Erkenntnistheorie kann auch im Bereich der Theaterpädagogik zu deren Selbstverständnis beitragen.

Sie (die Untersuchung; der Verf. ) geht von der Überlegung aus, dass die Zwitterdisziplin der Theaterpädagogik sich mit zwei, zueinander in starker Opposition stehenden Gegenständen befassen muss: mit den Eigenheiten und spezifischen Gestaltungsweisen der *Kunstform* Theater und zugleich mit der Frage nach der *pädagogischen* Dimension theatralischer Eigenarbeit, also mit den psychosozialen Wirkungen, die möglicherweise bei den agierenden Subjekten angeregt werden. (Weintz 2008, S.17)

In der Frage nach den spezifischen Gestaltungsweisen des Theaters und deren psychosozialen Wirkungen sind die oben beschriebenen Urphänomene von Laut und Seele wiederzuerkennen. Beide Elemente, die in starker Opposition zueinander erlebt werden können, lassen sich stufenweise einander annähern bis hin zu ihrer gegenseitigen Verwandlung.



### 3.2.3 Steigerung und Metamorphose

Wie zunächst getrennt auftretende Elemente in der Theaterpädagogik von Steiner und Chekhov miteinander zusammenhängen, wo sie in einem polaren Verhältnis zueinander stehen und schließlich wie sie sich steigern und metamorphosieren soll in Kapitel 5. herausgearbeitet werden.

## 3.3 Epistemologie und Ontologie

In der Theaterpädagogik wird es besonders anschaulich, dass Epistemologie und Ontologie in einer engen Wechselbeziehung zueinander stehen. Auf der einen Seite ist die Ausbildung von Fähigkeiten mit Hilfe künstlerischer Mittel und deren Erkenntnis Gegenstand der Theaterpädagogik. Auf der anderen Seite sollen die individuellen und sozialen Auswirkungen dieser Fähigkeitsausbildung erkannt und im schöpferischen Prozess berücksichtigt werden. Aus der Perspektive der individuellen menschlichen Entwicklung führt der Weg von der Ontologie zur Epistemologie, sobald der Mensch als ein Lebewesen anerkannt wird, dass sein Bewusstsein denkend, fühlend und wollend zur Selbsterkenntnis entwickeln kann. Aus der Perspektive der Erkenntnis der Mittel von Sprach- und Schauspielkunst führt die Epistemologie allmählich in eine Ontologie, sobald der wesenhafte Charakter dieser künstlerischen Mittel für wahr genommen werden kann.

Das sich erkennende Wesen Mensch und die Wesenserkenntnis der Kunstmittel steht durch diese Wechselwirkung in einem intimen Dialog miteinander. Von der Qualität des Dialoges hängt der Grad der Erkenntnis und der Wesensverwandlung ab. Das Bewusstsein, dass der Umgang mit künstlerischen Mitteln (Gebärde und Wort) eine Wesensbegegnung ist<sup>35</sup>, kann diesen Umgang in eine moralische Disziplin verwandeln. Diese Disziplin wird mit dem Erlernen der Sprachkunst in doppelter Anwesenheit geschult. Die erste Anwesenheit ist die des Sprechers selber, die sich steigern kann in die zweite; sie ist das Hervorrufen der Möglichkeit der Anwesenheit dessen worüber gesprochen wird. Diese Wesensbeziehung oder Inter-Subjektivität erreicht ein objektives Niveau, wenn sich beide Seiten richtig erkannt und verstanden fühlen.

---

<sup>35</sup> vgl.: Kap. 5.1.2.4, DK S.123

## 4. Methodik

Da die Theaterpädagogik die Kunst menschlicher Bildung mit den Mitteln des Theaters und deren Erkenntnis ist, sind die Methoden der Untersuchung dem Gegenstand entsprechend gewählt. Die Betrachtungen zu den künstlerischen Übungen folgen phänomenologischen Gesichtspunkten, die in die Texte zum künstlerischen Schulungsweg übergehen und unter hermeneutischen Gesichtspunkten vertieft werden. Im Laufe der Untersuchung treten verschiedene *humanistische Leitbegriffe* (Gadamer 1990) auf.

Begriffe wie „die Kunst“, „die Geschichte“, „das Schöpferische“, „Weltanschauung“, „Erlebnis“, „Genie“, „Außenwelt“, „Innerlichkeit“, „Ausdruck“, „Stil“, „Symbol“, die uns selbstverständlich sind, bergen in sich eine Fülle von geschichtlichem Aufschluss. (ebd. S.15)

Zu Gadamers Aufzählung gesellen sich weitere Begriffe wie z. B. *Geschmack*, *Dynamik*, *Harmonie* und *Humor*. Sie können nicht alle bis in ihre Wurzeln hinein beleuchtet werden, vielmehr soll durch ihr Verhältnis und den Zusammenhang in dem sie zueinander stehen eine größtmögliche *Transparenz* des einzelnen Begriffes erreicht werden. (Polanyi 1962)

In der weiteren Vorgehensweise können drei Schritte getrennt voneinander betrachtet werden. Der erste Schritt ist das künstlerische Üben und die phänomenologische Wahrnehmung der vor, während und nach dem Üben gemachten Erfahrungen. In Kapitel 5.2 werden einige Erfahrungen mit dem Üben am Beispiel des Fünfkampfes exemplarisch dargestellt. Ein zweiter, in der Arbeit zentraler Schritt vertieft das Verständnis der Übungserfahrungen mit Hilfe der phänomenologisch-hermeneutischen Betrachtung zweier Texte über den Übungsweg von Sprache und Drama. Der eine Text ist eine Klarschrift der 19 Vortragsstenogramme des *Dramatischen Kurses*, und beruht damit auf dem gesprochenen Wort. Der andere Text ist eine schriftlich verfasste Darstellung über die *Kunst des Schauspielers*. Beide Texte enthalten neben den methodischen Betrachtungen wiederum auch eine Fülle von praktischen Übungsanregungen und Beispielen. Die, zwischen beiden Textbetrachtungen in Kapitel 5.2 eingefügte, Darstellung ist ein Erfahrungsbericht, der hier hermeneutisch nicht weiter untersucht wird. Im dritten Schritt werden ansatzweise auch Übergänge zwischen dem tätigen und empfangenden Bewusstsein mit berücksichtigt. Alle drei methodischen Schritte haben den Atem der rhythmischen Wiederholung gemeinsam.

Auch die Beschränkung der Untersuchung auf zwei Schulungsbücher kann als bewusst gewählter methodischer Schritt verstanden werden. Diese Entscheidung wurde getroffen, um trotz der Vielfalt der möglichen Gesichtspunkte eine Vertiefung zu ermöglichen und dem Wesen des Themas näher zu kommen.

## 4.1 Künstlerische Übungen

### 4.1.1 Individuelles Üben

Die Verbindung mit sprachkünstlerischen Übungen ist hoch sensibel. Die Gesetze der schöpferischen Pause gelten auch hier, dennoch bemerkt der Sprecher mehr noch als der Musiker, der sein Instrument für einige Tage hat ruhen lassen, ein längeres Nicht-Tätig-Sein als eine wachsende Distanz zu den Übungen und den im Üben zur Aktivität aufgerufenen Schichten seines eigenen Wesens. Das Leben mit den Übungen führt langsam zu einem immer weitergehenden Verständnis ihrer selbst. Die Einsicht in ihre Natur folgt aus der Tätigkeit, und kann deshalb als *produktiv-induktive Methode* (Hugo 2010) charakterisiert werden. Für den Übenden nehmen alle körperlichen, seelischen und geistigen Sinne am Lernprozess teil. Die innere Folgerichtigkeit des Dargestellten soll aber auch für denjenigen erlebbar sein, der nicht mit allen Übungen unmittelbar vertraut ist. Die Methode der Untersuchung dessen, was sich während des künstlerischen Übens abspielt wird von Donald Schön *reflection on reflection-in-action* genannt. (1987, S. 1). Dabei versteht er unter *reflection-in-action* :

...we may reflect in the midst of action without interrupting it. In an *action-present* - a period of time, variable with the context, during which we can still make difference to the situation at hand - our thinking serves to reshape what we are doing while we are doing it. I shall say, in cases like this, that we reflect-in-action. (ebd. S.26)

Mit Ausnahme weniger Beispiele wird in der Thesis nicht so sehr auf individuelle Erlebnisse während einzelner Übungen eingegangen. Diese Perspektive würde bei der Gestaltung oder Analyse konkreter Unterrichtssituationen in den Vordergrund treten. Um den Charakter einer Grundlängenforschung beizubehalten, konzentriert sich die Reflektion auf den Zusammenhang der Übungen untereinander.

Eine wesentliche Eigenschaft des Schulungsweges von Sprache und Schauspiel ist, die Erneuerung des Gewordenen<sup>36</sup> mit der Hilfe von nicht konservierbarer, lebendiger Substanz<sup>37</sup>. Das Leibesinstrument des Schauspielers verändert sich von Atemzug zu Atemzug, Stunde zu Stunde und Tag zu Tag. Das Element der Sprache, die Luft nimmt immer nur für einen Augenblick Gestalt an, um sich im nächsten Augenblick wieder aufzulösen.

What a mystery is the air, what an enigma to these human senses! On the one hand, the air is the most pervasive presence I can name, enveloping, embracing, and caressing me both inside and out, moving in ripples along my skin, flowing between my fingers, swirling around my arms and thighs, rolling in eddies along the roof of my mouth, slipping ceaselessly through my throat and trachea to fill my lungs, to feed my blood, my heart, my self. I cannot act, cannot speak, cannot think a single thought without the participation of this fluid element. I am immersed in its depths as surely as fish are immersed in the sea. (Abram 1997, S.225)

Der Atem steht auch hier in einer vermittelnden Position. Die gesteigerte Sensibilität des Leibes verliert sich z.B. nach Atemübungen nicht sofort wieder, sondern bleibt für etwa drei Tage<sup>38</sup> lang erhalten.

Eine Übung kann richtig verstanden, auch richtig ausgeführt sein; und dennoch kann sie unrichtig wirken, wenn nicht von dem Ausführenden ihr eine andere Übung hinzugefügt wird, welche die Einseitigkeit der ersten zu einer Harmonie der Seele auslöst. (Steiner. 1982, S. 10)

Dieser Hinweis von Steiner steht ursprünglich im Zusammenhang mit Ausbildung rein seelisch-geistiger Fähigkeiten. Da diese Fähigkeiten aber mit dem Alltagsleben in Harmonie stehen und zugleich in dieses hineinwirken sollen, ist eine unmittelbare Verbindung zum künstlerischen Übungsweg naheliegend. Aus dieser Perspektive ist das Üben ein umfassender Gleichgewichtsvorgang und auch eine Schulung des Gleichgewichts- und Hörsinnes für lebendige Zusammenhänge.

---

<sup>36</sup> Damit ist sowohl eine Textpartitur als auch das Leibesinstrument von Schauspieler und Zuhörer gemeint.

<sup>37</sup> Bild und Tonaufzeichnungen von Proben oder Aufführung können viel über die äußere und innere Haltung der Darsteller mitteilen (Herrigel 2000). Die gewonnenen Informationen sind für die Schulung aber nur fruchtbar, wenn ihnen Empfindung und Wille zum Üben entgegen kommen.

<sup>38</sup> Gespräche über Dauer der Wirkung von Atemübungen in der Gesangsschulung (Schriefer 1994)

#### 4.1.2 Gemeinsames Üben und Unterrichten

Lernen und Lehren, Aufnehmen und Vermitteln sind zwei Seiten eines Prozesses die sich gegenseitig und miteinander entwickeln. Während einer Praktikumszeit, z.B. im dritten Jahr der Ausbildung, wird dieses offenbare Geheimnis den Studenten oft zum persönlichen Erlebnis. In Wechselwirkung mit dem individuellen Üben kann das gemeinsame Üben und Unterrichten zu einer Forschungsmethode weiterentwickelt werden. Auf Grundlage individueller Erfahrung kann eine Unterrichtssequenz aus folgenden Elementen aufgebaut werden. Jedes der vier Elemente kann je nach Situation auch zum Ausgangspunkt gewählt werden.

- A. Demonstrieren einer Übung
- B. Anleiten und gemeinsames Üben
- C. Zuschauen bei einer Übung

---

- D. Reflektieren

Das zunächst von der äußeren Aktivität distanzierte, reflektierende Bewusstsein kann mit der Zeit immer mehr integriert werden, bis seine stille Anwesenheit<sup>39</sup> im Hintergrund schon während der ersten Übungsschritte leise wahrgenommen wird. (Schön 1987)

Um auf feine Nuancen der Unterrichtsgestaltung und Unterrichts Atmosphäre aufmerksam zu werden, wäre die physische Präsenz, die kontinuierliche Anwesenheit im Unterricht die erste Voraussetzung.

Ich möchte überhaupt bemerken, dass der Kurs als Ganzes genommen werden soll, nicht dass in der Mitte erst Leute hereinkommen, die nicht vom Anfang an da waren, da unsere Kurse nicht zum Spaß, sondern zum Ernst da sind. (Steiner 1981, S.92)

Wie wichtig der Humor in der Schulung und im Schauspiel ist, kommt im 8., 13. und 16. Vortrag gesondert zur Sprache. Der Hinweis auf den Ernst am Ende des 2. Vortrages in Bezug auf die Intentionen, Übungen und Anregungen des Kurses geschieht in dem

---

<sup>39</sup> Stille Anwesenheit kann hier durchaus auch im Sinne des von Polanyi geprägten Begriffes *stilles Wissen* verstanden werden. (1962)

Bewusstsein, dass auch rein künstlerische Übungen eine tiefgreifende Wirkung auf die ganze Konstitution des Menschen haben können.

## 4.2 Phänomenologie und Hermeneutik

Die Phänomenologie ist eigentlich in der Lebenswelt (Gander 2010) zu Hause. Ihre Methode der unvoreingenommenen Beobachtung kann jedoch auch auf die Betrachtung schriftlicher Dokumente, je nach Blickwinkel, reduziert oder erweitert werden. Das im Zeichen zusammengezogene geschriebene Wort ist Endpunkt und Anfang eines Entwicklungsweges. Die unvoreingenommene Wahrnehmung eines Textes wendet sich zunächst an das Hören und die innere Sprachwahrnehmung und führt mit ihrer Hilfe zu einer ersten, zweiten, dritten und immer weitergehenden Verständnisebenen des Dokumentes. Der Übergang von einer Phänomenologie der Sprache zur Kunst des Textverständnisses, der Hermeneutik (Gadamer 1990) ist eine Metamorphose vom Denken des Lebendigen zum lebendigen Denken. Das Hören öffnet einen inneren Raum zwischen dem Text und dem Zuhörer. Dieser Raum ist ein dialogischer Raum von Frage, Antwort und gleichzeitiger Wechselwirkung, in deren Mitte das Wesen von Kommunikation und Verständnis Platz findet. Weil Sprache und Schauspiel zu den Darstellenden Künsten gehören, die mit nichtkonservierbarem Material arbeiten, kann eine Empfindung für Heimatlosigkeit entstehen, denn die Bühne des Geschehens muss an jedem Ort immer wieder neu belebt werden.

## 4.3 Bewusstseinsrhythmus

Wie das erkennende Hören bedarf das lebendige Denken der inneren Ruhe und Konzentration. Aus dem Dialog mit der Ruhe empfangen auch die Gebärdensprache und das Schauspiel immer neue Ausdruckskraft. Mitten in dem Paradoxon von Ruhe in der Bewegung und Bewegung in der Ruhe lebt die Sprache. Sprechen ist ein tätiges Empfangen und ein empfangendes Tätigsein. Der Wechsel zwischen passivem und aktivem Bewusstsein wird im Rhythmus zwischen Schlafen und Wachen auf natürliche Weise um eine Oktave gesteigert. Die Aufmerksamkeit auf die Gebärden-, Bilder- oder Lautsprache der Übergänge zwischen beiden Bewusstseinszuständen kann geübt werden. Das Üben stärkt den Zusammenhalt und die Harmonie dieser dynamischen Polarität. Wenn ein Zusammenhang von Frage und Antwort in den Übergangsmomenten erkannt wird, kann der rhythmische

Bewusstseinswechsel zu einer Forschungsmethode entwickelt werden. Gelingt es, die Aufmerksamkeit auf den Wechsel zwischen Konzentration und Offenheit bei vollem Wachbewusstsein aufrecht zu halten, kann das alltägliche, künstlerische Üben bis zu einer meditative Qualität gesteigert werden.

In meditation we move between focused and open attention. We give our full attention to the individual words of our chosen text, and to their associated images and meanings. Then we move to their relationship to each other so that a living organism of thought is experienced. We allow this experience to intensify by holding the complex of meanings inwardly before us. We may need to re-sound the words, to elaborate the images, to reconstruct the meanings, and to feel again their interrelationship in order to hold on to and intensify the experience. After a period of vivid concentration on the content of meditation, the content is released. That which was held is gone. Our attention opens. We are entirely present. (Zajonc 2009, S.39)

Neben der Arbeit mit Sprach- und Schauspielübungen und der phänomenologisch-hermeneutischen Textbetrachtung hat auch diese Methode einen Beitrag zu der Thesis geleistet.

## 5. Steiners und Chekhovs Theaterpädagogik

Das 5. Kapitel bildet das Kernstück dieser Thesis. In ihm werden zwei zentrale schriftliche Dokumente der Autoren zum Thema Sprach- und Schauspielkunst auf ihre Form, ihren Inhalt und ihre pädagogischen Perspektiven hin untersucht. Mit Pädagogik ist dabei in erster Linie das Gebiet der Erwachsenenbildung gemeint. Die Schulung und Selbsterkenntnis auf diesem Gebiet kann aber unmittelbaren Vorbildcharakter auf die Arbeit mit Menschen aller Altersstufen haben und Improvisationsvermögen und Kreativität zur Entwicklung situationsbezogenen Anwendungen der theaterpädagogischen Mittel in den verschiedensten Alltagssituationen fördern und hervorrufen.

### 5.1 Der Dramatische Kurs

#### 5.1.1 Einleitung

Der Dramatische Kurs bildet im Lebenswerk Rudolf Steiners den Abschluss einer lebenslangen Arbeit im Dienste der Sprach- und Schauspielkunst. Steiner hat nicht nur als aktiver Theaterbesucher, Theaterkritiker, Schriftsteller, Dichter, Dramaturg, Schauspiellehrer und Pädagoge am Kulturleben seiner Zeit teilgenommen, er hat mit der Eurythmie und Sprachgestaltung Impulse zu einer Erneuerung der darstellenden Kunst gegeben. Viele seiner Zeitgenossen mit einem Sinn für die Notwendigkeit einer grundlegenden Erneuerung haben in ihm einen wirklichen Fachmann auf dem Gebiet der dramatischen Kunst erkannt. (Chekhov 1990) Der Kurs wurde gemeinsam von Rudolf und Marie Steiner gehalten und ist ein Höhepunkt ihrer 25-jährigen Zusammenarbeit. Sie selber hatte eine Ausbildung als Sprecherin und Schauspielerin in Paris und war von Anfang an bei der Entwicklung der Eurythmie und Sprachgestaltung dabei. (Hammacher 1998) Vor Beginn des Kurses gab Marie Steiner für die Kursteilnehmer eine dreitägige praktische Einführung in die Sprachgestaltung. Dies ist für diese Betrachtung insoweit von Bedeutung, als der Dramatische Kurs nicht nur Kenntnisse in der Sprachgestaltung und Schauspielkunst voraussetzte, sondern sich zunächst in erster Linie an ein professionell<sup>40</sup> ausgebildetes Publikum wendete. Bald nach der Ankündigung des Kurses wurde aber deutlich, dass das Thema nicht nur für diejenigen Schauspieler von

---

<sup>40</sup> In verstärktem Masse gilt dies für Steiners medizinischen Fachkurse, die für Ärzte und Medizinstudenten gehalten wurden.



Interesse war, welche Steiner seit langem um den Kurs gebeten hatten, sondern ein vielschichtiges Publikum ansprach, weil mit ihm zugleich ein allgemeinemenschliches Thema berührt wird. Schließlich waren es über 800 Teilnehmer, die an den 19 Vorträgen im Schreinereisaal neben der Baustelle<sup>41</sup> des 2. Goetheanums teilnahmen.

Wenn Rudolf Steiner die Gelegenheit hatte sich zu einem Thema mehrmals zu äußern, hat er meist die Perspektive gewechselt um immer wieder neue Gesichtspunkte<sup>42</sup> zu erschließen. Somit kann davon ausgegangen werden, dass ein zweiter oder dritter Dramatischer Kurs andere Details und Zusammenhänge in den Vordergrund gestellt hätte, und der Kurs eigentlich nur als eine beispielhafte Vorgehensweise zu verstehen ist. Aus diesem Grund versucht die seine Betrachtung im 5. Kapitel nicht nur auf den Inhalt zu blicken, sondern vor allem auch sichtbar zu machen wie der Kurs aufgebaut ist und in welchem Zusammenhänge die einzelnen Elemente zueinander stehen. Diese Art der Betrachtung soll die ganzheitliche Gestalt und das weite Zeiträume überblickende Wesen des Kurses erkennbar machen.

Damit wird hier eine andere Perspektive gewählt als in der ausführlichen Arbeit von Wilfried Hammacher (2005) zu diesem Thema. Hammacher möchte sein Buch als ein Arbeitsgespräch mit Sprechern und Schauspielern verstanden wissen. Auf dem Hintergrund langjähriger, künstlerischer Erfahrungen und Studien zeigt Hammacher wie die Anregungen Steiners weiterentwickelt werden können. Auch ihm geht es dabei vor allem darum zu zeigen *wie gearbeitet werden könnte*. Mit dieser Thesis wird versucht einen kleineren methodischen Kreis zu beschreiben. Noch vor der Frage wie der Kurs entwickelt werden kann, sollen seine eigenen Entwicklungs-Gesetzmäßigkeiten dargestellt werden.

---

<sup>41</sup> Das erste Goetheanum war in der Silvesternacht von 1922 auf 1923 abgebrannt. Mit den Bauarbeiten zum zweiten Goetheanum wurden 1924 begonnen. (Buess; Hassler 1998)

<sup>42</sup> Die Entwicklung des Kurses beinhaltet für Steiner selber eine Überraschung oder ein improvisatorisches Element. Am Ende des 14. Vortrages kündigt er an, den Kurs mit 2 oder 3 Vorträgen abzuschließen. Im dann noch folgenden 17, 18. und 19. Vortrag finden sich zukunftsweisende Verbindungen zwischen der künstlerischen und der Therapeutischen Sprachgestaltung.

## 5.1.2 Erster Teil: Über die eigentliche Sprachgestaltung

Mensch, rede,  
Und du offenbarest durch dich  
Das Weltenwerden.

Das Weltenwerden offenbart sich  
Durch dich, o Mensch  
Wenn du redest.

Rudolf Steiner (1996)

### 1. Die Sprachgestaltung als Kunst

Der erste Vortrag will ein Verständnis für das künstlerisch, schöpferische Wesen der Sprache erwecken. Schritt für Schritt wird im Laufe der Vorträge ein Übungsweg entwickelt der das Verständnis der Sprache als Informations- und Kommunikationsmittel um eine wesentliche Dimension erweitert. Sprache, die ganzheitlich zwischen Menschen vermitteln will, muss selber wesenshafte Züge tragen, selber Wesen sein. In ihrem innersten Wesen ist Sprache ein künstlerisches Wesen, und kann nur als solches wirklich verstanden werden. Wenn dies erkannt und erlebt wird, wird deutlich, dass es wie für das Spielen eines Instrumentes auch für das künstlerische Sprechen Vorbedingungen gibt. Welcher Art diese Vorbedingungen sind, wie eine Sprachkunst sich auf der Bühne und auch über die Bühne hinaus entfalten kann, wird in dem Vortragszyklus mit Blick auf die individuellen, Bühnenkünstlerischen und kulturellen Perspektiven angeschaut. Eine der Vorbereitungsstufen ist, dass in der Gegenwart das künstlerische Schaffen mehr und mehr mit lebendigen Bewusstseinskräften durchdrungen werden muss, und nicht mehr nur allein auf Talent oder Instinkt beruhen darf. Das heißt aber, heute ist nicht nur jeder Mensch aufgerufen auf seinem persönlichen Felde schöpferisch tätig zu werden, sondern auch der Künstler muss lernen, bewusst an den Herausforderungen der Zeit als ganzer Mensch teilzunehmen.

Um der Frage nach der Wesenhaftigkeit der Sprache näher zu kommen, geht Rudolf Steiner an die Anfänge der Sprachentwicklung zurück. In einer Zeit vor der Schriftkultur wurde das Wesen der Sprache, der schaffende Logos noch viel stärker erlebt. Ein Bild aus dem Themenkreis des ersten Vortrages, das im Laufe des Zyklus in vielfältiger Weise wieder auftritt, versucht den Zuhörern den Anfang der Sprachentwicklung näher zu bringen. Es ist

das Bild, wie der Mensch in vorgeschichtlicher Zeit in einer Art *Ursprache* mit seinem ganzen Wesen in der Sprache lebte, fühlte und wahrnahm.

Es gab Zeiten in der Erdenentwicklung, in welchen die Menschen unrhythmisch überhaupt nicht haben sprechen können,...Der Organismus der Sprache ist im Laufe der Menschheitsentwicklung aus dem Menschen heraus gekommen. ...Er sprach innerlich. (S. 59/61/64)<sup>43</sup>

Dieses ursprüngliche, vollständige Darinnenstehen in der Sprache war aber nun eben noch ganz unbewusster Natur. Wenn heute auf neue Art und Weise Verständnis für die Aufgaben des Künstlerischen in der Welt errungen werden soll, müssen die Grundelemente der jeweiligen Kunst und das Wesen des Menschen bis in ihre Ursprünge hinein erkannt werden. Für die Sprachkunst heißt das aber, neu aufzuwachen für das Verhältnis der einzelnen Laute untereinander und das Verhältnis der Laute zur menschlichen Seele. Auch die Musik will heute bis zum einzelnen Ton hin künstlerisch gestaltet sein. (S. 58)

Eine Schlüsselfrage des Dramatischen Kurses ist das Verständnis des Lautbegriffes. Die Laute werden nicht nur als ein akustisches Erzeugnis der menschlichen Sprachorgane betrachtet. Es wird versucht das Verständnis für die Laute schrittweise zu erweitern. Zunächst lassen sich in den Lauten Bewegung, Gebärde und gestaltende Kraft erkennen, die im Organismus der Natur und im Menschen wirksam sind. Diese schaffenden Kräfte geben sich im Laufe eines intensiven Studiums immer mehr als Gesprächspartner für den Menschen, als lebendige, schöpferische Wesenheiten zu erkennen.

Im Urbeginne war das Wort ... weil man innerlich redete. Nun ist der Gedanke mehr in das Ich hinaufgerutscht, die Sprache im astralischen Leib verblieben, und das Gefühl in den Ätherleib gerutscht. (S.64)

Wenn das schöpferische Wort wirklich am Anfang steht, dann leben auch in den Lauten kosmische Mächte, die Natur und Mensch hervorgebracht haben und weiterhin zu bilden vermögen. Im Fortgange der Entwicklung können die schöpferischen Kräfte jetzt allmählich im menschlichen Bewusstsein aufleben, und nicht nur wie vorher das Seelenleben unerkannt,

---

<sup>43</sup> Alle Seitenangaben in Kapitel 5.4. beziehen sich auf: Steiner, Rudolf (1981). GA 282

gleichsam von außen ermöglichen. Die Welt prägt sich durch die Laute dem Menschen ein und die Seele des Menschen teilt sich durch die Laute der Welt mit. Der Impuls des Sprechens urständet in der Seele, im astralischen Leib. (S.63)

Der Schulungsweg der Sprachgestaltung betrifft aber nicht nur die Empfindung und das Bewusstsein. Durch die Arbeit des Künstlers mit der Sprache auf dem Instrument der Seele, verwandelt sich der ganze Mensch. Die hiermit zuerst betrachtete Polarität von Sprache als kosmischer Lautwelt und wortbegabter menschlicher Seelenwelt, geht nun durch viele Stufen des Sich-ineinander-Verwandeln. Schauen wir dabei zunächst auf die Sprache hin, so können wir in der Unterscheidung von Konsonanten und Vokalen einmal die nachbildende und zum anderen die empfindende Beziehung der Seele zur Außenwelt erkennen. Wie in ihrem lautlichen Erscheinungsbild zeigt sich auch in der ganzen Ausformung der Sprache eine weitere Polarität. Gehen wir von der epischen Sprache, welche noch am meisten mit der *Ursprache* verwandt ist, als einer *Mitte* aus, so haben wir zwei Wege vor uns. In der Lyrik geht die Sprache wie *in* das Seelenleben selbst hinein, während im Dramatischen mehr die Auseinandersetzung mit der Welt stattfindet. (Skizze S.67) Als Ergänzung zu den Betrachtungen der Sprachphänomene werden gleich im ersten Vortrag einige menschenkundliche Gesichtspunkte aus geisteswissenschaftlicher Sichtweise mit einbezogen. So wird zum Beispiel darauf hingewiesen, wie das *Konsonantisieren und Vokalisieren* beim Sprechen mit unterschiedlichen Vorgängen im menschlichen Wesensgliedergefüge zusammenhängen. (S. 63) Beim Konsonantisieren wirken besonders Ich und Astralleib, beim Vokalisieren Astralleib und Ätherleib zusammen.

	<i>Physischer Leib</i>
<i>vokalisieren</i>	<i>Ätherleib</i>
	<i>Astralleib</i>
<i>konsonantisieren</i>	<i>Ich</i>

Ebenso wie das Wahrnehmen der Sprache als Erscheinung eines künstlerisch Wesenhaften erst geübt werden muss, so wird auch die erweiterte Selbstwahrnehmung des Menschen, wie sie die geisteswissenschaftliche Menschenkunde darstellt, sich erst mit der Zeit erschließen. Je weiter aber ein Übungsweg, wie im Zyklus beschrieben, gegangen wird, umso mehr kann sich auch die Wahrnehmung auf bis dahin unbekannte Gebiete erweitern. Schon hier soll darauf hingewiesen werden, dass die Ausbildung und Verfeinerung des Laut-Bewusstseins sich, im Laufe der in den Vorträgen angedeuteten Schulung, immer weiter in künstlerisches *Empfinden* und *Stilgefühl*, bis hin zu *vollständiger, instinktiver Bewusstheit* entwickelt.

Auf eine solche Erweiterung der Wahrnehmungs- und Erkenntnisgrenzen kommt es aber an, um in der Gegenwart zu einer zukunftsweisenden Handhabung von Kunst und Wissenschaft zu kommen. Wenn in Dramatischen Kurs einige der möglichen Erfahrungen im voraus beschrieben werden, so ist dies kein Hindernis, sondern eher ein Entgegenkommen und eine Orientierungshilfe für die eigene schöpferische Tätigkeit. Im Vortrag folgt eine erste Betrachtung der Laute.

Es wird ganz einfach mit der Frage begonnen, was ist denn der Laut *a* ? Die Seele äußert vor allem *Bewunderung*, wenn sie in der a-Stimmung der Welt gegenüber- steht. Der Sprachorganismus ist ganz geöffnet, die Seele strömt aus in die Welt. Auf einer nach außen gerichteten konsonantischen Qualität des Vokales *a* kann der Mensch in die Welt hinein "einschlafen". Haben sich die Bewunderung und das Erstaunen im Einswerden bis an ihre Grenzen gesteigert, so ist ein Wendepunkt erreicht, aus dem die Seele mit einer anderen Vokalstimmung wieder zum Aufwachen geführt wird. Im Vokal *u* wachen wir auf. Das *u* hat eine einströmende, besonders stark vokalische Qualität. Der Sprachorganismus ist weitestgehend geschlossen, das *u* bildet den völligen Gegensatz zum *a*. Aus der Betrachtung der Laute und ihrer Wirkung auf das menschliche Bewusstsein, geht Rudolf Steiner, wie er sagt auf eine *Mysterienüberlegung* ein, indem er darauf hinweist, wie der Sprachschüler im *o*, dem Vokal der etwa in der Mitte zwischen *a* und *u* liegt, ein Gebiet zwischen dem Einschlafen und dem Aufwachen betreten kann. Vor dem Hintergrund des Zusammenhanges dieser drei Vokale wird die erste Sprachübung, die zugleich eine Meditationsübung ist, vorgestellt.

### **a o u m** - Übung

Das letzte Bild des ersten Vortrags wenden sich, von der Betrachtung des Zusammenhanges zwischen Seele und Vokalwelt, der **Gymnastik** zu. In das beseelte gymnastische Üben ist der ätherisch-physischen Menschen mit einbezogen, und führt durch den Bewegungs-Gliedmaßen-Menschen zunächst von außen an die Willensbildung heran.

### Sprachgestaltung ist Willensbildung

Es wird darauf hingewiesen, wie der griechische Fünfkampf in einer Art Totalsprache den Menschen auf der Erde durch die Gliedmaßen-Organisation in ein Gespräch mit den

Bewegungskräften des Kosmos bringen konnte. In einer erneuerten, zeitgemäßen Art kann der Fünfkampf auch heute die Kräfte der Schwere, der Leichte und des Dynamischen auf harmonische Weise erlebbar machen. Ebenso wie im inneren Erleben der Vokalqualitäten kann auch im bewussten Erleben der kosmischen Bewegungsqualitäten die künstlerische Empfindung als Sinnesorgan für die Wahrnehmung des lebendigen Wortes geschult werden. Dieser doppelte Zusammenhang der Sprache mit dem rhythmischen Seelenleben einerseits und der bewegten Raumeswelt andererseits wird im Folgenden weiter ausgearbeitet.

## **2. Die sechs Offenbarungen der Sprache**

Im Beginn des zweiten Vortrages findet eine gegenseitige Annäherung der Polarität von Vokalen und Konsonanten statt. Für eine feine Wahrnehmung zeigt sich nach und nach, wie jeder Vokal sein eigenes konsonantisches und auch jeder Konsonant ein vokalisches Element in sich trägt. Zusätzlich gewinnt die im Buchstaben bis zum toten Zeichen zusammengezogene Lautwelt neue Lebendigkeit und innere Vielfalt, wenn wir erleben können, wie die Laute in Silbe und Wort sich alle gegenseitig durchdringen und modifizieren. Das ganze Spracherleben muss in der Kunst dem Laut wieder angenähert werden. Das gedankliche Element der Sprache erfährt durch eine *rhythmische, bildliche und musikalische* Gestaltung langsam eine Vertiefung in die Welt der formenden und klingenden *Lautkräfte* hinein.

Es folgt ein Rezitationsbeispiel, vorgetragen von Marie Steiner v. Sivers, in welchem ganz aus der Vielfalt der Lautwelt die verschiedenen Qualitäten von drei wesenhaften *Seelenkräften* in ihrem Verhältnis zum menschlichen Ich dargestellt werden. ( Die Pforte der Einweihung, 7. Bild, R. St. ) Nachdem die Zuhörer durch die Rezitation eine unmittelbare Wahrnehmung von plastisch-musikalischer Sprache bekommen haben, wird auf zwei Wege aufmerksam gemacht, die mit der Frage nach dem Verhältnis von Gebärde und Sprache zusammenhängen. Einmal wird auf den *Übergang* vom räumlichen Aspekt der Gebärde, wie ihn der Fünfkampf vermittelt, zu deren Ausgestaltung in die Gebärdensprache auf der Bühne hingewiesen. Der andere Weg geht unmittelbar durch eine Sprachkunst oder Sprachgestaltung, welche sich mit den Kräften und Wesen der Lautwelt bekannt machen will.

Nachdem dem Weg durch zentrale Begriffe wie Wort und Seele in die noch überschaubare Lautwelt zu den mannigfaltigsten Offenbarungen der Gebärdensprache und der

Sprachgebärden, findet eine gedankliche Gliederung der Phänomene der Gebärdenwelt statt. Ausgehend von der Frage nach der Vielfalt mit der sich die Seele, durch die in den künstlerischen Ausdruck erhobene Sprache, offenbaren kann, wird deutlich, dass drei Seelenkräfte sich jeweils doppelt in ihrem inneren und äußeren Aspekt darstellen. Somit haben wir dreimal zwei, also sechs Grundgebärden des Seelischen, die sich in der Gestik unerschöpflich mischen und variieren.

<i>Seelenkräfte:</i>	<i>Gebärde</i>	<i>Sprache</i>
<i>denken, fühlen, wollen</i>		
<i>1. Wirksam</i>	<i>deutend</i>	<i>schneidend</i>
<i>2. Bedächtig</i> <i>(Entschlussunfähig)</i>	<i>an sich halten</i> <i>Stillhalten der Glieder</i>	<i>voll</i> <i>langsam gezogen)</i>
<i>3. Vorwärtstasten der Sprache</i> <i>gegen Widerstände</i>	<i>mit den Armen und Händen</i> <i>nach vorwärts in rollender</i> <i>Bewegung sein</i>	<i>zitternd</i>
<i>4. Antipathie abfertigend</i>	<i>von sich Glieder abschleudernd</i>	<i>hart</i>
<i>5. Sympathie bekräftigen</i>	<i>Glieder ausholen zum Berühren</i> <i>des Objektes</i>	<i>sanft</i>
<i>6. Zurückziehen des Menschen</i> <i>selber</i>	<i>Abstoßen der Glieder vom eigen</i> <i>Körper</i>	<i>kurz abgesetzt</i>

(S.87)

In der Gebärdensprache liegen die objektiven Möglichkeiten der Sprache, in denen die Tätigkeit des *Sprachgenius* abgelesen werden kann. Um die Tätigkeit des Sprachgenius, eines Wesens das in Gebärden spricht, kennen zu lernen, müssen Gefühl und Anschauung für das *Plastische* und ein Gehör für das *Musikalische* in der Sprache entwickelt werden.

Und man lernt die Sprache eigentlich nur dadurch kennen, dass man die Gebärde nun wiederum verfolgt bis hinein in das Intonieren der *Laute*. Hat man sich einmal gewöhnt, in dieser Weise die Gebärde hinein zu verfolgen in das Intonieren der Worte, dann hat man es leichter, die Gebärde hinein zu verfolgen in das Intonieren der Laute. Das Intonieren der Worte muss etwas *Augenblickliches* sein; das Intonieren der Laute aber muss beim Menschen etwas *Habituelles* werden, etwas, worauf er sich im einzelnen Studium nicht mehr, wenigstens im wesentlichen nicht mehr einzulassen hat, was er aber an sich selber zu lernen hat. Und man kann tatsächlich verfolgen, wie die Gebärde gewissermaßen in den Laut hineinschlüpft und darinnen verschwindet. (S. 87/88)

Hier wird ein wichtiger, praktischer Aspekt der Schulung angesprochen. Worte und Silben lassen sich künstlerisch gestalten, das Empfinden für die Laute soll im Menschen leben. Für eine solche Gehörbildung entstehen ganz neue Voraussetzungen, wenn die zunächst einfach *wahrgenommene* plastisch-musikalische Sprache mit Hilfe der Grundgebärden jetzt auch ihrem lautlich-seelischen Ausdruck nach *erkannt wird*. Das sprachliche, das gymnastische und das begriffliche Gebärdenstudium werden nach und nach zu einem Wahrnehmungsorgan für die verschiedenen Qualitäten der Konsonantenwelt. Auf das erkennende Erleben der *Vokale* in Blick, Mimik und Gebärde wird im 11. Vortrag noch näher eingegangen.

Für das Verfolgen der Gebärde durch das Tönende und Klingende in das Übersinnliche hinein werden die Blaselaute gewählt. Von den vier Konsonantengruppen manifestieren sie sich am wenigsten greifbar in der Physis. *Ist doch die Gebärde im Blaselaut schon ganz verschwunden. (S.90)* Die Blaselaute, die Konsonanten des *Wärme-elementes*, bilden somit eine Brücke zwischen der plastischen und der musikalischen Wahrnehmung. Das *Wesen* der Gebärde ist geistiger Natur, und kann nur mit geistigen Mitteln wahrgenommen werden. Die Blaselaute, Boten des *Wärme-elementes* kommen dem Menschen an der Schwelle zum Übersinnlichen entgegen.

- Die Gebärde taucht im Seelischen in unseren Wahrnehmungskreis ein.
- Sie findet im Leiblichen Ausdruck.
- Sie wird in der Sprache hörbar.
- Sie geht durch Stoßlaute, Wellen- und Zitterlaut hindurch mit den Blaselauten wieder in das Übersinnliche hinein.

Im Intonieren von Tönen mit Musikinstrumenten sind die luftgestaltenden Gebärden zunächst leichter wahrnehmbar. <sup>44</sup> Ähnlich wie ein Blasinstrument die Luft formt, sind die Gebärden der Blaselaute als tönende, *hörbare* Qualitäten wahrnehmbar. Die Gebärden Stoßlauten hingegen regen die *bildliche Phantasie* an. Die Gebärden des Zitterlautes *R* sprechen das Fühlen in den Armen und Händen an, die Gebärden des Wellenlautes *L* können sind besonders in den Beinen und Füßen zu fühlen. (S. 89)

Hören der Gebärde:	Blaselaute: h, ch, sch, s, f, w: tönen
Fühlen der Gebärde im Umkreis:	Luftlaut: r: Fühlen in Armen und Händen
Gebärdenbild entsteht in der Phantasie:	Wellenlaut: l: Fühlen in den Beinen und Füßen
Gebärdenbild wird geformt; Abschluss:	Stoßlaute: d, t, b, p, g, k, m, n : Sehen

---

<sup>44</sup> Kladnische Klangformen



An dieser Stelle soll auf etwas hingewiesen werden, was für alle im Dramatischen Kurs auftretende Beispiele seine Gültigkeit hat. Die dem zweiten Vortrag eingefügte Rezitation von Marie St. v. Sivers knüpft nicht nur an die Darstellungen an, sie fügt neue Aspekte hinzu und eröffnet den Blick auf eine neue Ebene. Das 7. Bild im 1. Mysteriendrama<sup>45</sup> gibt eine Vorschau darauf, wie sich Denken, Fühlen und Wollen mit der Sprache verwandeln können.

Mit dem künstlerischen Beleben des Sprechens zu einer von Gebärden erfüllten Sprache, werden zugleich die Sprache *und* die menschlichen Seelenkräfte verwandelt. Wenn die vier Gruppen von Konsonanten sich bisher beim Sprechen hauptsächlich auf die irdisch-physische Organisation des Menschen abgestützt haben, so finden sie in der plastisch, gestalteten Sprache mehr und mehr ihre Stütze auch im *Luftumkreis*. Für die Zeit, in welcher die Sprache geistig vom Atem getragen wird, verbindet sie auf der anderen Seite auch die Physis neu mit einem feineren Luft-, Wärme-, und Lichtelement.

Die im Feuer-Wärme-Element tönenden Blaselaute sind mit dem Wollen der Seele verwandt. Mit dem Übergang der Blaselaute in ein geistiges Wärmeelement kann sich der Eigenwille weiten, zum Willen die Phänomene der Welt objektiv *hören* zu lernen. Mit dem Zitterlaut *R* weitet sich das Fühlen über die Grenzen des eigenen Organismus hinaus aus. Aus dem luftig-flüssigen Element der Organisation wächst das Fühlen im *bewegten* Atem in den mit Wärme und Licht erfüllten Luftumkreis. Im Lichte aber wird die fühlende Seelenkraft *sehend* für eine differenziertere Welt- und Selbstwahrnehmung. So werden in Lichte und Wärme Fühlen und Denken miteinander verwoben. Befreit von einer zu festen Bindung an die geprägten Formen des physischen Organismus kann sich das lichte, empfindende Denken mit dem Wellenlaut *L* in ein lebendiges, bildhaftes Schauen, die *exakte, künstlerische Phantasie*<sup>46</sup> verwandeln und steigern.

Das die Seelenkräfte einigende Ich des Menschen wirkt aber vor allem auch im geistig-irdischen Umkreis. Die Gebärden erlebt das Ich an der eigenen Gestalt und im Umkreis. Mit dem Wieder-Erkennen der Gebärden im Umkreis ist zugleich ein Erkennen der Welt verbunden. Durch das Erkennen der Gebärden der Stoß- oder Erdlaute kann das Ich von der exakten Phantasie zum Erkennen des Wesentlichen fortschreiten.

---

<sup>45</sup> „Die Pforte der Einweihung“, Rudolf Steiner

<sup>46</sup> Der Begriff der exakten Phantasie kann auf Goethe zurückgeführt werden.

Wie sich die Laute der Sprache in der Seele verwandeln so verwandelt sich die Seele in den Lauten. Die in die Welt der plastischen, bewegten Gebärden erhobene Sprache wird damit erneut zum Menschenbildner im vollen Sinne des Wortes. Diese Verwandlung des alten in den neuen Menschen fasst Rudolf Steiner am Ende des zweiten Vortrages in einem Satze zusammen, der als Meditationsstoff für das Wesen der dramatischen Kunst angeschaut werden kann. Man kann auch sagen, dass der 2. Vortrag über weite Strecken eine Vorbereitung ist, die das Verständnis und die innere Wärme zur Aufnahme dieses einen Satzes geben will.

Im Sprechen ist die Auferstehung des in der Gebärde verschwundenen Menschen.

(S.90)

Die ausdrückliche Bitte den Vortragszyklus als eine *Ganzheit* zu betrachten leitet über in den dritten Vortrag.

### **3. Die Sprache als gestalteter Gestus**

Die bis hierhin entwickelte Polarität von Gebärde und Sprache, oder sichtbarem und unsichtbarem Menschen, wird im Anfang des dritten Vortrages immer mehr zu der Einheit "*Sprache als gestalteter Gestus*" zusammengefasst. Der Begriff von der Sprache als gestalteter Gestus bezieht sich auf etwas, das sich normalerweise im Alltag der unmittelbaren Wahrnehmung entzieht. Es deutet auf etwas Sinnlich-Übersinnliches dessen Wahrnehmung erübt werden kann. Die Ausbildung eines Sinnes für künstlerisches *Stilgefühl* ist dazu neben dem Gebärdenstudium das wichtigste *Wahrnehmungsorgan*.

Dieser Sinn, der den künstlerischen Stil wahrnehmen kann, ist das zum Erkennen aufwachende Fühlen. Es heißt, der Mensch müsse *in* seiner Seele wieder Stilgefühl entwickeln. Es heißt *wieder entwickeln* wohl deshalb, weil ein Sinn für die organische Ganzheit des Lebendigen und des Sozialen in früheren Zeiten naturgemäß gegeben war. In der Gegenwart ist nun aber das Stilgefühl weitgehend verloren gegangen, und entweder abgerutscht in einen allzu groben Geschmack, oder es verliert sich in Unterhaltungskonsum und Kulturkritik. Eine kritische Betrachtung der Kultur kann aber nur dann heilsam wirken, wenn auch der Wille vorhanden ist, die Wege zu einer Besserung zu gehen. Sonst gerät der Mensch in ein Spannungsfeld in welchem sich Willenslähmung, Orientierungslosigkeit und

innere Leere oder verantwortungsloses Zweckdenken in Bezug auf das künstlerische Leben breit machen. In diese Auseinandersetzung zwischen dem allgemeinen Geschmack und dem künstlerischen Stil muss der Mensch sich *innerlich ringend und vollbewusst* hinein stellen wollen, wenn die *geistige Wahrhaftigkeit* der Kunst nicht immer mehr verloren gehen soll.

Mit dem Erwachen zu einem im inneren Ringen gesteigerten Bewusstsein entsteht eine neue Herausforderung. Indem das abstrakte Denken ergriffen wird, welches sich von lebendigen Zusammenhängen und Sprachgebärden emanzipiert, besteht die Gefahr, dass die Seele von nun an das Mitfühlen in der Sprache zugunsten des Denkens vernachlässigt. Emanzipiert sich das Denken hierbei zu stark von den Sprachgebärden und lebendigen Zusammenhängen, entsteht eine zunehmende Entfremdung zwischen dem seelischen Erleben und dem *Wesen der Sprache*. Verliert die Seele den Zusammenhang mit dem Wesen der Sprache verlieren auch Denken, Fühlen und Wollen ihren natürlichen Zusammenhang. In Folge dieser Trennung können Sprachgestalt und Stimmklang *kopfig, emotional oder organgebunden* werden. Dies geht oft soweit, dass nach einer gewissen Zeit die Organe in Mitleidenschaft gezogen werden, was sich auch in den verschiedensten physischen Symptomen äußert. Zusätzlich wird durch diese Entwicklung der Boden für zahlreiche soziale Probleme bereitet. Wenn sich das Denken aus seinen ursprünglichen, ganzheitlichen Zusammenhang gelöst hat und Gefühl und Wille zurückbleiben, verlieren sie ihre Beziehung zum wahren Wesen des Menschen, werden weltfremd und schließlich destruktiv. Wenn es aber gelingt, dass die Emanzipation von Denken, Fühlen und Wollen mit der Entwicklung eines Sinnes für lebendige, gebärdenerfüllte Sprache einhergeht, können sich alle drei Seelenkräfte auf einer höheren Ebene des Wortwirkens wiederfinden.

Prosa ist dazu da vor allen Dingen den Gedanken, der sich schon losgelöst hat von der Sprache, wiederum in die Sprache zurückzubringen. (S.95)

Eine weitere menschenkundliche Betrachtung macht darauf aufmerksam, dass es verschiedene Arten von Gedanken gibt. Auch hier wird an das Phänomen zunächst aus der Sicht der Polarität betrachtet. Die, der runden Kopforganisation entstammenden, Gedanken haben eine feste, gebärdenlose Gestalt. Dahingegen leben Gedanken, die der strahlenförmigen Gliedmaßen-Bewegungsorganisation entspringen, in plastischen, von Gebärden gestalteten Formen.

Die Ursprünge von spirituellen Gedanken können niemals aus dem Kopfe kommen, sondern nur aus dem ganzen Menschen. (S.95)

Es muss einfach in den Kopf dasjenige einfließen, was in dem ganzen übrigen Menschen erlebt wird. Das ist ja auch der Sinn dessen, dass ich sage: die Geste muss einfließen, oder man müsse zunächst irgend etwas, was man vorbereitet für die Deklamation, für die Rezitation, an der Geste studieren und die Geste dann erst herauf heben zu dem gesprochenen Worte. ( S.96/97)

So äußern sich die Gedanken in verschiedenen Arten der Prosa; von der Aufzählung nebeneinander liegender Tatsachen, über einen stilvoll komponierten Aufsatz bis hin zur rhythmischen Prosa, der epischen Dichtung und dem dramatischen Dialog. Die Kopfgedanken können aus dem Bereich der formlosen Prosa durch das *Schreiten* rhythmischer Dichtung zu solchen Gedanken zurückführen, die in einer vom ganzen Menschen erfüllten Gebärdensprache leben. Mit Hilfe hexametrischer Epik kann Prosasprechen gelernt werden. Der Hexameter bereitet uns auf das konsonantische Sprechen in der Prosa vor, der Anapäst auf das vokalische Sprechen in der Lyrik. (S. 105)

Als Beispiel einer hierzu geeigneten, rhythmischen Dichtung rezitiert Marie St. v. Sievers den Anfang aus Goethes griechischem Epos " Achilleis ". Das Versmass der Achilleis ist der Hexameter. Der Hexameter ist ein fallender Rhythmus, der aus zweimal drei Daktylen aufgebaut ist. ( lang kurz kurz, \_\_ v v, \_\_ vv, ..... ) Dabei entspricht die Länge \_\_ der in den Atemstrom hinein geführten Mitteilung, welche in den Kürzen v v mit der, durch das Schreiten impulsierten, Bewegung im Gefühl zusammentrifft. Die Umkehrung des Daktylus findet sich im Anapäst. Der Anapäst ist ein steigender Rhythmus v v \_\_ , hier bildet sich der Inhalt oder die Feststellung aus dem Gefühl und der Bewegung.

Mit dem Daktylus und dem Anapäst stehen Urbilder der fallenden und steigenden Rhythmen vor uns, mit deren Hilfe der 3. Vortrag nun weiter auf lautliche, sprachliche und menschenkundliche Aspekte hinschaut. Die Zeitgestalt oder die Gestaltung der Zeit lebt in Rhythmen. Menschenkundlich betrachtet wirkt der Daktylus auf den oberen Sprachmenschen ( Zunge, Gaumen, Lippen, Zähne; konsonantisches Sprechen ) und der Anapäst wirkt in richtiger Weise auf den unteren Sprachmenschen ( Kehlkopf, Lunge, Zwerchfell; vokalisches Sprechen ).

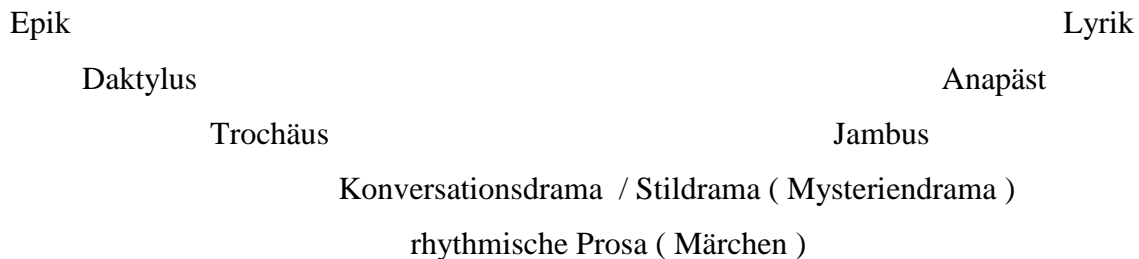
Der Weg zur Steigerung von Sprache und Gebärde zu einer voll-menschlichen Sprache ist damit von verschiedenen Seiten aus angedeutet. In den ersten drei Vorträgen wurde eine Grundlage geschaffen für die künstlerische Gestaltung der Sprache aus den Lauten, der

Gebärde, den Rhythmen und den menschlichen Seelenkräften. Vom vierten bis zum siebenten Vortrag wird stufenweise der Übergang von der Sprachgestaltung zur dramatischen Kunst vorbereitet. Der dritte Vortrag schließt mit den Worten:

Die Sprache als gestalteter Gestus ist daher das Höchste, weil der Gestus hinauf vergeistigt ist. Die Sprache, die nicht gestalteter Gestus ist, ist im Grunde genommen etwas, was keinen Boden unter den Füßen hat. S. 108

#### **4. Wege zum Stil aus dem Sprachorganismus heraus**

Der vierte Vortrag baut sich um vier Beispiele herum auf. Die Epik als einer Art Ursprache stand am Anfang der Betrachtung. Wie der Daktylus über den Trochäus aus der epischen Sprache in die erzählende Prosa führen kann, so können der aufsteigenden Jambus und Anapäst aus der Prosa für das lyrische Sprechen vorbereiten.



Im ersten Beispiel aus “Hypatie und Cyrille” von Leconte de Lisle führt der jambische Alexandriner aus einer dramatischen Prosa in das mehr lyrische Empfinden hinüber. Im dritten Vortrag wurde bereits auf den umgekehrten Weg hingewiesen, wie der Daktylus aus der epischen Dichtung in die künstlerische Prosa führen kann.

Das zweite Beispiel ist Herders “Cid” entnommen, und macht mit einer trochäischen Dichtung bekannt. Der Trochäus führt weiter aus dem epischen in das Gebiet der dramatischen Sprachgestaltung hinein. Zunächst wird der Erzählfluss nur an einigen Stellen von direkter Rede unterbrochen. Dann tritt der Erzähler immer weiter in den Hintergrund, um die Personen der Dichtung in direkter Rede hervortreten zu lassen. Schließlich verwandelt sich der Erzähler in den Schauspieler. Der einzelne Schauspieler hat im Anfang noch keinen Dialogpartner, sondern muss sich sein Gegenüber aus der Phantasie heraus erschaffen.

Als Beispiel einer solchen "Geistdramatik" wird an dieser Stelle auf zwei Szenen aus Lessings "Faust" Fragment hingeschaut. Im Zusammenhang mit Lessings Faust-Fragment wird darauf hingewiesen, dass Lessing diese Szene in einer Art Wachvision geschaut hat, die er seiner Nüchternheit, und sogar Unfähigkeit zu Träumen, zu verdanken hatte. Auf die Bedeutung eines bewussten Erlebens in der Welt der Träume geht der 15. Vortrag ausführlich ein. Die in solcher Art und Weise ineinander übergehenden Schulungsbeispiele führen aus der Sprache selbst Schritt für Schritt von dem einem Gebiet in das andere hinüber.

Die Sprachgestaltung wird nicht dadurch, dass man sagt, gestalte dieses so, gestalte diesen Laut so, gestalte diese Silbe, gestalte diesen Satz so, sondern Sprachgestaltung wird, indem man die richtigen *Übergänge* übt vom Epischen herüber durch das Geist-Dramatische zum Materiell-Dramatischen. Da nimmt einen der *Sprachgenius* selber als Schüler auf, indem man seine Wege geht. Und das ist Dasjenige worauf es ankommt. (S.120)

Es kommt noch hinzu, dass der Schauspieler auf dem beschriebenen Weg lernen kann, aus dem Ganzen heraus zu gestalten. Dies ist wichtig auch wenn er später nur eine einzelne kleine Rolle hat, so hat er doch gelernt das Ganze zu sehen, den Umkreis zu erleben.

Sehen Sie, die Sprachorgane selber - gewiss man soll im Bewusstsein Aufklärung über sie haben, aber beim eigentlichen Sich-Hinerziehen zur Sprachgestaltung soll man eigentlich die Sprachorgane in Ruhe lassen und den Sprachorganismus als solchen, den objektiven, außermenschlichen Sprachorganismus als solchen wirken lassen. (S.122/123)

Besonders wichtig ist hierbei die Unterscheidung zwischen menschlichem Sprachorganismus und dem Organismus der Sprache selber. Die Sprachorgane sollen durch den Sprachorganismus, das heißt durch das Sprechen, geschult werden, und das Bewusstsein soll nicht auf die Organe gelenkt werden. Diese Empfindung für den Sprachorganismus, dafür also, was künstlerisch, poetisch gut ist, muss in Zukunft "*aus dem tiefsten Menschenherzen heraus hervorgehen.*" (S. 123)

So gibt auf dem Wege in die Dramatik, der zunächst auch ein Weg in die Außenwelt ist, das vierte Schulungsbeispiel ("Pater noster, qui ...") einen Ausgleich zur Heranbildung des

inneren Sprachempfindens. Früher konnten die Menschen zum Beispiel in der lateinischen Messe ein Gehör für durchgeformte Sprachgestaltung bekommen, an der sich die Sprachempfindung heranbilden konnte. Gemeint ist das *reine Spracherlebnis* für das einfache gläubige Gemüt des Kindes oder des Menschen im frühen Mittelalter, die verstandesmäßige Auseinandersetzung mit den Glaubensinhalten wird dann im Laufe der Neuzeit immer wichtiger. Heute können Schulungsbeispiele aus den allen Kulturepochen bis hin zu modernen Dramen und Mysteriendramen helfen, wieder Stilgefühl und Empfindung für das Wesen der Sprache zu bekommen.

Diese Dinge, die in den alten Mysterien selbstverständlich waren, denn die Menschen waren sich bewusst, sie sind in Verkehre mit den Göttern, wenn sie sprachen, diese Empfindungen müssen aus dem Innersten des Menschenherzens wiederum herausgeholt werden. Wir müssen die Möglichkeit finden, nicht bloß zu denken, sondern innerlich zu sprechen. S.123

##### **5. Das Kunstgeheimnis des Meisters: Die Verteilung des Stoffes durch die Form**

Der fünfte Vortrag zeigt wie und warum der Künstler lernen sollte den Weg zwischen Prosa und Dichtung in beide Richtungen zu gehen. Dazu wird Goethes "Iphigenie" in der deutschen und in der römischen Fassung angehört und miteinander verglichen. Goethe hat den zunächst in rhythmischer Prosa empfundenen Stoff später in fünffüßige Jamben umgeschrieben. Wenn jetzt der Sprecher oder Schauspieler die Dichtung in jambischer Form vorliegen hat, so ist es gut, sich diese zunächst wieder in Prosa zurück zu verwandeln, damit die ursprünglichen *Empfindungsnuancen* nicht verloren gehen, sondern auch aus der Dichtung in die Rezitation oder das Schauspiel einfließen können. So wie in der Prosa die Empfindung und der *Stoff* zur Entfaltung kommen, so kommt in einer durchgestalteten Dichtung besonders die *Formkraft* der Sprache zur Wirkung. Mit den Formkräften trifft der Schauspieler in der durchgeformten Dichtung zugleich auf den *Willenspol der Sprache*. Die eigene Empfindung und das Gefühl würden übersprungen, wenn die Dichtung nicht auch in einer möglichst selbst geschaffenen Prosa vom Schauspieler miterlebt werden kann. An der Prosa kann das Erleben geschult werden, damit die Form der Dichtung nicht hohl bleibt.

Wenn die Umwandlung zwischen Dichtung und Prosa geübt wird, dann werden bei der künstlerischen Gestaltung die genialen Formkräfte der Dichtung nicht einfach an das

alltägliche Empfindung gebunden, und die Empfindung wird davor bewahrt, dass die unerkannten Formkräfte fesselnd auf sie zurückwirken. Die mit Hilfe der künstlerischen Prosa gesteigerte und befreite Empfindung kann dann übergehen in seelische Gestaltungskräfte, welche die Kraft haben, die Sprachform der Dichtung wahrhaft zu gestalten.

Der anschließende Absatz des Vortrages nähert sich den Gestaltungskräften auch noch von einer anderen Seite. Diese Kräfte wirken nicht nur in der Dichtung, sondern auch in den Sprachorganen, im ganzen Menschen und im Organismus der Sprache. Beim Organismus der Sprache selbst ist der Anfang zu suchen, wenn die künstlerische Arbeit mit den Gestaltungskräften auf Sprache und Menschen gesundend wirken soll. Mit den Konsonanten und Vokalen lernt der Mensch sich in wesensgemäßer Weise innerhalb des Sprachorganismus zu bewegen. Das Bewegen und Ruhen in der Sprache mit Hilfe der Laute kann langsam über den physischen Organismus ausgeweitet werden und einen neuen Umgang mit den Gestaltungskräften ermöglichen. Eine einseitige, intellektuelle Schulung der Sprachorgane ohne wirkliche Lautempfindung macht es hingegen unmöglich auf den feinen selbstständigen Sprachorganismus aufmerksam zu werden. Da der Umgang mit den Gestaltungs- und Formkräften vor allem eine Willensschulung ist, kommt es, nachdem ein erstes Verständnis für den Sprachorganismus erwacht ist, auf das Tun an. Es muss *geübt* werden. So findet sich an dieser Stelle im Dramatischen Kurs eine ausführliche Anleitung zu einer dreiteiligen Übung, welche uns ganz aus dem Laut-Sprach-Organismus in die Sprachgestaltung hineinführen kann. (ABC Übung , S.132 – 138)

Die Sprache kann durch die Arbeit mit der Dichtung und dem Sprachorganismus aus einer naturgemäßen Bindung allmählich in ein freies, künstlerisch-schaffendes Verhältnis zur Physis geführt werden. Zunächst aber wird dieser lebendige, losgelöste Sprachorganismus als *“zweiter Mensch”* oder eine *“Art Menschengespent”* beschrieben. ( S.131 ) Damit wird im 5. Vortrag auch innerlich ein dramatisches Gebiet betreten wird. Nach der ersten Etappe der Ausbildung haben sich das Leibesinstrument und Beziehung zur Sprache verändert. Jetzt stellt sich die Aufgabe, mit dem der künstlerischen Erkenntnis zugänglichen gewordenen *“Menschengespent”*, also dem selbstständigen Sprachmenschen, gesundend auf Mensch und Kunst zu wirken.



## 6. Laut- und Wortempfindung im Gegensatz zu Sinn- und Ideenempfindung

Die bis hierhin aufgebaute Spannung löst sich künstlerisch mit dem 6. Vortrag, indem der Übergang von der eigentlichen Sprachgestaltung zur dramatischen Kunst immer weiter vorbereitet wird. Dabei erweitert sich der gestaltete und beseelte Umkreis um den sprechenden Menschen oder Schauspieler zunächst soweit, bis ihm an der Pforte zum Drama ein zweiter sprechender Mensch entgegentritt. Es entsteht der *Dialog*; das *ineinander Einschlagen* von Rede und Gegenrede. Als Beispiel für diese Art des Dialoges, der ineinander verflochtenen Wechselrede rezitiert Marie St. v. Sievers eine Passage aus Molières "Misanthrope" in französischer Sprache. Im Dialog wie auch auf der Bühne wird das Wort nicht nur äußerlich und innerlich gesprochen, sondern jetzt auch durch den anderen Menschen *gehört und aufgenommen*. An diesem Übergang vom 1. zum 2. Teil des Kurses wird ganz besonders auf das *Hören* eingegangen. Mit dem Betreten des Hörraumes tritt ein drittes Element hinzu, die Frage nach dem Verhältnis zum Zuhörer und Zuschauer.

Ähnlich wie das künstlerische Sprechen, kann auch das künstlerische Hören geübt werden. Im Hören wirkt zweierlei fortwährend ineinander. Zum einen nehmen wir das Wort äußerlich als Lautform wahr, zum anderen erleben wir innerlich den zu der Wahrnehmung gehörenden Gedanken. Da sich in der Kunst das Geistige *in der Sinneswelt* offenbaren will, darf das künstlerische Hören nicht einfach an der Lautwahrnehmung vorbei allein auf den Sinn der Rede zielen. Die Sprach- und Gebärdenschulung weckt zugleich mit dem Lautgefühl auch im Hören den Sinn für das plastisch-musikalische Wort, in welchem sich eine Welt ausdrückt, die dem vorgeprägten Begriff alleine unzugänglich ist. Es kann unterschieden werden zwischen dem:

*Verstehen im Hören*

*und dem*

*Hören im Verstehen*

( S.145)

Auch hier handelt es sich um einen feinen Gleichgewichtsvorgang, denn beide Wege sind für die erkennende Kunst und die Kunst-Erkenntnis notwendig. Wird das Gehör wirklich an der Lautempfindung und nicht nur an der Ideenempfindung geschult, so kann der Mensch auf eine allen Sprachen zugrunde liegende *Ursprache* aufmerksam werden. Jetzt wird das vorher im Gefühlsbereich träumende, musikalische-plastische Hören durch die Lautempfindung mit in die Gestaltung einbezogen, um mit der Zeit selbstverständliche, instinktive Fähigkeit

werden. Dann kann das Wachbewusstsein ungestört, mit voller Aufmerksamkeit auf dem Leibesinstrument spielen.

## **7. Einige Illustrationen zur praktischen Sprachgestaltung**

Der 7. Vortrag bildet den Abschluss des ersten Teiles des Zyklus. Zunächst wird noch einmal zurück geleuchtet auf den Unterschied von Wortempfindung und Ideenempfindung. Wiederum wird daran erinnert, dass die Empfindung für den Laut auf der einen Seite, und für das Wort auf der anderen Seite für den Schauspieler ebenso instinktiv geworden sein muss, wie die musikalische Geschicklichkeit für den Klavierspieler. Wie der Musiker sein Körperinstrument mit dem Musikinstrument und der Musik in Einklang bringt, macht sich der Schauspieler durch verschiedene Übungen zu einem Instrument für das Wort. (Bewegung, Gebärde, Artikulation, Atmung, Geläufigkeit, Blick, Mimik, Ansätze,... )

Von dieser Warte aus wird das Arbeitsfeld um einen Schritt erweitert. Das Element der Regieführung tritt nun zu den Dialogpartnern hinzu, oder man kann auch sagen es tritt aus dem Erzähler oder dem Kreise der Schauspieler hervor. Dieses Element sollte ganz besonders auch in die *ideelle* Erfassung des Dramas eintauchen, denn mehr noch als der Schauspieler muss ein Regisseur die künstlerische Ganzheit der Arbeit im Auge haben. Um die ideelle Vertiefung seelisch auszubalancieren, werden in der Regiearbeit die, im Sprechen und Hören erlebten, Lautqualitäten zunächst durch abwechselnde *Vokalstimmungen* auf die Personen und Szenen des Dramas übertragen.

Während die sprachliche Arbeit im Dramatischen sich besonders auf eine klare konsonantische Formgebung aufbaut, kann die Rollengestaltung auch mit einem vokalischen Element in Stimmungen<sup>47</sup> und Seelengesten beginnen, und diese in den ausgestalteten Charakter, der wiederum konsonantische Züge trägt, hinüber leiten. Das Drama entfaltet sich in einem mittleren Raum zwischen dem Erleben der Wirklichkeit der Ideale und dem Darinnenstehen in der Welt der Laute. Das ideelle Erfassen, die lautgetragene Gebärdenarbeit und die gebärdendurchdrungene Sprache, sie alle bauen das Drama auf. Im weiteren des 7. Vortrages wird am Beispiel von Robert Hamerlings "Danton und Robbespierre" ausführlich auf die Arbeit mit Vokalstimmungen für die Veranlagung der Charaktere des Dramas eingegangen.

---

<sup>47</sup> vgl.: Atmosphäre, 5.3.2

### 5.1.3 Zusammenfassung des ersten Teiles

Im ersten Teil des Kurses wird eine Anschauung dargestellt, die den Ursprung des Phänomens Sprache als eine lebendige Ganzheit sieht. Als erstes Beispiel für eine sprachliche, lebendige Ganzheit wird die epische Ursprache angeführt, in welcher der Mensch denkend, fühlend und wollend mit seinem ganzen Wesen lebte. Ein weiteres Beispiel ist die Gliedmassensprache des Menschen. Auch sie wird ihrer Herkunft nach als eine lebendige Ganzheit betrachtet, als ein Gespräch zwischen der Schwerkraft der Erde und den in ihrem Umkreis wirkenden dynamischen Kräften. Ein Abbild dieser Gliedmassensprache zwischen Erde und Umkreis<sup>48</sup> wird im griechischen Fünfkampf gesehen. Zum Erfassen und Verstehen einer lebendigen Ganzheit eignen sich am besten lebendige, künstlerische Mittel. Die Kunst der Sprachgestaltung wird als eine Kunst dargestellt, welche mit solchen Mitteln die lebendigen Gesetzmäßigkeiten der Sprache erforscht, übt und zur Anwendung bringt. Die Vermittler zwischen dem lebendigen Wesen der Sprache und dem Menschen sind die Laute. Aufgrund ihrer unterschiedlichen Wirkung im menschlichen Organismus, werden die Laute anfangs in zwei Gruppen nach Konsonanten und Vokalen unterschieden.

Der Dramatische Kurs sieht in der Gebärdensprache die Grundlage für die hörbare Lautsprache. Beide zusammen genommen ergeben eine sinnvolle Gebärdensprache und eine plastisch, musikalische Lautsprache. Die künstlerische Verwandlung der Gebärdensprache und der Lautsprache ineinander geschieht auf der Grundlage steigender und fallender Rhythmen. An der rhythmisch, musikalisch, plastischen Sprache entwickelt der Mensch Stilgefühl. In einer mit menschlichen Stilgefühl künstlerisch, gestalteten Sprache kann das ursprüngliche, ganzheitliche Wesen der Sprache neu in Erscheinung treten. Dieses ganzheitliche Wesen wird auch als Sprachorganismus bezeichnet, und ist ein Gewand für den Genius der Sprache oder den Sprachgeist.

In der, im Moment der Sprachgestaltung geschaffenen, künstlerischen Form begegnen sich das Wesen des Menschen und das Wesen des Sprachorganismus. Diese Begegnung kann auf verschiedenen Ebenen stattfinden. Die Sprache des Sprachgenius reicht bis in die Dichtung, die Sprache des Menschen ist zunächst die Prosa. In der Verwandlung von Dichtung und Prosa ineinander lernen sich das Wesen des Menschen und der Genius der Sprache kennen.

---

<sup>48</sup> Für die Gliedmassensprache des Menschen zwischen der Erde und ihrem Umkreis führt Steiner den Begriff der *kosmischen Totalsprache* ein.

Beide Sprachformen können als gleichberechtigt angesehen werden, bergen aber ein unterschiedliches Willens- oder Formpotential in sich. Die Verwandlung von Form in Inhalt und Inhalt in Form fordert und schult die Willenskräfte. Die ABC-Übung ist eine Willensübung die zum Erleben des selbstständigen Sprachorganismus führt. In ihm wird der gegebene Gliedmassenwille in einen neuen Sprachgebärdewille verwandelt.

Dieses neue Sprachempfindung öffnet den Weg vom Hören im Verstehen zum Verstehen im Hören. Es werden neue Ideen wahrnehmbar, Ideen die die plastische Sphäre der Konsonanten mit der musikalischen Sphäre der Vokale verbinden und für die dramatische Regiearbeit Richtung gebend werden können.

#### 5.1.4. Zweiter Teil: Regie und Bühnenkunst

Und eigentlich muss in der Schauspielschulung alles auf Anregung beruhen, damit derjenige, der Schauspieler werden will, eine möglichst große Freiheit hat, dasjenige, was er gelernt hat, entweder so zu machen, wie er es gelernt hat, oder aber aus dem selben Geiste heraus auch anders. (S.193)

#### **1. Innere Anpassung an das bildhafte und plastisch gestaltete Sprachliche** (8.Vortr.)

Mit dem 8. Vortrag wird der mittlere Teil des Kurses, der weiter in die Regie- und Bühnenkunst hineinführt, eröffnet. Die Begegnung mit den dynamischen Polaritäten der Laute, Seelenkräfte, Gebärden und Rhythmen führt durch Wahrnehmung, Übung und Begriffsbildung auf eine Weise in die Sprachkunst hinein, die mit dem Betreten der Bühne eine neues Raumerleben entsteht lässt. Damit stellt sich die Frage, wie der Mensch sich innerlich an diesen neuen Raum, an die bildhaft- plastische Sprache anpassen kann. Wie erfüllt oder er-füllt die Seele das plastische Wort?

Die spontane Lautempfindung für die Konsonanten hat sich in die plastisch gestaltete Sprache verwandelt, und kann der Form nicht gleichzeitig auch einen Inhalt geben. Eine tiefere Schicht des Seelenlebens<sup>49</sup> kann jedoch das an der Sprachform Erlebte mit einem Gefühl für den bewegten Raum ausfüllen. Dieses Raumgefühl wird im Gebärdenstudium und im griechischen Fünfkampf geschult. Die Spielmöglichkeiten des aus der lebendigen *Raumempfindung* Gestalteten können dann aber künstlerisch reicher, vielfältiger und

---

<sup>49</sup> vgl.: 5.3.2

interessanter sein, als wenn das Wort nur mit naturalistischen Alltagsstimmungen ausgestopft wird. Geht man für eine Bühnenaufführung diesen arbeitsreichen Weg, so können auch ganz einfache, alltägliche Stimmungen und Gefühle lebensvoll dargestellt werden, ohne dass dabei die Natur mit der Kunst verwechselt würde. Die Arbeit am künstlerischen Stil macht das Bühnenleben schöpferisch.

Es wird einem daher gerade deshalb, weil man das Wort gestalten muss, etwas vom Menschen verloren gehen im Worte, das gestaltet ist, das einen künstlerischen Eigenwert überall aufweist. Das muss von anderer Seite her kommen. Und das kann in der Bühnenkunst nur kommen vom Mimischen, von der Geste, von der Gebärde. (S.188)

Ein Teil der Gebärde, d.h. des Menschen, darf sich im Schauspiel nicht in Sprache verwandeln, sondern muss Gebärde, Mimik bleiben. Die Gebärdenarbeit ist das Zentrum des Überganges von der Rezitations- und Deklamationskunst zur Bühnenkunst. Noch einmal kann zwischen dem Wesen der Konsonanten und Vokale unterschieden werden. Es wurde schon gesagt, dass die Seele Raumgefühl entwickelt, wenn sie eine plastische Form ausfüllt. Die Frage nach dem Erfüllen einer mit konsonantischen Kräften gebildeten Sprachform kann auch anders angeschaut werden. Wie verhält es sich mit dem Wesen der Vokale? Die Vokale offenbaren sich nicht nur in musikalisch-lyrischen Intervallen oder Farbempfindungen. Sie offenbaren den Empfindungsgehalt der Welt eben deswegen, weil sie diese mit plastisch, geistiger Substanz erfüllen können.

Ich habe schon darauf aufmerksam gemacht, kein Laut ist durch die menschliche Seele geformt, ohne dass er als Vokallaut ein inneres Seelenerlebnis wiedergibt, welches an der Außenwelt erlebt ist, oder dass er als Konsonant versucht, im Lautbild einen äußeren Vorgang nachzuahmen. S.146

Bisher wurden hierzu nur einzelne Beispiele angeführt. (1. Vortrag, aoum ; 6. Vortrag, "Us nuhut Gufuhr") Vom 10. Vortrag an wird immer ausführlicher auf die Vokalwelt eingegangen. Wie schon in der Berührung mit der elementarischen Lautwelt der Konsonanten müssen die Seelenkräfte sich auch auf dem Wege in die Bühnenwelt weiter verwandeln. Inhaltlich zeigen die vorangehenden Schulungsbeispiele für die Sprachkunst den Menschen in einer freien und bewussten Begegnung mit dem unvermeidlichen *Tod*, (Achill, Hypathie) oder aber im inneren Kampf an der Schwelle zwischen *Licht und Finsternis* (Johannes Thomasius, Rodrigo, Faust). Jetzt aber ändert sich die Stimmung der Beispiele. Das Beispiel im 7. Vortrag aus Hamerlings Danton und Robbespierre entwickelt mitten in den

sozialen Wirren der französischen Revolution einen gesundenden **Humor**. Die Verwandlung der Seelenkräfte wie auch der Gesellschaft geht nicht nach einem vorgeschriebenen Muster, das Leben ist voller Überraschungen.

Das folgende Beispiel im 8. Vortrag kommt aus Lessings "Minna von Barnhelm". An diesem Beispiel zeigt sich, wie aus der Darstellung eines Sprechens mit fremdländischem Akzent schon eine Stilisierung der Sprache folgt. Inhaltlich führt uns die Szene in einen Dialog zwischen einer jungen, wohlhabenden Frau und einem Falschspieler. Auch die Schauspielkunst läuft Gefahr falsch zu spielen, wenn sie anstelle des Wortes und der Gebärdensprache nur noch Gedankliches oder Naturalistisches zur Darstellung bringen kann, was früher oder später von den Spielern und vom Publikum - hoffentlich - bemerkt wird.

Aber weil das Gedankliche eigentlich der Tod der Kunst ist, ist es in dem Augenblicke, wo die Offenbarung eines Wesenhaften ins Gedankliche übergeht, mit der Kunst schon vorbei. Man muss hören, sehen dasjenige, was die Kunst darstellen will. (S.188)

Der Weg, der mit dem Berühren der Vokalwelt begonnen hat, führt weiter. Die ordnende Kunsterkenntnis muss jetzt von der anderen Seite, der Seite des Falschspielers, mit Geschick ins Gleichgewicht gebracht werden. Ohne die Rolle desjenigen, der alles umkehren will, gäbe es das Schauspiel nicht. Die Kunst ist es dann, wenn trotzdem alles an der richtigen Stelle erscheint. Zunächst wird im Einzelnen beschrieben, wie die fünf Übungen aus der griechischen Gymnastik sich in *den Gang, das modifizierte Gehen, die Gebärde, die Mimik und das Sprechen* auf der Bühne verwandeln.

Laufen	Gang,
Springen	modifiziertes Gehen
Ringeln	Gebärde
Diskuswurf	Mimik
Speerwurf	Sprache

Es handelt sich darum, dass der Schauspieler gerade dieses in ihm Selbstverständlichwerden der Wortgestaltung durch Gymnastik lernen soll. ...

Er muss also in gewissem Sinne dem bewussten Erleben ein instinktives Erleben beimischen, sonst werden die Dinge nicht selbstverständlich, sonst werden sie immer gemacht erscheinen. (S.190)

Anschließend wird der physiologisch bedingte, qualitative Unterschied in der Wahrnehmung besprochen, bei einer Bewegung, die sich im Bühnenraum von links nach rechts, oder aber von rechts nach links abspielt.

von rechts nach links

von links nach rechts

Interesse

Verstehen

(Skizze S. 198)

Diese Dinge müssen gefühlt werden, wie überhaupt künstlerische Dinge gefühlt werden müssen. (S.199)

Wenn das Gedankliche die Kunst zunächst den Tod führt, so wird das ins Künstlerische erhobene, *lebendige Denken* mit Hilfe der Laute zu einem Ausgangspunkt für eine Erneuerung der Künste. Der Wille schult und verwandelt sich, wenn er in der Gebärdensprache schöpferisch tätig werden kann. Dabei ist die *Freiheit* des Künstlers in der Gebärdensprache oberstes Gebot, ebenso wie in die Spracharbeit kosmische *Notwendigkeit* hineinwirkt. Das Gefühl wächst im Raumgefühl und im Klingen der Vokalwelt über die persönlichen Grenzen hinaus, und das Denken beginnt, indem es die Bewegung der Sprachgestaltung aktiv durchführt und begleitet, wieder zu leben, es erfährt Auferstehung.

## 2. Der Stil in der Gebärde (9.Vortr.)

Nachdem im 4. Vortrag auf die Frage nach dem Stil von der Seite des inneren Sprechens, der inneren Sprachgestaltung her eingegangen wird, stellt sich jetzt auch die Frage nach dem Stil in der Gebärde. Der künstlerische Stil im Gebärdenspiel entsteht, wenn das in der unmittelbaren Beweglichkeit geschulte Leibesinstrument die Impulse der Laut- und Sprachgestaltung aufnehmen kann. Will der Mensch Sprache und Gebärde künstlerisch

zusammenbringen, so muss berücksichtigt werden, dass sie, obwohl beide denselben Ursprung haben, durch eine Metamorphose voneinander getrennt sind. In gewisser Weise haben beide ihren Ursprung im *Hören*, und lassen sich über dieses auch am besten wieder miteinander verbinden. Dass *stilvolle Sprechen* entsteht im Hören der *inneren Sprache* und im Kennenlernen der *Übergänge* von einem Sprachstil zu einem anderen Sprachstil. Die *stilvolle Gebärde* entsteht aus dem *Anhören der Sprachgestaltung*, der Rezitation des Dramas.

Stilvolle Sprache --- Hören der inneren Sprache und Übergänge

Stilvolle Gebärde --- Hören der Sprachgestaltung

Somit wird beides, Sprache und Gebärde, zunächst getrennt voneinander geübt, und dann im richtigen Augenblick ebenso bewusst wie instinktiv zusammengefügt. Durch das Erkennen und getrennte Behandeln der jeweiligen Gesetzmäßigkeiten, entsteht in der Mitte der für das künstlerische Schaffen notwendige Spielraum. Wenn Sprache und Gebärde der dramatischen Kunst im Stil richtig zusammen kommen, dann werden zwei getrennt in Erscheinung tretende Seiten des Logos wieder vereint. Eine ausführliche Beschreibung dieser Methode findet sich im 9. und 11. Vortrag.

Aber diese beiden Dinge, Gebärde und Wortgestaltung, sie müssen bewusst ineinander gefügt werden. Dann allein werden Sie auf diese Art den nötigen künstlerischen Stil bekommen. (S. 220)

Bei dieser Arbeit bewegt sich der Künstler nicht mehr nur allein auf den Spuren des *Sprachgeistes*. Beim Umsetzen der Sprachgestaltung in das Dramatische muss er selber schöpferisch werden. Rudolf Steiner spricht in diesem Zusammenhange von den *Archai* des Schaffens mit denen der Dichter bei der Gestaltung des Dramatischen in Berührung kommen muss. Auf welcher Ebene wird der Schauspieler im Drama in erster Linie zur Kreativität aufgerufen? Diese Frage führt zur *Improvisation* im Gebärdenspiel bei dem der Schauspieler auf die Weisheit der kreativen Kräfte seines Leibesinstrumentes zu lauschen lernt. Es geht um die Begegnung mit seinem *individuellen Genius*. Auf der anderen Seite kann der Genius der Sprache dem Individuellen neue, noch nicht entwickelte Qualitäten hinzufügen.



An dieser Stelle, wo das Ich des Menschen aus den Willenskräften bewusst schöpferisch werden soll, besteht immer auch die Gefahr, dass die Kräfte, dem lebendigen Geistigen gegenüberzustehen, noch nicht ausreichen. Wir können uns dann nur am Abbilden und Nachbilden weiter üben. Mancher Dichter<sup>50</sup> hat Jahre und Jahrzehnte damit gerungen den Inspirationsstrom wieder aufzunehmen, um ein einmal begonnenes Werk zu vollenden. Nochmals werden wir auf den Fünfkampf aufmerksam gemacht! Der Wille zum bewussten Handeln würde durch Formkräfte alleine zur Erstarrung führen. Sie müssen durch die Temperamente des Bewegungsmenschen, durch das lebendige Chaos gehen, wenn sie zu einer echten Gestaltung führen sollen. Neben der Arbeit an der Erkenntnis von Mensch und Welt müssen **Humor und Temperament** die Lauflernübungen zum schöpferischen Menschen begleiten.

*Aber an denjenigen Künsten, wo der Mensch sich selber herausstellt, gehört zur Kunst Temperament, und das gesteigerte Temperament, der Humor. Da können dann die Dinge beginnen, esoterisch zu werden. ( S.222)*

Der Humor entsteht wenn die vier Grundtemperamente, melancholisches, phlegmatisches, sanguinisches und cholerasches Temperament ineinander übergehen, sich verwandeln und in rascher Folge ablösen. Aus dem flüssigen Element, der Verwandlung entsteht der Humor. Die Verwandlung der Temperamente bezieht alle Wesensglieder des Menschen mit ein, nicht nur das Ich und die Seele, sondern auch den Ätherleib und den physischen Leib. Deshalb heißt es, die Steigerung der Temperamente, der Humor dringt unter die Oberfläche des Alltäglichen, er kann in die Tiefen des Lebens Einblick verleihen.

---

<sup>50</sup> z. B.: Rainer Maria Rilke; Duineser Elegien

### 3. Der Mysteriencharakter der dramatischen Kunst (10.Votr.)

Der 10. Vortrag bildet die Mitte des Zyklus. Am Ende des 9. Vortrages steht die Frage nach dem zur schöpferischen Tätigkeit aufgerufenen Menschen-Ich. Im 10. Vortrag werden eine weitere menschenkundliche Betrachtung und ein Überblick über die historische Entwicklung der dramatischen Kunst angelegt. Bevor der Kursus auf seinen größten Spannungsbogen zugeht, wird ein vorbeugender Rückgriff gemacht, damit aus der Perspektive der Überschau das Gleichgewichtsgefühl nicht verloren geht.

Die Betrachtung setzt bei der physiologischen Grundlage der Geschmacksempfindung<sup>51</sup> im Bereich der Sprachorgane, die das konsonantische Sprechen gestalten, an.

Bitter	-	hinterer Teil der Zunge	Gaumen
Sauer	-	Zungenränder	Zähne
Süß	-	Zungenspitze	Lippen (S.224)

Dann macht sie auf den dem alltäglichen Sprachgebrauch wohl bekannten und dennoch geheimnisvollen Zusammenhang von physischer Geschmacksempfindung, künstlerischem Geschmack und moralischer Wahrnehmung aufmerksam.

eine bittere Erfahrung, Enttäuschung  
ein saures Gesicht, Gemüt  
süßer Klang, Stimme

Das Moralische erregt die Sprache auf demselben Wege, auf dem das Physische die Empfindung erregt. (S.225)

Auf der Grundlage, der Achtung vor dem feinen aber entscheidenden Zusammenhang zwischen dem physischen Leib und den moralischen Kräften, macht der Kurs einen Rückblick auf die Entstehung der dramatischen Kunst aus der alten *Mysterienkunst* heraus. Die Anfänge der dramatischen Kunst gehen zurück bis in die Zeit des griechischen Kriegers und Dichters Aischylos um 500 Jahre vor Christus. Aischylos hatte in seiner ersten

---

<sup>51</sup> Die salzige Geschmacksempfindung der Zungenmitte wird in diesem Zusammenhang nicht erwähnt.

Lebenshälfte an den Kämpfen um Marathon und Salamis teilgenommen, dichtete zahlreiche Tragödien wurde dadurch ein Wegbereiter des Sophokles.<sup>52</sup>

Vom gegenwärtigen Standpunkt aus können wir sehen, wie die Schauspielkunst über einen Zeitraum von 2500 Jahren aus dem Tempelbereich in den Alltag hinein abgestiegen ist; bis hin zu dem Punkte, wo sie sich im Anfang des 20. Jahrhunderts mit der intellektuellen, ideologischen, emotionalen und technisierten Suche nach neuen Ausdruckformen als Kunst selber in Frage stellt. Im 20. Jahrhundert erfahren die einzelnen Künste an verschiedenen Orten aber auch wichtige Erneuerungs- und Auferstehungsimpulse. Kreative Kunsterkenntnis kann dazu beitragen den Ursprung und die Quellen der Künste neu zu erschließen. Aus den Anregungen des dramatischen Kurses kann die Frage entstehen, was der nächste Schritt ist, damit die Schauspielkunst über einen möglicherweise ebenso langen Zeitraum, wie sie abgestiegen ist, langsam wieder aufsteigen kann; und die Menschheit mit Hilfe der moralischen Kräfte einer erneuerten Wort- und Schauspielkunst zu einer zeitgemäßen Kulturerneuerung fortschreiten kann.

Der Rückblick auf die Entstehung des Theaters kann helfen, die Schauspielkunst zu verstehen. Aus dem Mitempfinden der sozialen und ökologischen Krisen der Gegenwart und dem Erkennen der Möglichkeiten von Sprache und Schauspiel für die zukünftige, soziale Entwicklung der Menschheit können die Willenskräfte geschöpft werden, mit denen die dramatische Kunst im weitesten Sinne des Wortes ihre kulturbildende Aufgabe erfüllen kann. Der 10. Vortrag gibt an dieser Stelle eine Folge von Bildern zur anschaulichen Vertiefung in das Wesen der alten Mysterienaufführungen.

Aber der Mensch stellte zunächst nicht den Menschen dar, er stellte den Gott dar, zumeist denjenigen Gott, der den Menschen am nächsten steht, den *Dionysos*<sup>53</sup>. Und so war dem Chor zugestellt in der Mitte der Schauspieler; zuerst einer, dann zwei, die zum Dialog übergingen, und dann immer mehr und mehr. Nur wenn

---

<sup>52</sup> Es sind zwei Impulse in dieser Zeit, die ein neues Wirken des *Wortes*, des *Logos* in der Kultur vorbereiten. Im Westen tritt aus den griechischen Mysterien das Theater aus dem Tempel auf den Vorhof, die Bühne hervor, und im Osten beginnt Gautama Buddha (550 - 470) zu den Menschen über den inneren Pfad zu sprechen.

<sup>53</sup> Jüngster der griechischen Götter, Gott des Weines und der Fruchtbarkeit, Stellvertreter des Apollo (Schwab 1987)

man in der ganzen dramatischen Darstellungskunst den Zauberhauch dieses ihres Ursprunges verspürt, dann stellt man sie heute als Akteur in der richtigen Weise noch vor die Zuschauer hin, dann weiß man, wie aus dem Kultus heraus, der auch darstellen will dasjenige, was im Übersinnlichen liegt, in der sinnlichen Welt, die Schauspielkunst vorgetreten ist. (S.229)

Nach und nach kann das Göttlich-Geistige von den Menschen immer mehr in ihren innersten Wesenskern bewusst aufgenommen werden. So wandeln sich auch das Mysteriengeschehen und die Mysterienaufführungen. Sie gehen über von der unmittelbaren Götterwirksamkeit, zur Götterdarstellung in Menschengestalt mit Masken, bis hin zur Darstellung von Seelenerlebnissen, Personen und zwischenmenschlichen Beziehungen. Eine Aufgabe für Gegenwart und Zukunft des Schauspiels ist es, nicht nur die Begegnung zwischen Menschen in der physischen Welt darzustellen, sondern auch die in der Außenwelt und im Inneren wirkenden geistigen Wesenheiten zur Anschauung zu bringen, und erkennbar werden zu lassen.

Aus dem weiten Umkreis der geschichtlichen Entwicklung der dramatischen Kunst kommt der Vortrag wieder zurück zu zwei praktischen Beispielen für die mimische Gestaltung der Rollen des „Blödlings“ und des „Weisen“ mit Hilfe von Laut und Gebärde.

Wenn der Blödling immer den Eindruck macht, er ist das Echo der Umstehenden, dazu aber gute Gebärden macht, dann ist die Blödigkeit auf der Bühne fertig. Im Leben geht es nicht so... Der Weise geht mit, aber mischt immer in die verstehende Gebärde die abweisende Gebärde. (S. 237)

#### **4. Gebärde und Mimik aus der Sprachgestaltung heraus (11. Votr.)**

Am Anfang des elften Vortrages steht die Frage, nach der Art und Weise wie Wissen, Üben und Darstellen des Schauspielers in ein *Verständnis* der Bühnenkunst beim Publikum übergehen können. Es kann an dieser Stelle erstaunen, warum auch von Verständnis und nicht nur von unmittelbarer Wirkung auf das Publikum die Rede ist. Doch liegt gerade auch darin ein Unterschied zu den Mysterienaufführungen in früherer Zeit, in welcher direkt über das Gemüt des Menschen die **Katharsis**, die seelische Läuterung möglich war. Heute aber muss außer dem Gemüt auch das volle Wachbewusstsein, also das erkennende Verstehen in die Vorgänge des Bühnen- und Theatergeschehens mit einbezogen werden. Mit der Frage nach

dem Zusammenhang zwischen der Schauspielkunst und dem Publikum gibt der 11. Vortrag zugleich einen Vorblick auf die weiteren Fragestellungen des dritten Kursteiles.

Was bisher über Gebärde und Mimik gesagt worden ist das wird jetzt ergänzt, durch den Hinweis darauf, wie in allem was der Schauspieler tut, seine innere Einsicht in die *Notwendigkeit des Ringens um künstlerischen Stil* auf freilassende, beinahe unmerkliche Weise das Publikum im Verständnis des Künstlerischen anregt. Mit anderen Worten: Ein wachsamer Zuschauer sieht, hört und fühlt ob ein Darsteller mit dem richtigen Ernst bei der Sache ist und wirklich in seinem Elemente aufgeht. Mit mehr als 17 Beispielen<sup>54</sup> geht der Kurs dann darauf ein, wie schöpferisch und bewusst mit den Lautstimmungen und den Temperamenten gearbeitet werden kann, und wir dadurch in die eigentliche **dramatische Gebärde** hineinkommen. Das Erarbeiten der dramatischen Gebärde geschieht wohl auf der Grundlage der Sprachgestaltung, aber nicht aus der Sprachgebärde heraus, denn eine sichtbar gemachte Sprachgebärde würde zur Eurythmie führen!

Die dramatische Gebärde entsteht aus der Arbeit mit Seelenstimmungen, dem Bewegungs-Gliedmassenmenschen und den, einen Empfindungseindruck hinterlassenden, ein- oder umgestülpten makrokosmischen Lautgebärden, die wir durch die Eurythmie kennen lernen können. Auch das im zweiten Vortrag auftretende Bild der sechs Grundgebärden ist in erster Linie eine Hilfe zur Arbeit mit der Sprachgebärde, nicht aber zum Finden der aus dem Gliedmassenmenschen frei entstehen wollenden dramatischen Gebärde! Im neunten Vortrag (S.202/203) wird ausdrücklich erwähnt, wie es Goethe nicht gelungen ist, nur aus der durchgestalteten Sprachgestaltung in das Bühnen-Dramatische herüber zu kommen.

Ausgehend von der Frage nach der Darstellung einer bestimmten Stimmung oder Empfindung auf der Bühne wird ein *Weg* über mehrere Stufen beschrieben. Dabei steht am Anfang das *Erleben* des darzustellenden Gefühls aus dem Spracherleben und der Wahrnehmung des Bühnengeschehens. Darauf folgt eine menschenkundliche, begriffliche *Beleuchtung* des erlebten Gefühlsvorganges, und schließlich die *Darstellung* der nun erkannten seelischen Vorgänge mit Hilfe der Umstülpung (Spiegelung) der makrokosmischen Lautgebärde und einem inneren Intonieren der jeweiligen Laute während der Übungsphasen.

---

<sup>54</sup> Siehe im Anhang: Die Übungen im 11. Vortrag ; Der Übungsschwerpunkt an dieser Stelle betont den Charakter des ganzen Kurses, denn der 11. Vortrag bildet die Mitte des mittleren Teiles.

1. Empfindung an Sprache und Bewegung
2. Erkennen der physiologischen Wirkung der Gefühlsempfindung
3. Hervorrufen und Darstellen der erkannten Vorgänge  
mit Hilfe der Lautwirksamkeit

Das bedeutet, niemals anders als in Begleitung einer Lautempfindung irgendetwas physiologisch am Körper vorzunehmen. (S.240)

Dieser mehrstufige Übungsweg eignet sich besonders für das *gemeinsame* Erarbeiten einer dramatischen Stimmung in Gruppenarbeit.

Ein gemeinsamer Übungsweg für Sprecher und Darsteller:

1. Der Sprecher konzentriert sich auf die Lautgestaltung
2. Der Darsteller konzentriert sich darauf was die Lautgestaltung leiblich in ihm bewirkt

Für das Leibesinstrument des Schauspielers hat dieser, von der Empfindung durch die begriffliche Erkenntnis bis hin zum lebendigen Laut führende, Übungsweg einen ganz praktischen Wert und eine gesundende Wirkung. Der Leib wird nicht einfach als Instrument der Seele und des Geistes benutzt, sondern auch *seine eigenen Gesetzmäßigkeiten* finden Gehör. Mit dem Interesse für die Laute entwickelt der Schauspieler zugleich Interesse und Respekt für die im Körper wirksamen Lebens- und Gestaltungskräfte. Anfangs wird man die einzelnen Stufen des Weges ausführlich, dann aber immer selbstverständlicher durchlaufen.

Ein weiteres Ziel dabei ist es, dass der Schauspieler sich in die darzustellenden Seelenerlebnisse nicht nur durch Erinnerung und Vorstellung hineinlebt, sondern auch zu einer Erkenntnis der imaginativen und inspirativen Vorgänge gelangt, in die er eintaucht. Eine Erkenntnis der imaginativen Welt heißt aber zugleich die Wesenhaftigkeit dieser Welt anzuerkennen. Die Arbeit mit Gebärde und Mimik ist nicht nur äußerliche Darstellung einer Rolle, sondern ein Eintauchen mit der Seele in die Seelen- und Geistwelt anderer Wesenheiten. Diese innere Begegnung oder auch Konfrontation mit dem Wesen einer Rolle ist für den Schauspieler nicht nur eine Herausforderung, sondern kann in an die Grenzen seiner seelischen Belastbarkeit führen. Welche Orientierung und Hilfe dem Schauspieler durch ein wesenhaftes Verständnis der Laute möglich wird, ist ein zentrales Thema im ganzen Vortragszyklus. Denn die Laute können klärend, ordnend und gesundend in die menschliche

Seelenwelt eingreifen, wenn sie als höhere geistige Wesenheiten erkannt werden. Hat der Schauspieler diese seelischen Vorgänge soweit miterlebt und durchschaut, dass er sie jetzt frei und freilassend darstellt, dann kann er umso mehr in die Gestaltung der Rolle eintauchen, eben deshalb, weil er sich die innere Einsicht und Freiheit erarbeitet hat. Aus dem Erleben wie Wesenhaftes und Wahrhaftiges in die Arbeit hineinwirken können, entsteht ein Verantwortungsgefühl für im Umgang mit Wort und Gebärde und ein Gefühl für die Würde des Menschen.

Dadurch aber, dass man in einer solchen Schulung lebt, wie die angedeutete ist, kommt man zu einer reinen, ich möchte sagen, religiösen Auffassung des Sprechens und des damit verbundenen Mimischen und Gebärdenspieles. (S. 251)

Damit berührt der 11. Vortrag seinen Ausgangspunkt. Es geht um die Frage einer richtigen Gesinnung und Orientierung des ganzen Gemüts für die Verbindung des Künstlerischen mit der äußeren Welt. Diese sind es, die eine wahre Verbindung mit dem Publikum herstellen können.

##### **5. Künstlerische Dramatik - Stilisierte Stimmungen** (12. Vortr.)

Nachdem der 11. Vortrag in die dramatische Gebärdenarbeit hineingeführt hat, beginnt der 12. Vortrag das dramatische Geschehen als Ganzes ins Auge zu fassen. Es ist schon darauf hingewiesen worden, dass die musikalisch-plastische Sprache der Dichtung nicht ohne weiteres ins Dramatische übersetzt werden kann. Auch Schiller hatte von der Dichtung bis hin zu Stilformen des Dramatischen einen langen Weg zu gehen. (S.253) Im Kurs werden an dieser Stelle Beispiele Schillers dramatischem Werk mit Blick auf eine dramatischen Stilrichtungen besprochen.

<i>Maria Stuart</i>	<i>Stimmungsstil</i>	
<i>Jungfrau von Orleans</i>	<i>Ereignisstil</i>	
<i>Wilhelm Tell</i>	<i>Charakterstil</i>	
<i>Braut von Messina</i>	<i>Plastisches inneres Bühnenbild</i>	
<i>Demetrius</i>	<i>Totalität des Menschlichen</i>	(S.255)

Beim Stil in der dramatischen Gestaltung handelt es sich nicht um allgemeingültige Gestaltungsprinzipien, wie sie die Welt der Laute in die Sprachgestaltung hereintragen. Der Stil im Dramatischen hat immer eine individuelle Ausprägung. So spricht Steiner über dramatischen Stil nicht im Allgemeinen, sondern in Bezug auf Friedrich Schillers Ringen um Stil in der dramatischen Dichtung. Vor seiner Begegnung mit Goethe war es Schiller nicht gelungen seine dramatischen Werke bis zu einem Stil, bis in eine *Totalität des Dramatischen* zu steigern. (S.253) Nach dieser Begegnung und einer Schaffenspause geht Schiller nach Steiner sogar über das Ziel hinaus.

Er (*Schiller*) will vor allen Dingen Dramen schaffen, die künstlerische Dramatik darstellen. Dazu sucht er seinen Stoff. Er sucht gewissermaßen den künstlerischen Stil und sucht dazu seine Stoffe. ... Schiller ist eben, wie ich sagte, gescheitert, weil er das Stilisieren bis in die Schablone hinein treibt. Das Stilisieren darf aber nicht aus dem Leben herausgehen, sondern muss natürlich im Leben darinnen bleiben. (S.267/269)

Der 11. Vortrag stellt eine gemeinsame Methode für Sprecher und Darsteller vor, wobei jeweils eine Person sich ganz auf Sprache oder Gebärde konzentriert, um dann langsam Gebärde und Mimik aus der Sprachgestaltung heraus zu entwickeln. Ist eine dramatische Dichtung voll ausgestaltet und bis in einen Stil hinein entwickelt, kann diese Methode ausführlich angewendet werden. Ist der Stoff des Dramas noch skizzenhaft, fragmentarisch oder von improvisatorischem Charakter sollten Gebärde und Wort schon nach kurzem Üben zusammengefügt werden. (S.269)

Wenn man ein Stildrama leitet, ein Drama, das ganz im Künstlerischen lebt, so handelt es sich darum, dass man in das ganze Studieren das hineinbringt, was Schauspielkunst und Dichtung verbindet. Nur dadurch wird es möglich, dass die Schauspielkunst in das richtige Verhältnis zum Publikum kommt und davon hängt doch außerordentlich vieles ab. ... dass man das Publikum aus dem naturalistischen Leben heraushebt und zur Kunst hinaufhebt. (S.270)

Der Übergang von einer alltäglichen Auffassung des Lebens zu einer dramatischen Kunst, welche aus tieferem Verständnis von Leben, Tod und Wiedergeburt diese Perspektive mit



einbezieht, ist ein noch intensiverer Verwandlungsprozess, als derjenige von der Verwandlung der Prosa zur Dichtung.

Als Beispiel für den *Stimmungsstil* rezitiert Marie Steiner von Sivers dann eine Szene aus Schillers Drama *Maria Stuart*. Wie in der Epik gibt es auch in der Dramatik den Unterschied zwischen *Stoff und Form*. In den *Räubern* geht Schiller vom Stoff aus, dieser ist es, der hier dem Drama die Form gibt. Mit *Maria Stuart* war Schiller auf der Suche nach dem dramatischen Stil, die ihn zu einem bestimmten Stoff hingeführt hat. Ein Schauspieler sollte an beidem lernen. Er wird ein Gefühl dafür entwickeln, wann der Stil Lebendigkeit hat, und wann er Gefahr läuft zur Schablone zu werden. Künstlerisches Empfinden und Denken weiten sich so auf immer umfassendere Lebensgebiete aus. Die künstlerische Ganzheit entsteht dann vor allem aus einer *Abstimmung der Stimmungsübergänge, des Bühnenbildes, der Kostüme und der Beleuchtung*. Und es wird vom Publikum nicht unbemerkt bleiben, wenn im *Schauspiel* ein Element lebt, das eine in sich stimmige Ganzheit hervorbringen kann.

Aber es gilt zu unterscheiden zwischen einer augenblicklichen Aufmerksamkeit der Zuschauer und der wirklichen *Begegnung* mit dem Wesen des Dramas, wodurch das alltägliche Erleben des Publikums auf ein anderes Niveau gehoben werden kann. An dieser Stelle, wo die Mitte des Dramatischen Kurses bereits überschritten ist, muss sich der Mensch wie zu einem Sprung oder Wurf innerlich deutlich entscheiden. Die vielseitig geschulte Empfindung des Schülers hilft jetzt alleine nicht mehr weiter. Der Schritt in das Dramatische über die Bühnenrampe hinaus ist nur durch einen gesteigerten **Willensentschluss** möglich. Voraussetzung und Autorisation dazu gibt das Stilgefühl.

Vollzieht sich die Ausbildung im richtigen Sinne, so müssen die Schulung der Erkenntnis und der Empfindung einen solchen gesteigerten Willensentschluss hervorbringen können. Der Vortrag schließt mit einem Beispiel darüber, wie ein falsches Verhältnis der Theaterdirektion zum Geld alle Ideale vom Stil kaputt machen kann.

...wenn im Willen zum Stil der nötige Ernst waltet, wird das Publikum erreicht....  
Aber dieser Stil muss innerlich sein.... Man muss im Stile leben können bevor dieser hervortreten kann... (S.272 / 273)

## 6. Die Behandlung der Dichtung als Partitur Charakteristik und Konfiguration der Stückgestaltung (13. Vortr.)

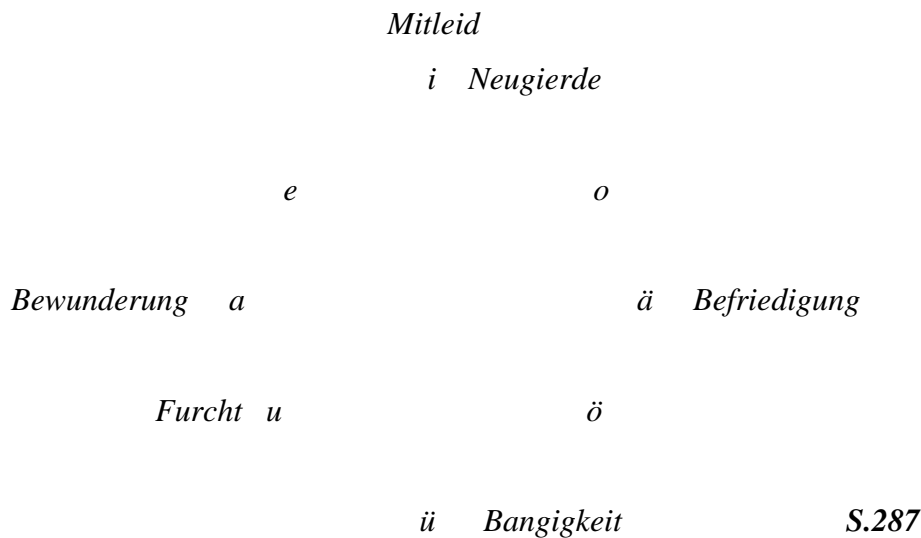
Am Anfang des 13. Vortrages liegt das Drama, welches im Idealfall aus Imagination und Inspiration des Dichters heraus geboren wurde, nur noch als Partitur auf dem Papier vor. Vom "Nullpunkt" der Partitur aus müssen Schauspieler, Regisseur und das Publikum das Drama zu neuem Leben erwecken. Auf der einen Seite zeigt der Dramatische Kurs eine Methode die ganz einfach mit den *Phänomenen* von Sprache und Drama arbeitet. Auf der anderen Seite stellt Rudolf Steiner mit großer Zuversicht und Positivität auch immer wieder weiterführende Ziele und *Ideale* vor das Publikum hin. Beides ist notwendig für die Orientierung in einem Gebiet, das wie das plastisch-musikalische Wort und der Stil zwischen den Phänomenen liegt. In dieses Gebiet gehören auch die *Typen* und *Charaktere* des Dramas.

Im folgenden Beispiel ist der Charakterstil besonders ausgeprägt. Nochmals wird auf Hammerlings Drama über die Französische Revolution *Danton und Robbespierre* eingegangen. Die einzelnen Charaktere werden nach und nach in ihrer dramatischen Gestaltung aufeinander abgestimmt. Eine solche Abstimmung der Charaktere wird als *Kunst der Charakteristik* bezeichnet. Für das richtige Erfassen der Charakteristik ist es nun wichtig, zumindest *die Hauptfiguren des Dramas wie eine lebendige Ganzheit anzuschauen*.

Wenn man dies mit ... "Danton und Robbespierre" ... absolviert hat, dann wird man, wenn man dasjenige recht inne hat, was in diesen Stunden hier vorgekommen ist, gewissermaßen von *innen heraus ein Licht bekommen*, wie man, um sie in der richtigen Weise gegeneinander abzustufen, sagen wir also zunächst diese vier Charaktere zu gestalten hat. (S. 276)

Kommt der Mensch zu einer solchen inneren Anschauung, dann kann die Gestaltung der Typen und Charaktere mit Hilfe der gleichen Grundelemente, die in der Sprachgestaltung wirken, beginnen. *Voraussetzung* dafür ist aber eben eine wirkliche *innere Anschauung*. So gesellt sich *zuerst* also eine Vokalstimmung, dann eine Konsonantenstimmung zu den jeweiligen Charakteren, und tritt mit ihnen in einen lebendigen, seelischen Dialog. Damit wird von einer anderen Seite demjenigen entgegen gearbeitet, was die betreffenden Charaktere sprachlich zu sagen haben.

Hat der Schauspieler ein **Bild** der Charakteristik des Stückes, kann er übergehen zu *Kolorierung*<sup>55</sup> und Konfiguration des ganzen Dramas. Der Charakterstil sucht den Ausgangspunkt für die Gestaltung bei den Charakteren. Für die Gestaltung des seelischen Entwicklungsbogens, der sich zeitlich vom Anfang über die Mitte bis zum Ende des Dramas spannt, gibt ein Kreisschema, das den Organismus oder Zusammenhang der Vokale darstellt, eine Orientierungshilfe. In einem Organismus der Vokale liegt eine Grundlage für die seelischen Farben, Stimmungsmomente und inneren Umstellungen, die im Spannungsbogen des Trauerspieles oder des Lustspielles auftreten. Die zwei Gesichter des Schauspieles, die Tragödie und die Komödie, treten aus einem Ganzen hervor.



## **7. Das Dekorative auf der Bühne Stilisierung in Farbe und Licht** (14. Vortr.)

Der 14. Vortrag schließt den Teil über die Regie und Bühnenkunst ab. Steiner geht nochmals auf den Ursprung des Dramas indem er sagt, dass schon in alten Zeiten, als das Schauspiel aus den Mysterienaufführungen herauswuchs, ein Lautempfinden vorhanden war für das, was im Bilde des Vokalkreises angedeutet worden ist. Was die Lautempfindung und die Empfindung für Lautübergänge bewirkte, wird beschrieben mit den Worten:

---

<sup>55</sup> (vgl.: 5.3.2, S.106)

Übergang der menschlichen Seele von einem Fühlen im Physischen zu einem Fühlen im Seelisch-Geistigen, das ist etwas, was innerhalb der alten Mysterienentwicklung von den Schülern angestrebt worden ist. (S.290)

Das miterlebende Hinübergehen von einer U-Stimmung zu einer O-Stimmung, das Erleben seelischer Höhen und Tiefen, die über das Alltagsbewusstsein hinaus gehen, war eine Grundvoraussetzung für die Katharsis, die Läuterung der Seele. Die *Reinigung der Seele aus der Verstrickung* in ein einseitiges, materielles Leben mit Hilfe des Trauerspieles ist die eine Seite. Die andere Seite ist es, neues, intensives *Interesse für die Einzelheiten* des Lebens zu erwecken, dies ist die Aufgabe des Lustspieles. Gemeinsam helfen Tragödie und Komödie dem Menschen wahre Selbsterkenntnis zu üben. In der Mitte steht das Schauspiel, die dramatische Kunst.

... wie Schauspielkunst ein wirkliches Erleben des in Sprache und Gebärde verkörperten menschlichen Seelenhaften ist. (S.292)

Mit der Gestaltung der Kulissen wird die äußere, mineralische Welt direkt in das Geschehen auf der Bühne mit einbezogen. Die Stilisierung der Kulissen in Farb- und Lichtgebung, mehr als durch Form und Linienggebung, kann einen Ausgleich bei der Gestaltung des leblosen Stoffes geben.

In der **Farbe** lebt die ganze menschliche Seele. (S.294)

Diese Gesamtkomposition kann sich soweit steigern, bis durch die An- oder Abwesenheit der Farbabstimmung *das Wesen des Harmonischen* sprechen kann. In der Erscheinung der Farbenharmonie des Regenbogens ist an der Grenze zur Sinneswelt ein Abbild des wesenhaft Harmonischen zu sehen, in das der Künstler sich meditativ vertiefen kann.

Die Charaktere des Dramas tauchen im Anfang der dramatischen Arbeit im seelischen Licht auf der inneren Bühne auf. Sie entfalten sich auf der Grundlage eines Improvisationsrahmens oder einer Partitur immer mehr in der Sinneswelt, um schließlich in farbiges Bühnenlicht getaucht vor den Zuschauer zu erscheinen.

Und so wie man als Schauspieler die Erde erfassen soll im Laufen, Springen, Ringen, Diskuswerfen, Speerwerfen, wie man von dieser Seite ins Leben der Erde hinein soll, so soll man auf der anderen Seite durch das Himmelswunder des Regenbogens in das seelische Farbenerleben hineinkommen. (S.301)

Wie kann nun das künstlerische Element, das im Drama auflebt, zu einem tieferen Verständnis dessen führen, was sich in den vielschichtigen Ereignissen auf der *Bühne des Lebens* abspielt? Die wache Schulung einer Verfeinerung der Sinneswahrnehmung bei gesteigerter Willensaktivität führt schließlich durch den Bereich der Empfindung hindurch zu einem künstlerischen Denken und Wirklichkeitserleben.

Es muss also gerade dasjenige, was wiederum künstlerisches Denken ist, wohl doch zuerst in das Bühnenmäßige einziehen. S.30

#### 5.1.5 Zusammenfassung des zweiten Teiles

Eine inhaltliche Zusammenfassung des mittleren Teiles des Kurses, der sich der Bühnenkunst zuwendet, stellt eine gewisse Herausforderung dar. Der Kurs findet im 10. Vortrag mit dem historischen Überblick bis in die Anfänge des Dramas nicht nur seine weiteste Ausdehnung, der mittlere Teil führt zugleich durch ein Nadelöhr hindurch, welches mit dem Zitat<sup>56</sup> aus dem 8. Vortrag am besten gekennzeichnet wird.

Zentralen Themen der Bühnenkunst sind die improvisatorische Kreativität der Schauspieler, das zum Humor gesteigerte Temperament, ein *Gespür für den Zauberhauch des Ursprungs der dramatischen Kunst* (S.229) und eine wache Empfindung für das Wesentliche in der Übergängen zwischen den Lauten, Gebärden und Stilrichtungen. Die Empfindung für Übergänge innerhalb eines wesenhaften Zusammenhanges wurde besonders mit Hilfe der ABC Übung<sup>57</sup> für den Sprachorganismus geschult. Diese Empfindung ermöglicht es nun auch Vokale und Konsonanten getrennt voneinander als einen in sich zusammenhängenden Organismus zu erkennen. Der Vokalorganismus wird als Ausgangspunkt zu einem Spektrum von seelischen Stimmungen erkannt, aus dem Konsonantenorganismus heraus bekommen die Charaktere des Schauspiels eine ihnen typische Gestalt. Die Gebärdenarbeit entwickelt sich

---

<sup>56</sup> Und eigentlich muss in der Schauspielschulung alles auf Anregung beruhen, damit derjenige, der Schauspieler werden will, eine möglichst große Freiheit hat, dasjenige, was er gelernt hat, entweder so zu machen, wie er es gelernt hat, oder aber aus dem selben Geiste heraus auch anders. (S.193)

<sup>57</sup> ABC-Übung: Die Übung sollte im DK nachgelesen werden. Sie ist dem Aufbau und der Dauer nach so umfangreich, dass sie ohne praktische Anleitung nur schwer zugänglich ist.

im Unterschied zur Sprachgestaltung<sup>58</sup> von der Durchdringung der gegebenen Leibesform mit Vokalstimmungen hin zur konsonantischen Charaktergestaltung.

#### Gebärdenarbeit: vom Organismus der Vokale zum Organismus der Konsonanten

Es gibt den Weg der Gebärdenarbeit vom Vokalorganismus zum Konsonantenorganismus und den Weg der Sprache vom Konsonantenorganismus zum Vokalorganismus. Verschiedene Anregungen und Beispiele, wie diese beiden von Natur aus voneinander getrennten Übungswege durch die Zusammenarbeit zweier oder mehrerer Schauspieler auf eine künstlerische Weise bewusst wieder zusammengeführt werden können, sind ein Hauptthema des mittleren Teiles des Zyklus. Die Frage wann und wie intensiv parallel mit beiden Übungswegen gearbeitet wird, verlangt von den Schauspielern eine zusätzliche, innere Willensaktivität. Diese zusätzliche Willensanstrengung nennt Steiner hier auch den *Willen zum Stil*. Der Wille zum Stil führt zu künstlerischem Denken, regt das Publikum zu einem Verständnis der tieferen Schichten des Künstlerischen an und gibt auch dem Schauspieler inneres Verständnis, ein inneres Licht für das Wesen seiner Kunst. Diese Empfindung für das innere Licht kann dann mit der Bühnenbeleuchtung äußerlich in Scene gesetzt werden.

#### 5.1.6 Dritter Teil: Die Schauspielkunst und die Menschheit

Dasjenige, was in der Schauspielschule leben soll, muss überall von wirklich Künstlerischem durchzogen sein. Und künstlerisch kann über eine Kunst auch nur derjenige sprechen, der mit seinem ganzen Menschen in dieser Kunst darinnen leben kann. (S.322)

#### **1. Die Esoterik des Bühnendarstellers** (15. Vortr.)

Der Vortrag über die Esoterik des Bühnendarstellers macht zunächst auf verschiedene Gefahren aufmerksam, die den Schauspieler auf seinem Wege erwarten. Wenn die Künste ihrem wahren Wesen gemäß aus einer Welt mit geistigen Gesetzmäßigkeiten, wie sie hier dargestellt wurden, in die irdischen Verhältnisse hinein wirken sollen, ist es unbedingt

---

<sup>58</sup> In der Sprachgestaltung schafft die konsonantische Artikulation erst die Form für die vokalische Stimmung.

notwendig Erkenntnis über die möglichen Irrwege zu erlangen. Entwickelt sich dieses Verhältnis zur geistigen Natur der Kunst nicht in einem Dialog zwischen beiden Seiten, muss die Kunst zwangsläufig in die Routine oder in den Naturalismus verfallen, wodurch sie sich immer weiter von den wirklichen Bedürfnissen der Kultur entfernt. Als eine erste Gefahr für den Schauspieler beschreibt Steiner die Versuchung durch das erwachende Erleben der Welt auf der Bühne den Zusammenhang mit der Welt außerhalb der Bühne zu verlieren. (S.308)

Findet der Mensch aber eine Beziehung zur Kunst, die ihm Seele - *Astralleib* - und Leibesorganisation - *Äther- und physischer Leib* - ein Instrument werden lassen, auf dem sein höheres Ich frei spielen kann, so besteht seine Esoterik gerade darin, ganz besonders *als vollführender und empfindender Mensch im äußeren Leben zu stehen*. In der Gegenwart sucht eine richtige Esoterik nach einer alle Lebensbereiche umgestaltenden Kunst, und eine wesensgemäße Auffassung des Lebendigen wird eine künstlerisch-esoterische sein.

Noch einmal wird an dieser Stelle wie bereits im 10. Vortrag von dem geheimnisvollen Zusammenhang zwischen Geschmacksempfindung und moralischer Erlebnisfähigkeit gesprochen. Orientierungslosigkeit des künstlerischen Geschmacks, Kommerzialisierung oder Isolierung von Kunst und Kultur können den Abgrund, den der Mensch heute in sich und in der Zivilisation wahrnimmt, nicht überbrücken. Durch Sprachgestaltung und dramatische Kunst, wie sie die betrachteten Vorträge beschreiben, kann der Mensch mit seinem ganzen Wesen, denkend, sprechend und handelnd in das Wesen des Wortes eintauchen und auf seelischem und künstlerisch-sozialem Felde schöpferisch werden.

Durch wiederholtes Üben lernen der Sprecher und Schauspieler Text und Rolle auswendig. Mit der Geläufigkeit werden Sprache und Gebärde wie selbstständig und frei von der Person des Übenden. Indem sich die Sprache von der allzu festen Bindung an den Leib löst findet sie einen neuen Resonanzboden im *Luftumkreis*. Ebenso wächst die Gebärde, die ihre Gestalt aus einer lebendigen Beziehung zum Raum schöpft, über die Person des Schauspielers hinaus. Dann aber kommen der Organismus der Sprache und das Wesen der Gebärde auf eine Weise zur Entfaltung, die nicht nur das Seiende, sondern auch das Mögliche anwesend sein lassen. In solchen Augenblicken ist der Abgrund zwischen der sinnlichen und der nicht mehr oder noch nicht sinnlichen, der geistigen Welt überbrückt.

Dasjenige, was im Drama lebt, was ich darstelle, beginnt mich zu interessieren, wenn ich die Bühne betrete; es gehört dazu. .... Es wird sich *aussondern*. Gerade das Aussondern ist das Wunderbare. Und das, was er sich nun selbst zurückerobert hat, womit er teilnehmen kann, während er produziert, das wird ihn

aufsuchen lassen mit einer großen Begehrlichkeit dasjenige, was draußen im Leben ist. Und es wird sich eine schöne Grenze bilden zwischen Leben und Bühne. (S. 310)

Es bleibt zu untersuchen inwieweit die Wahl des Begriffes *Aussondern* auf den mittleren von sieben *Lebensprozesse*<sup>59</sup> hinweist, auf die R. Steiner in anderen Schriften und Vorträgen ausführlicher eingeht. Wenn so der nötige innere Abstand geschaffen wird, kann es zu einem Ich-haften der Rolle Gegenüberstehen kommen, das sich in seiner kreativen Möglichkeiten grundlegend von einem emotionalen oder medialen Ergriffenwerden des Schauspielers unterscheidet. Fragen wir nach der Esoterik, so müssen wir ein Gefühl für andere als nur oberflächliche Zusammenhänge entwickeln, und diesen tieferen Zusammenhängen gemäß handeln lernen. Es muss ein Licht fallen, in jene träumenden und schlafenden Gefühl- und Willenstiefen, die sich dem Wachbewusstsein entziehen. Dies konnte z.B. Shakespeare, denn:

...; er redete eigentlich aus dem Herzen des Publikums heraus. (S.313)

Wenn wir die äußere Entfernung, die wir bei der Betrachtung des Regenbogens erleben, überwinden können, so kann das innerliche Leben in den Farbenharmonien eine Vorbereitung für jene *innerliche Beweglichkeit* der Seele sein, mit der sich die äußerliche geübte Geschicklichkeit in das Künstlerische steigern lässt. Ein weiteres Gebiet, in dem der Schauspieler seine Aufmerksamkeit schulen muss, und in welchem bei wachsendem Erinnerungsvermögen die Bilder zu einem Tableau des Ganzen werden können, ist das Land der *Träume*. *Das Erleben-Können der Träume wird das Axiom der Schauspielkunst genannt*, wenn man lernt den *Weg* zwischen dem feinen *Erleben des Traumes* und dem *Aufgerieben werden im Alltag hin und her zu gehen*. An dieser Stelle beginnt Michael Chekhov mit der Konzentrations- und Phantasiearbeit.

Wenn diese zwei Wege der Präparation einander parallel gehen, dann wird die Rolle, dann wird sie. ... Der Eindruck des Lebendigen, des Realistischen geht hervor, wenn man der Bühne ansieht, dass ihr Bild aus in lebendige Phantasie umgegossenen Träumen entstanden ist. (S.315/317)

---

<sup>59</sup> (Lievegoed 1991)



Dadurch, dass die Seele mit der Sprachgestaltung und dem Schauspiel besonders während der Aufführungen einen Raum für das Hereinleuchten einer objektiven geistigen Dimension öffnet, wird sie aber zugleich auch empfindlich oder verwundbar für unterbewusste Eindrücke aus der Sinneswelt, die sonst unbemerkt bleiben würden. Wie diese Eindrücke verarbeitet werden können, wie die Türe nicht nur geöffnet wird, sondern auch geschlossen wird, und der „*Bühnenkater*“ verdaut werden kann, dies sind Fragen die individuell besprochen werden müssen.<sup>60</sup>. Nochmals erklingen die Worte, dass der Weg der Esoterik für den Schauspieler eben im Wandel zwischen einem reichen, inneren Erlebnisvermögen und einem zunehmenden Interesse an der Einzelheiten des äußeren Lebens bestehe.

An der wahrnehmungsgetreuen Beschreibung der Sinneswelt kann das lebendige Denken gelernt werden. Dem geronnenen Bild der Sinneswelt wird dabei das bewegliche Licht des erkennenden Denkens hinzugefügt. Auf umgekehrtem Wege können unsere fließenden Vorstellungen und Gedanken im Umgang mit den lebendigen Traum- und Phantasiegestalten einer Geschichte immer weiter ausgearbeitet werden und exakten, bildhaften Charakter annehmen. Beide Wege erweitern das Wachbewusstsein zu einem *imaginativen Bewusstsein*.

Man muss durch Imagination und Bilder und Phantasiegestalten dem **Wesen** der Schauspielkunst beikommen.....Dasjenige, was in der Schauspielschule leben soll, das muss überall von wirklich Künstlerischem durchzogen sein. ( S.322)

Steiner empfiehlt, dass aller Unterricht an einer Schauspielschule, auch Literaturgeschichte und andere theoretischen Fächer von einem solchen künstlerischen Elemente durchzogen sein sollte.

## **2. Innerliche Handhabung des Dramatischen und Bühnenmäßigen** (16. Vortr.)

Schicksal, Charakter, Handlung

Der Blick wendet sich nun von dem worin ein esoterisches Element für den Schauspieler besteht zu dem wie Geistiges durch die Ganzheit des Dramas, durch das Schicksal wirkt. Ein innerlich anschauendes Gefühl soll dafür entwickelt werden, wie die Dramatik sich über die

---

<sup>60</sup> Im Kurs folgt an dieser Stelle eine Anekdote über einen bestimmten Schauspieler, und seine Gewohnheiten nach den Aufführungen. (S.321)

Stufen der Schicksals-, Charakter- und Handlungsdarstellung bis zum Auftreten des individuellen Menschen verwandelt. In der Schauspielschule können je nach Bedarf Beispiele aus allen Epochen der Entwicklung des Dramas dazu beitragen, das seelische Erlebnisvermögen dem Zeitalter des im Handeln reflektierenden<sup>61</sup> und Erkennen wollenden Menschen der Gegenwart anzunähern.

Um das Zusammen- und Ineinander-Spielen von Schicksal, Charakter und Handlung zu verdeutlichen, wird ein Beispiel erzählt aus der Tradition der Charaktermasken<sup>62</sup> im 15. Jahrhundert. Die Personen erschienen nicht mehr mit starren Masken, aber auch noch nicht als freie Individualitäten, sondern eben durch die Maske des Charakters.

Da spielte man von der einen Seite in den weltlichen Zeiten des Jahres dieses Charakterdrama, und dasjenige, was vom Schicksalsdrama übrig geblieben war, haben sie andererseits in den Weihnachtsspielen. (S.331)

In dieser Zeit treten *Liebe und Humor* zum ersten Mal deutlich in individualisierter Weise im Dramatischen auf. Im ersten Aufbruch zum Zeitalter der Bewusstseinsseele war der Schauspieler auf vielen Gebieten mit schöpferisch bei der Entstehung des Theaters. Man verstand mit der Partitur zu *improvisieren* und hat das Wesentliche doch getroffen, weil die freie Interpretation im Künstlerischen blieb und nicht in das Intellektuelle hineinkam. Weitergehend wird dargestellt wie sich die Dynamik und der dramatische Spannungsbogen in Tragödie und Komödie unterschiedlich entfalten.

Trauerspiel:	Furcht - Mitleid – Bewunderung
	I. Langsames Tempo: Pausen
	II. Langsameres Tempo: ohne Pausen
	III. Tempo beschleunigt
Lustspiel:	Neugierde - Bangigkeit - Befriedigung
	I. Die Charaktere betont
	II. Die Handlung betont
	III. Das Schicksal betont (S.335)

---

<sup>61</sup> R. Steiner nennt das Zeitalter erkennenden Handelns und handelnden Erkennens Bewusstseinsseelen-Zeitalter.

<sup>62</sup> Commedia dell` arte

Der Vortrag schließt mit zwei Übungen, die aus der inneren Wärme oder dem “*lauten Meditieren*” in das jeweilige Gebiet hineinführen.

für die Tragödie: Ach Fatum	für die Komödie: Izt` fühl ich
Du hast	wie in mir
stark mich umfasst	Linklock-hü
nimm weg	und lockläck-hi
den Fall	völlig mir
in den Abgrund.	witzig
	bläst.

### 3. Das Durchfühlen des Lautlichen (17. Votr.)

Nachdem die Lautübung für das Komödienspiel besonders auf die Lippenbewegungen hingewiesen hat, wird dieses Motiv im Beginn des 17. Vortrages wieder aufgegriffen. Ein Weg zum Durchfühlen des Lautlichen kann mit den Silben *hum, ham, häm, him* bei den Lippen, also den äußeren Sprachorganen ansetzen. Der Feuerlaut *H* bringt Erdlaut *M* zum Vibrieren und Erklingen. Vibration und Resonanz dehnen sich vom Kehlkopf über die Lippen und bis in die Peripherie der ganzen Muskulatur aus, um sich von da aus wieder in den Luftumkreis ablösen. In der Empfindung dieser feinen Vibration von den Sprachorganen über die Peripherie des Leibes bis in den Luftumkreis kann die Gebärde der Laute wahrgenommen und erkannt werden. Diese Gebärde ist anders je nachdem ob Sprache die Luft mit Stoss-Wellen- Zitter- oder Blaselaute ergreift. Es gibt die verdichtende und die auflösende Gebärden im Übergang zwischen dem festen und dem flüssigen Element; anregende oder ausleerende Gebärden zwischen Wasser und Luft und schließlich die plastisch-musikalisch frei gestaltenden Gebärden des alles durchziehenden Elementes der Wärme. Die schon im 2. Vortrag vorgestellten Stoß-, Wellen-, Zitter- und Blaselaute werden jetzt den Elementen der Naturreiche und damit auch den menschlichen Wesensgliedern zugeordnet.

Stoßlaute:	d t b p g k m n	Erdelement	physischen Leib
Wellenlaut:	l	Wasserelement	Lebensleib
Zitterlaut:	r	Luftelement	Seele
Blaselaute:	h ch j sch s f w	Wärmeelement	Ich

Die Gebärden der Sprache bewegen sich zwischen den Elementen, gehen über von einem zum anderen und ihr Wirken in den Naturreichen und im Menschen offenbart sich als Sprachgestaltung. Die menschliche Seele kann sich aber nicht einfach der elementarischen Natur überlassen. Sie wird dasjenige, was sie dort erlebt wieder zum Ausdruck bringen wollen. Somit ist die Polarität des Verdichtens und Auflörens der Sprache nur die äußere Seite einer umfassenderen Polarität zu der in der Verinnerlichung liegende Übungen dazu gehören.

Man muss lernen, in den Laut das hineinzutragen, was man eigentlich gefühlsmäßig will; man muss das in den Laut hineinbringen können. (S.351)

Mit dem *Durchfühlen des Lautlichen* bekommt der Mensch langsam ein Bewusstsein für die Verbindungen der Laute mit den verschiedenen Qualitäten der elementarisch - ätherischen Welt, für die lautlich unterschiedliche Wiedergabe des seelisch an der Außenwelt Erlebten und für die Wirkung der Lautqualitäten auf das Hören, Verstehen und Empfinden des anderen Menschen.

Der Ton macht die Musik. (S.350)

Im 5. Vortrag führt die „ABC- Übung“ aus der bis in den Satz<sup>63</sup> gestalteten Sprache in das Erleben des Sprachorganismus. Die „*Hum Ham...-Übung*“ im 17. Vortrag beginnt wie die Ursprache mit der elementarischen, noch nicht voll ausgestalteten Sprache. Obwohl diese zwei Übungen an jeweils entgegengesetzten Momenten der Sprachentwicklung ansetzen, bilden sie doch auch wieder eine Ganzheit. Ein tieferes Eintauchen in die lautliche Komposition der Übungen lässt erleben, wie die polaren Eigenschaften der Laute ausbalanciert und ineinander übergeführt werden.

Dies ist die Mitte im dritten Teile des Zyklus. Das Wirken des Wortes in der verwandlungsfähigen<sup>64</sup>, elementaren Welt führt ganz in das Zentrum und zugleich weit in den Umkreis der Sprachkunst. Die Erweiterung der Sprache zu einer Kunst, die zwischen der physischen und der geistig-ätherischen Welt gestaltend vermittelt, hebt die Qualitäten des Physischen von einem Endpunkt der Entwicklung auf ein neues Niveau. Im Ausklang geht der Vortrag unmittelbar auf die menschenbildenden, erzieherischen Möglichkeiten der

---

<sup>63</sup> Siehe: Grammatik, Zimmermann Heinz (2004)

<sup>64</sup> Die verwandlungsfähige Elementarwelt wird von R. Steiner auch ätherische Welt genannt.

Sprachkunst ein. Es wird darauf hingewiesen, dass schon in der Schule des Pythagoras<sup>65</sup> aus der Erkenntnis des Wesens der *Rhythmen pädagogisch und therapeutisch* gewirkt wurde.

Diese Dinge hat man eben durch aus gewusst, wie man gewusst hat, dass das Musikalische zurückführt zu den Göttern der Vorzeit, das Bildnerische zu den Göttern der Zukunft führt, und die Schauspielkunst steht mitten darinnen als dasjenige, was die Geister der *Gegenwart* bannte. (S.352)

#### **4. Die Lautgestaltung als Offenbarung der menschlichen Gestalt** (18. Votr.)

Die Atembehandlung

Die ersten drei Sätze des 18. Vortrages können als eine Zusammenfassung des ganzen Vortragszyklus betrachtet werden.

Es kommt ja doch wohl als ein Ergebnis unserer Betrachtungen das heraus, dass auf der einen Seite für die praktische Bühnenkunst die Gutwilligkeit notwendig ist, sich in die wirklichen, von spirituellen Leben getragenen ersten Elemente der Sprachgestaltung, der Gebärdengestaltung zu vertiefen, und dass auf der anderen Seite notwendig ist, durch das Hereinstellen der Bühnenkunst in das ganze Leben, eine Gesinnung, die von Spiritualität durchdrungen ist und auf den Bahnen, auf den Wegen der Spiritualität sich bewegt, in unsere Herzen zu pflanzen.

Dann wird es möglich sein, sich als Schauspieler so hineinzustellen in das Leben, wie ein wirklicher, vom Geiste getragener Künstler sich in das Leben hineinstellen muss.

Und ein vom Geiste getragener Künstler muss in der Lage sein, durch sein Wirken und Wesen das Künstlerische zu jener Führung in der Zivilisation zu bringen, zu welcher es berufen ist, und ohne welche die Zivilisation verdorren und veröden müsste. (S.355)

Die Frage nach dem Zusammenhange der *“Schauspielkunst mit der Menschheit”* führt durch die der äußeren Anschauung verborgene Arbeit des seelischen Wandels zwischen dem Erleben des Alltags und der imaginativen Seite des Bühnenlebens; durch die Fragen der Schicksalsdarstellung auf der Bühne, zu einer Erweiterung des Bewusstseins und Erlebnisvermögens für die elementarische Welt, bis hin zu pädagogischen, therapeutischen

---

<sup>65</sup> Pythagoras; griechischer Philosoph und Naturwissenschaftler (ca. 570 – ca. 495 v. Chr.)

und sozialen Fragen. Jetzt geht der 18. Vortrag darauf ein wie: „... *zunächst das Elementarische an das Göttliche anzuknüpfen*“ ist. Für das Wachbewusstsein geschieht dies nicht in kosmischen Weiten oder in der Peripherie der Naturreiche, sondern dort wo:

*... in der menschlichen Gestaltung im umfassendsten Sinne sich die Welt am bedeutsamsten, am intensivsten offenbart. Und in den Empfindungen, die wir der Menschenoffenbarung entgegenbringen, werden wir wiederum Leitimpulse finden, um zunächst des Elementarische an das Göttlich-Geistige anzuknüpfen.*  
(S.355)

Das heißt, der Blick wendet sich vom Durchfühlen des Lautlichen in den vier Konsonantengruppen zu einer formbewussten, empfindenden Anschauung für die Physiologie. Diese beginnt zunächst bei den Sprachorganen, und wird dann im folgenden und letzten Vortrag auf die ganze menschliche Gestalt ausgedehnt. Das Begleiten der Konsonanten auf ihrem Weg von außen an den Menschen heran, macht beim Sprechen zuerst auf Lippen, Zähne, Zunge und Gaumen aufmerksam. In der Wahrnehmung der Begegnung zwischen den Konsonanten und den Sprachorganen, können die Konsonanten nach Lippenlauten, Zahn- und Zungenlauten und Gaumenlauten unterschieden werden.

1. beide Lippen: m b p
2. Unterlippe und obere Zahnreihe: f v w
3. Zahnreihen miteinander : s c z
4. Zunge wirkt hinter den Oberzähnen: l n d t ( r )
5. Zungenwurzel ( und Gaumen ) : g k r j q

Diese Gruppierung der Konsonanten gibt einen weiteren Ansatzpunkt für die pädagogische und therapeutische Arbeit.<sup>66</sup> Jetzt kommt der Vortrag zu der Frage der *Atembehandlung*. Die dritte eigentliche Sprachübung im Dramatischen Kurs ist eine Atemübung, die den Willen zur Ausatmung schult, bis die Atemluft im Sprechen völlig verbraucht ist.

**a e u**

**k l s f m**

---

<sup>66</sup> Zwei Sprachstörungen, das Lispeln und das Stottern werden dann in diesem Zusammenhang ausführlich besprochen.

..., dass man im Sprechen in aller Ruhe die **aus** - geatmete Luft verbrauchen muss, und dass das Sprechen unter allen Umständen schwach und schlecht wird, wenn man, ohne die Luft verbraucht zu haben, welche in den Lungen ist, eine neue Einatmung während des Sprechens macht. (S.360)

Auch diese Stelle ist wiederum ganz bildlich-wörtlich zu nehmen. Die eingeatmete Luft muss außen, auf der Ausatmung im Sprechen verbraucht werden, denn mit eingeatmeter Luft ist nicht zu sprechen.

*Das ist sozusagen geradezu das Geheimnis des Sprachgestaltens, dass der Mensch weiß, das Sprachgestaltete beruht auf dem Verbräuche der in ihm vorhandenen Luft. ( S.360)*

Auch auf die heilenden Möglichkeiten des Rhythmischen wird hier nochmals hingewiesen; denn dem Wesen des Atems kann man sich ohne ein Erleben und Verstehen der rhythmischen Ganzheit von Ein- und Ausatmung nicht in gesunder Weise nähern. Es folgt ein modifiziertes Beispiel aus Schillers Ballade "Der Taucher":

*Und es waltet und woget<sup>67</sup> und brauset und zischt, --- Atem ---*

Rhythmus: Anapest

v v \_\_\_\_, v v \_\_\_\_, v v \_\_\_\_, v v \_\_\_\_,

*wie wenn Wasser mit Feuer sich menget.*

v v \_\_\_\_, v v \_\_\_\_, v v \_\_\_\_,

(S.361)

Da eine Sprachstörung aber immer auch im Zusammenhang mit dem ganzen Menschen gesehen werden will, wird für das Stottern auch auf die seelisch-zwischenmenschlichen oder psychologischen und organisch-leiblichen Entwicklungsstufen eingegangen. Es bleibt dem Zuhörer überlassen bei der Metamorphose der seelischen-leiblichen Eigenschaften eine karmische Perspektive mit einzubeziehen.

- Furcht - Zorn - Angst-
- nach Luft schnappen -
- Angst wird organisch -
- Stottern -
- Angst vor dem Stottern-

...

(S.359-362)

---

<sup>67</sup> Bei Schiller heißt es "siedet", hier steht für die therapeutische Anwendung eine lautliche Variante.

Durch *ausdauerndes*, richtiges Üben kann dieser festgefahrene Kreislauf langsam aufgelöst werden. Voraussetzung dafür, dass der Atem und die Laute ihre heilende Kraft für den Menschen entfalten können, ist nun aber wiederum, dass ihnen der Mensch mit der richtigen Gesinnung gegenübertritt. Dies ist möglich, wenn die die Laute als höhere Wesenheiten im Lichte ihres kosmischen Ursprunges erlebt werden.

Aber wir müssen schon, ich möchte sagen, diese gebetartige Hingabe an die götterhaften Wesenheiten haben, welche in den Lauten vorliegen, dann werden sie unsere allerbesten Lehrmeister sein.” ... “Wir müssen zu dem Ungewöhnlichen greifen, religiöse Verehrung für diese göttlichen Lehrmeister, die Laute, haben zu können, denn in ihnen liegt ursprünglich eine ganze Welt. (S.363)

Zum zweiten Mal tritt im Dramatischen Kurs der Prolog des Johannes-Evangeliums auf. Im 1. Vortrag erscheint der Prolog im *Lichte* der geisteswissenschaftlichen Erkenntnis, dass der Mensch im Weltenwort seinen wahren Ursprung zu suchen hat. Der 18. Vortrag schaut erneut auf den Prolog des Johannes, und wendet sich an die Ihm innewohnende *Kraft*, um Aufrichtigkeit in das moralische Spannungsfeld, der künstlerischen Arbeit hinein zu stellen.

Denn sehen Sie, meine lieben Freunde, nur wenn wir in die Lage kommen, Religiosität, möchte ich sagen, religiöse Stimmung in unsere eigene Kunst hineinzutragen, sind wir in der Lage, über die Gefahren, die im künstlerischen Wirken leben und die insbesondere bei der Schauspielkunst stark hervortreten, ja sogar moralisch korrumpierend als künstlerische Dinge selbst wirken können, hinauszukommen. (S.363)

Hier sollte nicht übersehen werden, dass es heißt, “*in unsere eigene Kunst*”, also in das freie, individuelle Üben für die Aufführung, kann man künstlerischen Kreativität und religiöse Verehrung für die Welt der Laute hineinbringen; -nicht aber unmittelbar in die Welt-, weil der Grundsatz zeitgemäßer Religiosität Erkenntnis in Freiheit voraussetzt. Der Künstler muss sich selber verwandeln, wenn er richtig in der Welt wirken will. So wie die zwei Welten von Bühne und Zuschauerraum in richtiger Weise durch die Lautwesen zusammenfinden, und den Menschen ein gemeinsames Erleben ermöglichen, so müssen auch die Kunst und die Kultur sich mit Hilfe des Weltenwortes begegnen. Wenn die Bühnenillusion freilassend vor den Zuschauer hingestellt wird, wird dieser sich aus dem Erleben der Wahrheit zur eigenen Entwicklung angeregt fühlen. Der Zuschauer wird merken, dass die Schauspieler sich wirklich mit dem dramatischen Stoff verbunden haben. Dies ist für das Theater wichtiger als



Personenkult, Publikumsgefälligkeit und Sensationen. Zur Frage nach der Kritik aus der Kulturwelt an der Kunst oder umgekehrt, bringt der Vortrag zum Abschluss eine Anekdote über die "Kunst der Kritik", die eigentlich nur aus dem *Können* heraus erwachsen sollte.

### **5. Das Wort als Gestalter** (19. Votr.)

Die Betrachtung, welche im vorigen Vortrag von den Konsonanten zu den physischen Sprachorganen übergegangen ist, wird schließlich im 19. Vortrag auf die ganze menschliche Gestalt ausgedehnt. Vorher soll nochmals mit Blick auf das Vorgegangene beherzigt werden, dass alle die gegebenen Anregungen keine Anweisung zum Aussprechen bloßer Buchstaben sind, sondern helfen wollen, um in ein Sprechen hineinzukommen, dass in schöner, flüssiger und angemessener Weise dem Wesen der Sprache gerecht wird. Anders als die in einer räumlich voneinander getrennten Reihenfolge auftretenden Buchstaben, durchdringen sich alle Laute des Wortes miteinander. Die Sprache will als in sich zusammenhängendes Wesen erfasst werden.

So dass dann dasjenige, was man lernt an den Kehllauten, auch übergeht an die Lippen- und Zungenlaute, und dass überhaupt *das Durchströmenlassen des Wortes durch die Seele* aus den entsprechenden Übungen folgt.

...wenn man mit den Lauten solche Übungen macht, wie ich sie angeführt habe, dann wird die Sprache der große Lehrmeister für die darstellende Kunst. (S.370)

***Wie die Laute Lehrmeister der Sprache sind, so ist die Sprache der Lehrmeister der darstellenden Kunst.*** Mit dem Wort Laute sind hier die sichtbaren Laute, die Gebärden und die hörbaren Laute angesprochen. Aus ihrer Sprache entsteht dramatische Kunst.

Der Abgrund an den der Mensch bei der Verwandlung seiner Seelenkräfte kommt, kann durch die Sprachgestaltung überbrückt werden. Eine Sprachgestaltung in der die Seele lernt sich aus Achtung vor dem Wort ein lichtgewobenes Gewand, eine neue Hülle zu schaffen. Kann so der innere Abgrund überwunden werden, bleibt zunächst der äußere Abgrund zwischen Schauspieler und Zuschauer bestehen. Die aus dem Lautgehalt wachsende Sprachgestaltung und die Sinnbedeutung der Sprache repräsentieren zwei verschiedene Welten. Wenn der Schauspieler sich mit seiner ganzen Seelenkraft in eine wahrhaftig gestaltete Sprach hineinsetzt, kann der schöpferische Logos in der Kunst heilsam anwesend sein. Dieser höhere Sinn der Sprachgestaltung ist von der Sinnesbedeutung des Schauspieles,

die der Zuschauer vor allem erlebt, wie durch einen Abgrund getrennt. Die Trennung, im Erleben zweier unterschiedlichen Wirklichkeitsebenen, nimmt der Schauspieler, der seinen Beruf richtig versteht, aber freiwillig auf sich. Dann kann das Schauspiel zukunftsweisender *Opferdienst* werden. (S. 371)

Mit anderen Worten, der Schauspieler hat sich in die Welt der feinen und vielfältigen Lautbedeutungen hineingelebt, der Zuschauer erkennt aber zunächst nur die äußere Sinnbedeutung. Die Feinheiten und Tiefen des Dramas werden dem Zuschauer umso deutlicher je öfter er eine Aufführung miterleben kann. Noch einmal geht die Seele durch eine Umstülpung hindurch, und Inneres und Äußeres verwandeln sich ineinander. Denn eben dann, wenn der Schauspieler mit der Sprache eine Form entstehen lässt, in welcher der Herzensinhalt der Menschen sich begegnen kann, dann wird die Schauspielkunst zu einem Gebiet, in dem das Geistige in der Zivilisation helfend wirksam werden kann. Das schrittweise Erwachen für die Geheimnisse der dramatischen Kunst sollte aber weder den Schauspieler davon abhalten unbefangen zu spielen, noch den Zuschauer von einem ebenso unbefangenen Zuschauen abhalten.

Er wird dieses Gefühl bekommen, und das ist wichtig: Dasjenige, was im Drama lebt, was ich darstelle, beginnt mich zu interessieren, wenn ich die Bühne betrete; es gehört dazu. (S.310)

Denn zusätzlich zum Erarbeiten der objektiven Laut- und Silbengestalt, und dem *echten Interesse*, muss sich der Schüler zeitweilig ganz in die *innere Wortsubstanz* einleben, damit seinerseits der nötige *Herzton* in das Wort hinein kommt. (S.373) Dieser innere Seelen- und Herzton stülpt sich wiederum um, und schafft den lebendigen Raum für das innerliche, seelische Zuhören, welches die Quelle des künstlerischen Schaffens, eine *Art von Intuition* wird. (S.377)

Die Sprache ist als gesamter Organismus ein vollemphindender Mensch, meinetwegen könnten sie auch sagen, eine ganze Versammlung von vollemphindenden Göttern. Durch solche Dinge wird einem die Sprache immer objektiver, gegenständlicher. Man bekommt sie endlich wie eine Art Tableau, an das man herantritt. ... dass der Schauspieler dazu kommen muss, ... , sich ein intimes, unhörbares, wenn ich so sagen darf, Gehör oder unhörendes Gehör für stumme Sprache zu erwerben. Er muss vor sich haben können in der Seele, im Geiste das Wort und die Lautgestaltung, ganze Passagen, ganze Monologe, ganze Dialoge und so weiter; dass heißt, er muss die Sprache so objektiv kriegen, dass er

aus dem seelisch Gehörten heraus spricht. (S.373/375)

Mitten in diesen Schlussbetrachtungen findet sich die praktische Anregung auch einmal durch das Schreiben mit dem Fuß eine *seelenvolle Erfüllung* des ganzen Organismus zu schulen. (S.374) Das letzte Beispiel des Kurses geht auf die Interpretation eines Schauspielers<sup>68</sup> von Shakespeares Hamlet ein.

Gerade wenn der Schauspieler eine Individualität ist, so werden wir ihm immer gestatten, wenn ihm das ein wirklicher, realer, innerlich erlebter Instinkt ist, ... , dass er seine Rolle individuell ausgestaltet, wie der Klavierspieler schließlich auch individuell spielt. ( S.377)

In der wahren Individualität kommen Intuition und Instinkt des Alltags-Ich in einen künstlerischen Einklang. Aus solch einem inneren Erleben fragt Novalis<sup>69</sup> in seiner "Hymne":

“...wer hat des irdischen Leibes hohen Sinn erraten?

...wer kann sagen, dass er das Blut versteht?” (Novalis 1984)

Eine Intuition, die, bei vollem Wachbewusstsein, der geistigen Atmosphäre der Bühne des Lebens und dem, in der Leibesorganisation wirkenden, Lebensgefühl spielerisch gerecht werden kann, macht die ersten Schritte zu einer *neuen Mystriekultur* nach der Zeitenwende. In Begleitung der Begriffe und Bildersprache der Vorträge wird ein neues Gehör, einen neuer Sinn für das Wort entwickeln. Im Wandeln durch die Hallen der Vortragsarchitektur wird in der Begegnung mit den Wesen des Gebärdenspieles, den Sprachgenien, den Urkräften des Schaffens, der Formenverwandlung, dem bewegten Raume, dem Farblichterleben, dem Willen zum Stil, der Harmonie des Regenbogens und in der opferbereiten Liebe zum Handeln ein neuer Menschen erweckt. Rudolf Steiner beendet den Kreis der Betrachtungen mit den Worten:

Damit möchte ich diese Vorträge, von denen ich schon sagen darf, dass ich sie mit einer **wirklichen Liebe** gehalten habe, weil ich die Sache mit Liebe und Achtung ansehe im Leben, schließen und sie zur Beherzigung denjenigen übergeben, welche in der Lage sind, ihnen verständnisvoll entgegenzukommen. S.383

---

<sup>68</sup> Alexander Strakosch,

<sup>69</sup> Novalis (Friedrich von Hardenberg, 1772-1801)

### 5.1.7 Zusammenfassung des dritten Teiles

Der dritte Teil knüpft an die Frage nach der Esoterik des Schauspielers an, erweitert die Arbeit mit den bisher behandelten Grundelementen hin zu einer wesenhaften Anschauung der Laute und geht auf die Aufgabe der Schauspielkunst in der Zivilisation ein. Dabei ist es eine der ersten Aufgaben des Schauspielers sich ein ganz klares Unterscheidungsvermögen<sup>70</sup> zwischen dem Bühnenleben und dem Leben außerhalb der Bühne zu bewahren. Es bedarf seelischer Willenskraft zwischen der Sensibilität für träumendes oder imaginatives Erleben und dem *Aufgeriebenwerden* (S.314) im äußeren Leben bewusst hin und her gehen zu können. Aus diesem Unterscheidungsvermögen wird ein Sinn für eine lebendige Grenze. Dieser Sinn begleitet nicht nur den Übergang von einem Wahrnehmungsfeld zum anderen, sondern erlaubt es auch gleichzeitig in der physischen und der imaginativen Welt anwesend zu sein. Aus der wachsenden Notwendigkeit dieser Gleichzeitigkeit entsteht die Aufgabenstellung *allen* Unterricht in einer Schauspielschule künstlerisch zu gestalten.

Erst mit dem erwachenden reflektierenden Selbstbewusstsein<sup>71</sup> des Menschen beginnen der lebensbefreiende Humor und die individuelle Liebe in der Schauspielkunst eine eigene Rolle zu spielen. Die Lebensinteresse erweckende Komödie und die läuternde Tragödie können im Schauspiel zusammen kommen.

Steiner betrachtet das Verhältnis zwischen Menschen und Laut dann aus der Perspektive der Wesensbegegnung. Er weist darauf hin, dass der Mensch von den Lauten gestaltet wird, lernt und sein Seelenleben in ihnen zum Ausdruck bringen kann, weil die Gestaltungskräfte der Laute selber Ausdruck von geistigen Individualitäten sind, die dem Menschen verwandt sind. Aus dem Erkennen dieser inneren Verwandtschaft und der richtigen Achtung in der Begegnung werden am Ende des Zyklus therapeutische und ethische Aspekte der Schauspielkunst angesprochen.

Die Kultur der Begegnung zwischen individuellen Wesen und die vermittelnde Position zwischen musikalischer und plastischer Kunst machen Sprachgestaltung und Schauspiel zu einer Kunst der Geistesgegenwart.

---

<sup>70</sup> Dieses Unterscheidungsvermögen steht nicht im Widerspruch zu der Auffassung, dass das Leben eine Bühne und jeder Mensch ein Künstler ist. Es geht um das Erkennen verschiedener Ebenen von Wirklichkeit.

<sup>71</sup> Das eigentliche Zeitalter des reflektierenden Selbstbewusstseins beginnt mit dem Anfang der Moderne im 15. Jhdt. und wird von Steiner Bewusstseinsseelenzeitalter genannt.

### 5.1.8 Rückblick auf den Zyklus

Wenn der Kurs am Anfang des 18. Vortrages aus der Perspektive des Schauspielers zusammengefasst wird, können die folgenden Sätze auf eine Zusammenfassung aus pädagogischer Perspektive hinweisen.

Ich möchte überhaupt bemerken, dass der Kurs als Ganzes genommen werden soll, nicht dass in der Mitte erst Leute hereinkommen, die nicht vom Anfange an da waren, da unsere Kurse nicht zum Spaß, sondern zum Ernst da sind. (S.92)

Und eigentlich muss in der Schauspielschulung alles auf Anregung beruhen, damit derjenige, der Schauspieler werden will, eine möglichst große Freiheit hat, dasjenige, was er gelernt hat, entweder so zu machen, wie er es gelernt hat, oder aber aus dem selben Geiste heraus auch anders. (S.193)

Dasjenige, was in der Schauspielschule leben soll, muss überall von wirklich Künstlerischem durchzogen sein. Und künstlerisch kann über eine Kunst auch nur derjenige sprechen, der mit seinem ganzen Menschen in dieser Kunst darinnen leben kann. (S.322)

Der Zyklus beginnt mit den Gesetzmäßigkeiten der Sprach- und Schauspielkunst, ruft in der Mitte zu einer freien, schöpferischen Arbeit mit lebendigen Gestaltungselementen auf und endet mit Hinweisen darauf, wie sich die individuelle Entwicklung in den Dienst der kulturellen Entwicklung stellen kann. Er ist ein kleines Fragment aus Steiners Gesamtausgabe. Der Blick durch dieses Fragment oder Fenster kann jedoch einen Weg zur Gegenwart einer Ganzheit erschließen, wenn die Übungen und Hinweise mit dem ganzen Menschen aufgegriffen werden können.

### 5.1.9 Ein Übungsbeispiel

Vor dem Übergang zur Theaterpädagogik von Michael Chekhovs soll an dieser Stelle ein Übungsbeispiel aus dem Dramatischen Kurs ausführlich beschrieben werden. Das selbstständige Üben ist der Kern jeder künstlerischen Ausbildung, von daher ist das bloße Beschreiben des Übens eine Herausforderung, die aber vor dem Hintergrund des reflexiven Aspektes der Theaterpädagogik aber ihre Berechtigung hat. Der Fünfkampf, wie er hier beschrieben wird, bildet eine Grundlage für die *Bothmer-Gymnastik* (vgl.5.2.2) und eine Unterstützung für die *Eurythmieausbildung*. Es geht dabei nicht darum bei der Form der

antiken, gymnastischen Übungen stehenzubleiben. Es geht um ein Anknüpfen an und Finden von gymnastischer Übungen, die von Anfang an mit einer künstlerischen Ausbildung im Einklang stehen. Die fünf Übungen sind in der Antike aus einem Ringen um Harmonie von Geist, Seele und Leib entstanden und bergen auch heute noch Urbilder von Bewegungsgesetzen, die sich zu neuen seelischen Fähigkeiten verwandeln lassen. Der Leser, der mit diesen Disziplinen gut vertraut ist, kann dieses Kapitel überspringen, und zu der Theaterpädagogik von Michael Chekhov fortschreiten.

## 5.2 Der Griechischer Fünfkampf

„Panta rhei“

Heraklit von Ephesos

### 5.2.1 Einleitung

Schon im 1. Vortrag des Dramatischen Kurses weist R. Steiner auf den Zusammenhang der fünf gymnastischen Übungen mit einer sprachkünstlerischen Schulung, die den ganzen Menschen umfasst. Der antike Fünfkampf wird dort als eine Totalsprache des Willens- oder Gliedmassenmenschen beschrieben.

Denken Sie nur einmal, woraus bestand denn die griechische Gymnastik, diese wunderbare Gymnastik, die eigentlich eine Totalsprache innerhalb des Griechentums war? Sie bestand darinnen, dass man zuerst gewahr wurde: der menschliche Wille liegt in den Gliedmaßen. Er beginnt, indem er den Menschen in Beziehung zur Erde stellt, indem die Gliedmaßen und die Erde ein Kräfteverhältnis entwickeln: Laufen.

Im Laufen ist der Mensch in Beziehung zur Erde. Geht er jetzt etwas in sich hinein, fügt er zu der Dynamik, in die er kommt, und zu der Mechanik, die ein Gleichgewicht bildet zwischen ihm und der Anziehungskraft der Erde im Laufen, eine innere Dynamik hinzu, dann geht es über zu dem Springen. Da muss man schon in den Beinen selber eine Mechanik entwickeln.

Fügt man hinzu zu der Mechanik, die man in den Beinen selber entwickelt, eine Mechanik, die dadurch hervorgerufen wird, dass man nun nicht nur die Erde tätig sein lässt, mit ihr ein Gleichgewicht braucht, sondern etwas hinzufügt, wobei man ein Gleichgewicht in der Horizontalen braucht, während es sonst ein Gleichgewicht ist in der Vertikalen, dann entsteht das Ringen.

Laufen

Springen

Ringen

Da haben Sie: Laufen = Mensch und Erde; Springen = modifizierter Mensch und Erde; Ringen: Mensch und das andere Objekt. Bringen Sie das Objekt noch mehr an den Menschen heran als beim Ringen, geben Sie es ihm in die Hand, so entsteht das Diskuswerfen. Sie sehen, die Dynamik geht ihren bestimmten Weg.

Und fügen Sie zum Diskus, in dem Sie bloß die Dynamik des schweren Körpers haben, auch noch die Dynamik der Richtung, dann haben Sie das Speerwerfen.

Laufen

Springen

Ringen

Diskuswerfen

Speerwerfen

Und nun bedenken Sie, das waren die fünf Glieder der griechischen Gymnastik, so gut als es nur irgend geht, den Verhältnissen des Kosmos angepasst. Solch ein Gefühl entwickelte man für das Gymnastische, das den Menschen ganz offenbart. (Steiner, 1981. GA 282, S 72-73)

Die Reihenfolge der Disziplinen des Fünfkampfes wird von Steiner aus der Perspektive ihrer inneren dynamischen Entwicklung heraus betrachtet. Aus dieser Perspektive ergibt sich eine andere Reihenfolge als es die Wettkampfreihenfolge des Fünfkampfes in der Antike gewesen ist. Die zur Verfügung stehenden Quellen weisen darauf hin, dass das Ringen im öffentlich ausgetragenen Wettkampf die letzte der fünf Disziplinen war. Nur wenn es einem Teilnehmer vorher gelang, in drei Disziplinen den ersten Platz zu belegen, wurde der Wettkampf dadurch vorzeitig entschieden. Eine vollständige Beschreibung über Ablauf und Regeln des antiken Fünfkampfes ist bisher in historischen Dokumenten nicht gefunden worden. (Suppanz 2000)

Für die sprachkünstlerische Ausbildung kommt die dynamische Entwicklungsreihe des Fünfkampfes in Betracht. In ihr steht das Ringen in der Mitte. Mit dem Ringen beginnt und öffnet sich der Weg zur Verwandlung der Gebärde zum gebärdenerfüllten, vollmenschlichen Wort. Der Diskus- und Speerwurf bereiten die Verwandlung der Gebärde in Mimik und Sprache vor.

### 5.2.2 Intention, Perspektive und Methode

In wird jetzt versucht, die im Dramatischen Kurs skizzierte Perspektive des inneren, dynamischen Zusammenhanges der fünf Übungen genauer zu betrachten. Durch eine solche Betrachtung soll auf lebendige Gesetzmäßigkeiten hingewiesen werden, die möglicherweise Sinn und Ursprung der gymnastischen Übungen verständlich machen können. Es geht nicht um die äußerliche Nachahmung und Wiederbelebung von Übungen aus vorchristlichen



Zeiten. Es geht um ein Erleben der in der Gymnastik wirkenden dynamischen Kräfte unter einem neuen Gesichtspunkt. Ein solches neues Erleben kann das Verständnis für die Quellen der griechischen Kultur fördern, und einen Beitrag zur Erneuerung der gymnastischen Kultur in der Gegenwart leisten. Letzteres ist auch Anliegen der von Fritz von Bothmer für die Waldorfschule 1922 begründeten Bothmer-Gymnastik (Bothmer, 1989). Ein differenziertes, qualitatives Erleben der Richtungen des dreidimensionalen Raumes spielt für die Bothmer-Gymnastik eine zentrale Rolle. Auch im Folgenden wird der Perspektive der Dimensionen des Raumes in Verbindung mit dem seelischen Erleben besondere Beachtung geschenkt. Die phänomenologische Betrachtungsweise der lebendigen, dynamischen Bewegungsvorgänge des Menschen im Raume lässt einen organischen Zusammenhang und Polarität, Steigerung und Metamorphose in den fünf Übungen sichtbar werden.

### 5.2.3 Die fünf Übungen

#### **Laufen: Harmonie / Standhaftigkeit<sup>72</sup>**

Das aufrechte, tief atmende Stehen kann auch als langsamste Form des Gehens angeschaut werden. Aus dem Stand trägt uns der Blick in die Weite des vorderen Raumes. Durch die Öffnung in die Weite und in der Begegnung mit der Weite des vorderen Raumes gibt es zunächst zwei Möglichkeiten. Der Mensch kann in der Gegenüberstellen, in der Betrachtung verharren oder einen Impuls aufnehmen, um mit seinem ganz Wesen in den vorderen Raum einzutauchen. Eine leise, seelisch abgrenzende Geste (Antipathie) stärkt das Rückengefühl, um sich dem Raum gegenüber zu behaupten und nur betrachtend hinzugeben. Ergreift die betrachtende Hingabe nicht nur das Gefühl, sondern auch den Willen, dann kann das Stehen in ein Gehen oder Laufen übergehen.

Mit dem ersten Schritt überwinden wir die Schwerkraft für einen Augenblick, um uns dann sogleich aufs Neue mit ihr zu verbinden. Wird der Impuls zur Verbindung mit dem vorderen Raum aufrecht erhalten und die Schwerkraft immer wieder und wieder überwunden, dann kann sich ein Rhythmus in das Wechselspiel von Schwerekraft und Leichtkraft (Gravitation und Levitation) einstellen. Die Arme antworten auf die pendelähnliche Bewegung der Beine,

---

<sup>72</sup> Die den fünf Übungen beigegebenen Qualitäten haben sich dem Verfasser im Laufe der Zeit als hilfreich erwiesen. Sie sind frei der aristotelischen Tugendlehre und einer Übung Steiners zur fünfgliedrigen menschlichen Gestalt entlehnt. (Steiner 1997, GA 267 S.222)

indem sie diese im gegenläufigen Rhythmus aufnehmen und somit der ganzen Gestalt ausgleichende Harmonie in der Bewegung verleihen. Das Laufen vertieft die Atmung und schon bald beginnt der Rhythmus uns zu tragen. Mit der Zeit wird das tragende Element des Rhythmus zu einer neuen Fähigkeit.

**Springen:    Dynamik / Gefühl für das richtige Maß / Sicherheit**

Im Laufrhythmus überwindet der Mensch die Schwere nicht nur für den Augenblick, sondern er begibt sich in einen Zeitraum. Für diesen Zeitraum halten sich die Kräfte der Schwere und Leichte durch den Rhythmus im Gleichgewicht. Das neue Element, die neue Fähigkeit sich im Rhythmus zu bewegen, kann nun gestaltet werden. Wenn der Rhythmus der Schrittfolge verlangsamt oder beschleunigt wird, verbinden wir uns mit unterschiedlicher Intensität mit der Weite des uns umgebenden Raumes. Wird der Schritt dabei auch noch gestaut oder gedehnt, setzen wir uns nicht nur zur Weite, sondern auch zur Tiefe und Höhe des Raumes neu in Beziehung. Mit Sprunggewichten in den Händen, den „Halteren“, wurde beim Sprung aus dem Stand in der Antike das Spiel zwischen Schwere und Dynamik gesteigert.

Der dynamisch gestaute Rhythmus steigert die Verbindung mit der Schwerkraft, der dynamisch beschleunigte Rhythmus steigert die Verbindung mit der Leichte. Beides zusammen genommen löst sich im Sprung. Die gestaute Verlangsamung, die ausgreifende Beschleunigung und der Sprung sind Variationen des Laufens. Aber in der Steigerung wächst auch die Spannung zwischen Schwere und Leichte. Die Beine treten beim Springen stärker mit der Schwerkraft in Wechselwirkung. Die Arme befreien sich im modifizierten Lauf und Sprung von ihrer Anbindung der den Rhythmus der Beine. Die Bewegungen der Arme verweben die Gesetzmäßigkeiten der Leichte mit dem Sprung.

Durch den Rhythmus- und Richtungswechsel des Laufes werden die Arme immer wieder aus dem Grundrhythmus hinausgeworfen, und finden schließlich auf einer neuen, höheren Ebene ihren eigenen Halt. So wie die Beine dynamisch die Schwerkraft meistern, verbinden sich die Arme jetzt mit dem Horizont. Der Horizont ist aber auch Bild einer Grenze wo der Raum in die Unendlichkeit übergeht, mit der Leichte in Berührung kommt. Wie mit unsichtbaren Fäden orientieren sich die Arme an der Grenze zwischen Himmel und Erde. Aus dem an Schwere und Rhythmus gebundenem Pendeln werden die Arme zu einem freien Gleichgewichtsorgan, das sich an der Leichtekraft des Umkreises orientieren kann.

Sie können dem Impuls der Beine folgen und unterstützen, wenn sie mit einer schwungvollen Bewegung den Sprung begleiten. Die Bewegung der Arme kann den dynamischen Spannungsbogen des Sprunges mitmachen, abbilden und weiter gestalten. Ein Schwung hat Auftakt, Verlauf und Ausklang. Er kann impulsieren, tragen, balancieren und zur Ruhe bringen. Die Form des Schwunges kann den Sprung variieren. Im Weitsprung wird der Armschwung die Weite, im Hochsprung die gesteigerte Verbindung zwischen Tiefe und Höhe betonen.

In den Armen erleben wir die wachsende, durchströmende und ausklingende Dynamik des Sprunges. Sie kann nachklingen im rhythmischen Laufen oder ausklingen, wenn wir nach dem Sprung ganz zur Ruhe kommen. In der Ruhe nach dem Sprung fühlen wir uns in den Beinen stärker mit der Erde verbunden. Besonders Fußgelenke, Knie und Rückgrat fangen den Sprung auf. Der Schwerpunkt wird tiefer empfunden. Die Arme sind im Nachklang noch in einem Dialog mit dem Umkreis, den Kräften des Horizontes.

#### **Ringen: Gleichgewicht / Liebe**

Durch den Dialog mit dem Umkreis geht die dritte und mittlere Übung des Fünfkampfes von der Steigerung über in die Umstülpung. Im Hören auf den Nachklang des Sprunges, verdichtet sich die Antwort des Horizontes bis hin zur Begegnung mit dem anderen Menschen. Wir erleben den Blick, die Kraft und vor allem die Gebärdensprache in den Händen, den Armen und der ganzen Gestalt des Gegenübers. Langsam, tastend und hörend wird die Bewegung am Anfang sein. Rhythmisch mit jeder Bewegung gründet der Ringer sich immer wieder neu im eigenen Schwerpunkt während er die Kraftgestalt des Partners langsam erkundet.

Mit dem Ringen gründen wir uns nicht nur neu im Schwerpunkt, wir treten auch aktiv ganz in den dreidimensionalen Raum ein. Zum hinteren, vorderen, oberen und unteren Raum wird die Dimension des rechten und linken Raumes nun ein entscheidender Bestandteil der dritten Übung. Auch das modifizierte Laufen und das Springen beinhalten die Möglichkeit zur Drehung, aber das Ergreifen der lebendigen Mitte zwischen Rechts und Links wird erst im Ringen zu einer bewusst ausgeübten Tätigkeit.

Nachdem sich die Ringer in der ersten Phase des hörenden Gebärdengesprächs kennengelernt haben, wird in der zweiten Phase die Aussage betont, es kommt zur Initiative.

Die Partner haben sich jetzt an den Schultern ergriffen und können sich gegenseitig im richtigen Moment aus der Mitte, aus dem Schwerpunkt werfen, so dass der eine dem Bewegungsimpuls des anderen folgen muss.

Dieser Impuls und das Bewusstsein für den richtigen Augenblick kommen nicht nur aus dem Körperschwerpunkt und dem Bewegungszentrum im Solarplexus. Der um Gleichgewicht ringende Stand der Füße und das tastende Ringen der Arme stehen in Verbindung mit einem Zentrum zwischen Schulterblättern und Brustbein im Herzraum. Aus dem Herzen kommt der Entschluss wie weit wir dem Dialog mit dem Umkreis folgen, welche Richtung wir im geben und wann und wie wir uns daraus lösen. Ist der Dialogschwerpunkt begriffen, kann er bewusst verlagert werden. Wer im Ringen Meister des gemeinsamen Schwerpunktes wird kann den anderen auffangen, ihn bewegen oder aus dem Gleichgewicht an einen anderen Ort werfen. Mit dem Diskuswurf wird die Beherrschung und Verlagerung des Schwerpunktes in den Umkreis auf eine neue und weitere Ebene gehoben.

**Diskus: Schönheit / Hoffnung**

Der Diskuswurf soll hier vor allem unter dem Gesichtspunkt der Verlagerung eines Schwerpunktes vom Zentrum in die Peripherie betrachtet werden. Phänomenologisch angeschaut führt die vierte Übung des Fünfkampfes auf dem Weg durch Polarität, Steigerung und Umstülpung bereits in die Metamorphose, die mit der fünften Übung im Speerwurf ihren Abschluss findet.

Mit dem Erreichen der Stufe der Metamorphose soll sich hier auch die Art und Weise der betrachtenden Beschreibung des Fünfkampfes ändern. Als gymnastische Übung stellt der Diskuswurf einen motorisch anspruchsvollen und komplexen Bewegungsablauf dar, der sich dem Übenden nur nach längerer intensiver Arbeit nach und nach erschließt. Die grundlegenden Fähigkeiten zum Laufen, Springen und Ringen bringen wir mit, der Diskuswurf kann nur durch bewusste Tätigkeit errungen werden. Es soll hier nicht versucht werden diese komplexe Bewegungsdynamik vollständig zu beschreiben, aber unser Beobachtungsschwerpunkt wird auf das Verhältnis zwischen Werfer und Diskus ausgedehnt.

Eine der größten Herausforderungen ist es die, in den ersten drei Übungen hergestellte, Beziehung zu Schwere, Leichte, Rhythmus, Dynamik und Impulskraft in die Wurfbewegung zu integrieren. Der Wurf macht aus dem Dialog mit dem Umkreis einen Sprung in den

Umkreis. Der Diskuswurf wird zum Abbild der vorangegangenen inneren und äußeren Aktivität des Werfers. Ist der Wurf im Sinne der vorangegangenen Übungen wirklich erfüllt und durchdrungen, offenbart sich die Harmonie zwischen Innen und Außen in der schönen Flugbahn und Drehung der Diskusscheibe. Die Diskusscheibe wird zum Spiegel der Seele. Mit der Spiegelung macht auch der Erkenntnisprozess einen Sprung, der die zunächst rein gymnastische Übung in eine ästhetische Übung verwandeln kann. Die im Diskuswurf gespiegelten Erlebnismöglichkeiten sollen hier in verdichteter Form dargestellt werden.

*Nach dem Ringen ist das schwere Objekt überwunden und ausgesondert.*

*1. Der Diskus ruht am Boden. Der Werfer steht mit dem Rücken zur Wurfrichtung.*

*2. Der Werfer hebt den horizontal liegenden Diskus aus der Tiefe auf die Höhe des eigenen Körperschwerpunktes.*

*3. Auf Herzhöhe richten die Hände den Diskus zwischen Ballen und Fingerspitzen auf in die Senkrechte.*

*4. Während der eigene Schwerpunkt durch ein Beugen der Knie tiefer gelegt wird, wird gleichzeitig in einer Gegenbewegung der Diskus vom Herzen aus entlang der Mittellinie über das Haupt erhöht.*

*5. Der Diskus schwingt zwischen Höhe und Tiefe.*

*6. Mit der Seitenwahl wird das Schwingen übergeführt in eine dreidimensionale Lemniskaten-Bewegung.<sup>73</sup>*

*7. Durch Höhe, Tiefe und Höhe kommt der Diskus in die 3/4-fache einrollende Spiralbewegung*

*8. zur 1½-fachen ausrollenden Spiralbewegung;*

*Schwere, Kraft und Dynamik der Beine gehen durch Dynamik und Fliehkraft der Arme über*

*9. in den Wurf des Diskus mit umgekehrter Drehrichtung.*

*10. Blick und Aufmerksamkeitsschwerpunkt der Seele werden in den Umkreis gesandt.*

*11. Der Bewegungsablauf des Diskus spiegelt sich im Antlitz des Werfenden.*

*12. Der Diskus kommt an einem neuen Ort zur Ruhe.*

Der Diskus ist nicht ein beliebiger Wurfgegenstand. Die Scheibe ist selber Abbild dessen, was an mit ihr geübt werden kann, die Verbindung zwischen Punkt und Umkreis. Im alten Griechenland wurde sie als Abbild der Sonne angeschaut. Heute, technisch weiterentwickelt,

---

<sup>73</sup> Der 5. und 6. Schritt sind Übungsphasen, die später im Bewegungsablauf des Wurfes nicht mehr auftreten.

liegen zwischen 70 und 90% des Gewichtes der Diskusscheibe ihrem Rand. Ihr Schwerpunkt liegt im Umkreis. (Dadurch dass Gleiches auf Gleiches trifft wird Voraussetzung für einen Erkenntnisschritt geschaffen.) Die Diskusscheibe ist ein statisches Bild von Punkt und Umkreis; in der Wurfspirale wird es zum dynamischen Bild, das die Gegensätze verbindet. So wie in der Mimik des Antlitzes der Diskuswurf wieder zum Menschen zurückkehrt und verinnerlicht wird, so wird die Wurfspirale in der Empfindung des Sonnengeflechtes bei der Drehung gespiegelt und wieder auf den Punkt gebracht.

**Speer:      Gerechtigkeit / Vertrauen**

Mit dem Speerwurf kommt der Fünfkampf zum Abschluss. Nicht die empfindungsmässige, sondern die vollbewusste Verbindung mit Punkt und Umkreis steht im Zentrum der fünften Übung. Die Metamorphose kommt an ihr Ende, wenn der Mensch sein frei gewähltes Ziel trifft. Mit dem Treffen des Zieles, des Punktes im Umkreis findet und erkennt der Mensch sich selbst wieder. Das Bestreben dem Diskus eine lange und schöne Flugbahn zu verleihen, sendet ihn in die Weite. Der Speerwurf kann im Sinne des klassischen Fünfkampfes nicht nur Weitwurf sondern auch Zielwurf sein. Der Aspekt des Zielwurfes soll in dieser Betrachtung im Vordergrund stehen.

Wie schon beim Diskuswurf, müssen die in den vorangegangenen Übungen gesammelten Erfahrungen auch in die fünfte und vorerst letzte Übung einfließen. Zu einem komplexen Bewegungsablauf kommt nun auch noch eine Steigerung des Konzentrationsvermögens hinzu. Wiederum kann nicht die technische Seite des Speerwurfes im Detail beschrieben werden, vielmehr sollen die seelischen Vorgänge, welche diese Disziplin begleiten, beleuchtet werden. Die Suche nach der Begegnung mit dem Seelenkern, dem Ich führt uns nicht nur bis zum Horizont an die Grenze des Raumes, sondern lässt uns die Verbindung mit der sich über dem Raume wölbenden Himmelskuppel suchen. So ist denn die Flugbahn des Speeres ein Abbild des Himmelsbogens oder des Sternenhimmels über der Erde.

Wie wir die Diskusscheibe vor dem Wurf für einen Augenblick aus der Horizontalen in die Senkrechte gestellt haben (siehe 2.4.3.), so wird jetzt die Empfindung für den uns umgebenden Horizont in die Senkrechte übergeführt, und zur Empfindung für den sich an der Himmelskuppel orientierenden Wurfbogen. Die Verbindung mit der Peripherie geschieht im Speerwurf nicht durch die Öffnung der dynamischen Drehung, sondern durch ein gezieltes Eintauchen in den Raum hinter der menschlichen Gestalt. Mit diesem hinteren Raum nimmt

die Wurfhand mit dem Speer in einer Gegenbewegung zum Laufen Kontakt auf, während die freie Hand auf das Ziel deutet. Dann wird der Speer aus völliger Streckung und Öffnung aus dem hinteren Raum hervorgezogen und auf den Bogen der Wurfbahn entlassen. Wenn die konzentrierte Verbindung mit dem Ziel unsere Empfindung für den Bewegungsablauf mit der Empfindung der idealen Wurfbahn in Einklang bringt, findet der Speer ins Ziel.

Paradoxerweise fallen die gesteigerte Konzentration und Öffnung für die Einflüsse des Sternenumkreises im Speerwurf zusammen. Der Punkt zwischen den Schulterblättern wird durch diese Übung besonders angesprochen. Es ist der Punkt durch den der Speerwurf die Verbindung zwischen hinterem und vorderem Raum, nicht sichtbarer und sichtbarer Welt herstellt. Hier ist die Metamorphose vollständig abgeschlossen. Der sichtbare Bewegungsmensch kann zur Ruhe kommen. (Diese Ruhe kommt in der Statue des Wagenlenkers von Delphi besonders zum Ausdruck.) Wird der Übungsweg jetzt auf einer höheren Ebene fortgesetzt, dann kann aus dem klingenden Speer das erklingende Wort werden. Die gewölbte Flugbahn des Speeres aus dem hinteren in den vorderen Raum ist Wirkung und archetypisches Abbild des Logoswirkens. Das Wort ist der Vermittler zwischen der geistigen Heimat des Menschen und der Sinneswelt.

#### 5.2.4 Zusammenfassung

Eine Studentin an der Snellman-Hochschule in Helsinki hat ihre Erfahrungen mit der Intention der Ausbildung in ihrer Diplomarbeit mit eigenen Worten wie folgt zusammengefasst:

Vollständige Anwesenheit

Finden des Mittelpunktes

Stärken der Beine durch den Mittelpunkt

Durch die Stärke der Beine Ausdruck und Gefühlsraum erweitern

Befreiung des Atems für ausdrucksstarke Sprache und Gebärde

(Saarelainen, Annukka 2009)

Durch das Eintauchen in und die Reflektion über die Übungen des Fünfkampfes können Staunen und Achtung für den organischen Zusammenhang dieser Fünfheit geweckt werden. Die phänomenologische Betrachtung des organischen Zusammenhanges der fünf Stufen kann

zu der Frage führen, welches Bewusstsein schon im alten Griechenland eine so umfassende Einsicht in die Zusammenhänge der menschlichen Bewegungsgestalt mit der Schwerkraft auf der Erde und den Leichtkräften im Erdenumkreis gehabt hat.

Ein Moment, in dem eine Harmonie im Zusammenhang zwischen Mikro- und Makrokosmos empfunden wird, ist ein erhebendes Erlebnis. Die Gymnastik, die äußerlich von der plastischen Kunst abgebildet werden kann, bekommt eine musikalische Dimension. Schon in der Antike waren musikalische Disziplinen ein wichtiger Teil der Festspiele und Olympischen Wettkämpfe. Man war sich bewusst, dass Gymnastik und Musik in einem engen Zusammenhänge stehen. Der Musiker weiß vom feinen Zusammenspiel zwischen der Motorik seines Körperinstrumentes mit dem Musikinstrument. Ein musikalisch-ästhetisches Element der Gymnastik kann heute neu belebt werden.

Im Tanz sprechen sich die persönlichen Gefühle der Seele und die Musik unmittelbar in der Bewegung aus. Die Bewegungen des Fünfkampfes orientieren sich an allgemeinmenschlichen, dynamischen Gesetzmäßigkeiten. Dadurch aber stehen sie in Verbindung mit einer objektiven Ebene, die ordnend und klärend auf das Seelenleben wirken kann. Die Bothmer-Gymnastik berührt dieselbe Ebene durch das seelische Erleben der bewegten Geometrie des dreidimensionalen Raumes. Hierbei wird auch die Differenzierung der Seelenkräfte in Denken, Fühlen und Wollen berücksichtigt. Im Griechische Fünfkampf bilden diese noch eine Einheit; er gibt uns eine Art von Urbild der menschlichen Gymnastik. Die Bewegungsabläufe der meisten Sportarten und Ballspiele lassen sich daraus entwickeln. Wohl auch deshalb nennt Steiner den Fünfkampf eine „Totalsprache“. Die Muskeln des Bewegungsmenschen leben in einem musikalischen Element und sprechen eine universelle, objektive Sprache.

#### 5.2.5 Von der Gymnastik zur Schauspielkunst

##### **Gymnastik, Seelenübung, Sprache**

Die Schulung des Gliedmassenmenschen kann aber nicht für sich alleine stehen. Gymnastische, ästhetische, musikalische und moralische Schulung können auch heute wieder zusammen gehören. Wenn ein Bewegungsablauf uns anspricht und ein ästhetisches Erlebnis in uns hervorruft kann die allgemeine Freude an der Bewegung zu Freude in einem höheren



Sinne werden. Die hier beschriebenen gymnastischen Übungen lassen eine Idealgestalt des Bewegungsmenschen erahnen.

Der Speerwurf als letzte der fünf Disziplinen in dieser Betrachtung steht am Anfang einer neuen Metamorphose. Der Zusammenhang gymnastischer Fähigkeiten mit der Ausbildung seelischer Fähigkeiten für die Sprach- und Schauspielkunst kann hier nur noch angedeutet werden. Wenn die Übungen des Fünfkampfes aus einer inneren Perspektive angeschaut werden, dann zeigen sich auch seine ästhetischen und kontemplativen Elemente. Die Bewegungsdynamik hat im Sonnengeflecht im Menschen ein Zentrum. Für die Schulung dieses Zentrums ist eine gesteigerte Aufmerksamkeit für den Umgang mit den Sinneseindrücken von besonderer Bedeutung.

„Was man sieht, muss man sehen wollen, und worauf man keine Aufmerksamkeit wendet, muss tatsächlich für einen nicht da sein“ (Steiner, 1982. S. 133-134)

Die Verlagerung des Aufmerksamkeitsschwerpunktes und die Achtsamkeit auf unsere Aufmerksamkeitsbewegungen werden im Laufen, Springen, Ringen, Diskus- und Speerwurf geübt. Die Übungen sind damit eine Schulung des Bewegungszentrums, eine Schulung der Mitte und eine Vorbereitung für die Schule des Wortes.

## 5.3 Die Methode Michael Chekhov's

Improvisation is intuition in action

Stephen Nachmanovitch<sup>74</sup>

### 5.3.1 Einleitung

Der Impuls von M.C. musste im 20. Jhd. Zuflucht suchen in einem Land dessen pädagogische Kultur unter anderem durch Pragmatismus von John Dewey und William James geprägt worden ist. 1992 fand in Berlin die erste internationale Michael Chekhov Tagung statt. Dies war der Auftakt zu einer ganzen Reihe von ähnlichen Tagungen und Veranstaltungen.

When you really concentrate, you will get a sense of expansion. You will feel that you are larger a person than you are physically, as if you become a person two or three sizes bigger than your ordinary physical self, and that you are flowing with all your being towards the object of your concentration. Whether it is a physical thing or an image that you are concentrating on, your whole invisible person will be in movement.<sup>75</sup>

Mit diesen Worten bringt Michael Chekhov seine Methode buchstäblich auf den Punkt. Die Dynamik, die von dieser Konzentration ausgeht wird in Schauspielschulen, die mit seiner Methode arbeiten dann weiter beschrieben als:

„Konzentration – Imagination – Verkörperung“

oder auch

„Freiheit – Gleichgewicht – Leidenschaft“

Chekhovs Methode ist inzwischen auch von anderen Autoren beschrieben worden.<sup>76</sup> Diese Betrachtung konzentriert sich auf die „Die Kunst des Schauspielers“, der deutschsprachigen Übersetzung von Chekhovs russischer Originalausgabe. Der Autor soll dabei möglichst viel

---

<sup>74</sup> (Nachmanovitsch 1990, S.41)

<sup>75</sup> ([www.chekhovstudio.com/home](http://www.chekhovstudio.com/home), quotes)

<sup>76</sup> (Chamberlain 2004)

zu Worte kommen, deshalb folgt der Aufbau der Betrachtung zunächst auch einigen Überschriften wie sie Chekhov selber gewählt hat.

### 5.3.2 Das Alltags-Ich

Konzentration und Imagination

Atmosphäre

Individuelles Fühlen und spezifisches Kolorit des Handelns

#### **Konzentration und Imagination**

Nicht was ist, liegt also den Schöpfungen der Kunst zugrunde, sondern was sein könnte: nicht das Wirkliche, sondern das Mögliche. (Steiner 1986)

Mit diesem Zitat aus dem Vortragszyklus Kunst und Kunsterkenntnis leitet Michael Chekhov seine phänomenologischen Betrachtungen über die Rolle der Konzentration für den Schauspieler ein. Sein Ausgangspunkt ist dabei allem, was im flutenden menschlichen Bewusstsein als bildhafte Phantasie auftaucht, eigenes Leben zuzusprechen.

Falls Sie aber den Mut haben, die Eigenexistenz Ihrer Gestalten anzuerkennen, sollten Sie sich doch nicht mit deren chaotischen Zufallsspiel zufriedengeben, wie viel Freude es Ihnen auch bereiten mag. Wenn Sie eine bestimmte künstlerische Aufgabe haben, sollten Sie lernen, Ihre Gestalten zu beherrschen, ihr Handeln nach Ihren Vorstellungen auszurichten und zu steuern – Konzentrationsübungen können Ihnen dabei helfen. (Chekhov 1990, S. 15)

Ich erinnere mich an Erlebnisse aus der Kindheit wo ich mich darüber wunderte, dass die Traumgestalten vor dem Einschlafen so eigenwillig waren, sich einfach so bewegten wie sie es wollten und sich gar nicht meinem Willen fügten. Chekhov hat Mut. Er versucht beim Betreten dieses Grenzgebietes sich nicht hinter einer Interpretation der Phantasiegestalten oder Traumanalyse zu verstecken, sondern er lässt zunächst einfach gelten was er sieht und tritt in einen Dialog mit dem Geschauten ein. Er weitet das Prinzip der phänomenologischen Beobachtung über die Sinneswelt hinaus aus, und bemerkt dabei, wie er es mit einer hoch

sensiblen, lebendigen Substanz zu tun hat. Mit dieser Substanz tritt er durch sein Gesprächsangebot in eine Wechselwirkung ein, in der die Phantasiegestalten formbar werden und zugleich der Gestaltende innerlich geformt wird. Dies ist es was Chekhov die *beherrschte Imagination* nennt. Zum Wechselspiel von Frage und Antwort gehört auch das *aktive Erwarten*. Mit Geduld wird keine Frage unbeantwortet bleiben. Antworten auf einfache, praktische Fragen kommen oft unmittelbar, auf umfassendere Fragen wird man länger warten müssen. Wie das Fragen aus dem Schauen entsteht, werden auch die Antworten anschauliche Antworten sein. In diesem Vorgang entsteht ein Gefühl für die schöpferische Intuition. Diese innerliche Qualität des Dialoges verleiht nach und nach Einsicht in das Innenleben der Gestalten. (ebd. S.18)

Als Michelangelo seinen Moses schuf, „sah“ er nicht nur Muskeln, gewelltes Barthaar oder den Faltenwurf des Gewandes – er sah Moses innere Gewalt, die all diese Muskeln, Venen, Falten und die Komposition des rhythmischen fallenden Haars geschaffen hat. Das innere Feuer seiner Phantasiegestalten war Leonardo eine Qual. Er hat gesagt: Das Martyrium ist da am größten, wo die Gefühle übermächtig werden.“ (ebd. S.18 )

Die Konzentration wie Chekhov sie beschreibt ist vor allem ein rhythmischer Prozess. Dies gilt sowohl für die einzelne Übung als auch für den Zusammenhang der Übungen über einen kürzeren oder längeren Zeitraum. Systematisches Üben macht die Vorstellungskraft elastischer und flexibler.

Sie brauchen die Kraft, sie (*die Gestalten*) in ihrer Bewegung anzuhalten und vor ihrem geistigen Auge zu fixieren, solange Sie wollen. Diese Kraft ist ihre Konzentrationsfähigkeit. (ebd. S.18)

Als Einleitung zu den praktischen Beispielen<sup>77</sup> in seinem Schulungs- und Übungsbuch werden vier Schritte auf dem Wege des Konzentrationsprozesses unterschieden. Dies sind vier Schritte, die getrennt betrachtet werden können und sich dennoch auch gleichzeitig abspielen. Eben weil der Vorgang der Konzentration sich ganz im Inneren vollzieht, ist hierzu nach Chekhov eine *große Seelenkraft* notwendig. Diese innere Anstrengung steht in

---

<sup>77</sup> vgl.: Anhang I

Zusammenhang mit einer Entlastung und Entspannung der äußeren Sinne wie Gesichtssinn<sup>78</sup>, Hörsinn und Tastsinn. (ebd. S.20)

*-Erstens halten Sie das Objekt Ihrer Konzentration unsichtbar fest.*

*-Zweitens ziehen Sie es an sich heran.*

*-Drittens gehen sie selbst darauf zu.*

*-Viertens durchdringen Sie es. (ebd. S.19)*

Die physische Konzentration ist eine Vorstufe des Konzentrationsprozesses. Das Entlasten der äußeren Sinne schafft Raum für die innere Konzentration. Alles was der Bewusstseinsphäre zugänglich ist kann Gegenstand der Konzentration sein.

Achten Sie darauf, dass Sie in ihrer Konzentration möglichst nicht gestört werden. Strengen Sie sich besonders am Anfang nicht zu sehr an. Beim Üben ist Regelmäßigkeit (zwei- bis dreimal am Tag) wichtiger als Dauer. Kehren Sie von Zeit zu Zeit zu den einfacheren Anfangsübungen zurück. (ebd. S.20)

Chekhov Schulungsbuch zeichnet sich durch seine selbständige und kreative Darstellungsweise aus, in den Anleitungen zum Umgang mit den Konzentrationsübungen, zeigt er sich aber als ein treuer Schüler allgemeingültiger, künstlerischer Grundregeln. Die rhythmische Wiederholung kurzer, einfacher Übungen ist dabei wichtiger als Dauer und Komplexität. Wenn die Konzentrationsstufen zu einer ganzheitlichen Seelenhandlung geworden sind, können äußere Handlungen hinzukommen, während man sich auf einen Gegenstand konzentriert. Es wächst die Fähigkeit zu einer inneren Aufmerksamkeitsbewegung die unabhängig von der Außenwelt ist.

Versuchen Sie sich dabei klar zu machen, dass der Konzentrationsprozess im Seelischen abläuft und durch keine gleichzeitigen äußerlichen Vorgänge gestört werden kann. (ebd. S. 21)

Als eine Wirkung der sich entwickelnden Konzentrationskraft beschreibt Chekhov, dass des Menschen ganzes Wesen auflebt und Harmonie und Tatkraft dazugewinnt, was dann auch beim Spielen auf der Bühne sichtbar wird. In den folgenden Schritten wird die Konzentrationskraft langsam und stufenweise gesteigert. Zunächst wird sie mit der flexiblen

---

<sup>78</sup> Die deutsche Übersetzung wählt hier den Begriff Gesichtssinn, der von Steiner manchmal alternativ zum Begriff Sehsinn verwendet wurde.

Vorstellungskraft und dann mit der verwandelnden Phantasie in Wechselwirkung und in einen Dialog gebracht. Es entsteht ein Übergang von in sich bewegten Bildern bis hin zum Einblick in die seelischen Bewegungen des Innenlebens einer Gestalt. Chekhov hält diese Art des inneren Üben für ebenso wichtig wie die Bühnenproben selber.

„Das Endziel aller Übung – und der hier darzulegenden Methode überhaupt – ist die Anregung des schöpferischen Momentes (schöpferische Intuition), die Fähigkeit, es willentlich aufzurufen. ... Da ihr Körper während des imaginativen Probens passiv und frei bleibt, ist er auch empfänglich für die feinen Impulse aus Ihrem Erleben und lernt dadurch nicht weniger als während der Bühnenprobe. ... Die von der Vorstellungskraft erweckten schöpferischen Sinne durchdringen den Körper und plastizieren ihn gewissermaßen von innen heraus.“ (ebd. S.23, 24)

### **Atmosphäre**

Mit dem Kapitel über Konzentration und Imagination legt Chekhov die innere Grundlage für seine künstlerische Methode. Nachdem die Imagination zu einem Atmen zwischen bewegten äußeren und inneren Bildern aufgestiegen ist, wendet er sich dem Thema der *Atmosphäre* zu. Wie die Luft zum Atmen braucht der Bühnenkünstler die Atmosphäre. Sie erfüllt aber nicht nur das Theater, sie ist für den künstlerisch empfindenden Menschen überall wahrnehmbar. Im Theater kann sie sich steigern bis zu dem, was im Konzertsaal und Zirkus auch magische Atmosphäre genannt wird. Die Atmosphäre ist die Zukunftsluft aus der dem Künstler Kraft und Inspiration entgegen strömen. Sie ist aber auch das Lebenselement, welches den Schauspieler mit dem Zuschauer verbindet. In ihr werden Mitgefühl, Vertrauen und Liebe geboren.

Ein Schauspieler, der sich das Gefühl für Atmosphäre bewahrt oder es wieder gewonnen hat, weiß wohl um das untrennbare Band, das ihn mit dem Zuschauer verbindet, wenn beide von ein und derselben Atmosphäre ergriffen sind. ... Ein Schauspiel entsteht aus der Wechselwirkung zwischen Schauspieler und Zuschauer. (ebd. S.26)

Aus dem bisher Gesagten wird ersichtlich, dass Chekhov die Atmosphäre als eine äußere, objektive Gefühlssphäre beschreibt die der Mensch aus der Außenwelt aufnimmt. Der Schauspieler wird sich der Atmosphäre bewusst, sieht wie sie sich im Licht der Phantasie entwickelt und kann sie aufleben und ausstrahlen lassen. In der Außenwelt können verschiedene Atmosphären nicht nebeneinander bestehen, die stärkere wird sich mit der Zeit

wie eine Wetterlage immer durchsetzen. Demgegenüber haben die Charaktere des Schauspieles ihr eigenes subjektives Gefühlsleben, das in der Begegnung mit der Atmosphäre seine Selbstständigkeit behält und seine eigene Entwicklung durchmacht.

Der *Gehalt* eines Schauspieles ist eine Synthese zwischen objektiver und subjektiver Gefühlswelt. Ein Inhalt lässt sich auch abstrakt darstellen, der Gehalt ist ohne Gefühl und Atmosphäre nicht zu vermitteln. Eine Atmosphäre ist nicht statisch. Sie lebt und atmet und ist in dauernder Bewegung und Entwicklung. Diese Bewegung der Atmosphäre nennt Chekhov den *Willen*. Es ist ein Wille, der in konkreten Gebärdenbewegungen Ausdruck findet. Seine Dynamik lässt Gestalten, Worte und Wesenheiten entstehen. (ebd. S.33) Dies macht deutlich welche zentrale Rolle Chekhov der Atmosphäre zugesteht. Er nennt sie das Herz eines jeglichen Kunstwerkes und spricht von einer *Mission der Atmosphäre*.

Wie bekannt, gehört die Kunst eigentlich in die Gefühlsphäre.... Stellen sie sich einen Augenblick lang ein Menschenwesen vor, in dem die Gefühlfunktion ganz fehlt und nur Wille und Gedanken lebendig sind. ... es wird ihnen als eine verstandbegabte, höchst raffinierte und komplizierte Maschine erscheinen... Es entsteht die Tendenz zur Destruktivität. (ebd. S. 33)

In der dreigliedrigen Anschauung des Menschenwesens folgt Chekhov den Ausführungen Steiners. Er sieht im Fühlen die entscheidende, vermittelnde Kraft zwischen Denken und Wollen. Aus diesem Zusammenspiel entwickelt Chekhov im Folgenden auch den Begriff der *Improvisation*. Wenn er sagt „*Der Geist eines Kunstwerkes ist seine Idee*“ so ist damit eine gefühls- und willensgesättigte Idee gemeint.

Darin besteht die großartige Mission des Schauspielers: die Seele des Theaters und damit das Theater der Zukunft vor der Mechanisierung<sup>79</sup> zu retten. (ebd. S. 34)

In den praktischen Übungen zur Atmosphäre wird besonderer Wert auf eine organische Entwicklung der Atmosphäre gelegt. Schon die erste leise Berührung mit einer Rolle weist in eine bestimmte Richtung und braucht zu ihrer weiteren Entwicklung wie eine Pflanze außer dem Boden der Konzentration auch Licht, Wärme, Luft und Feuchtigkeit.

---

<sup>79</sup> Zur Mechanisierung ist inzwischen die Digitalisierung hinzugekommen.

## **Individuelles Fühlen und spezifisches Kolorit des Handelns**

In der Welt der Imagination begegnet der Schauspieler dem exakten, schöpferischen Denken. Durch das Erwachen in der Welt der Atmosphäre lebt er sich atmend in den Willen der Außenwelt hinein. Das dritte Kapitel widmet Chekhov dem Thema des *individuellen Fühlens und dem spezifischen Kolorit*<sup>80</sup> *des Handelns*. Im Gebiet des Fühlens treten sogleich die Farbstimmungen auf die innere Bühne. Doch auch die Atmosphäre hat eine Färbung. Wo liegt der Unterschied? Kommt die Stimmung der Atmosphäre von außen auf uns zu und die Stimmung des Gefühls von innen?

Schöpferisches Fühlen ... liegt nicht an der Oberfläche der Seele, es steigt aus den Tiefen des Unterbewusstseins und unterwirft sich keiner Gewalt. Man muss es<sup>81</sup> begeistern können. Sie haben Ihre Gefühle durch das spezifische Kolorit, das Sie ihrer Aktion beigaben, aufgeweckt und begeistert. (ebd. S.40)

Das Kolorit wird als eine bestimmte oder spezifische Stimmung beschrieben. Vorsicht, Unruhe, Spannung, Neugier oder Freude können dem Handeln ein Kolorit geben. Aber eben im aufmerksamen Handeln liegt ein Schlüssel der Rollenarbeit. Die Arbeit mit dem Kolorit setzt nicht in den unbewussten Tiefen des seelischen Unterbewusstseins an. Sie knüpft dort an wohin das Erleben der Atmosphäre geführt an, zur atmenden Bewegung im Raum. Der Ansatzpunkt der Bewegung kann aber auch im Inneren des Leibesinstrumentes gefunden werden und in eine Bewegung der Gliedmaßen übergehen. Lauschend auf die Qualität der Bewegungen der Gliedmaßen erkennt sich die Seele in einer spezifischen Stimmung, in einem Kolorit. In der atmenden Atmosphäre lebt der Wille der Außenwelt, durch die Bewegung der Gliedmaßen kommt der Mensch mit seinem eigenen Willen in Berührung. In der Bewegung im Raume gehen beide Elemente nahtlos ineinander über.

Das spezifische Handlungskolorit ist der Schlüssel zur Schatzkammer Ihres Unterbewussten, und Sie werden bald feststellen, dass das Ergebnis Ihre Erwartungen übertrifft. Gefühle sind reicher und haben mehr Substanz als die Kolorite, mit denen Sie sie hervorrufen. Es wird Ihnen zunehmen leichter fallen, Ihre Gefühle zu erwecken. Vielleicht kommt bald der Augenblick, in dem sie sich schon durch die Andeutung einer Stimmung entflammen lassen. (ebd. S. 41/42)

---

<sup>80</sup> vgl.: 5.1.4.6, S.69

<sup>81</sup> Das Kind im Menschen; Anmerk. der Verf.



Damit sind zwei Wege zu einem schöpferischen Gefühl beschrieben: die Atmosphäre und das Handeln mit Kolorit. Sowohl die Atmosphäre als auch das Handlungskolorit finden ihre Steigerung im individuellen, vollmenschlichen Gefühl. Diese Qualität des Fühlens hat Handlung und Erkenntnis, Wollen und Denken in sich vereint. Im Abschluss des Kapitels geht Chekhov noch auf die Rolle der *Wiederholung* ein. Ein lebendiger Rhythmus ist die Heimat der Gefühlswelt, des menschlichen Handelns und künstlerischen Übens.

Komplexe Aktionen sind Kombinationen einfacher Aktionen.

Wiederholung simplifiziert komplexe Aktionen. (ebd. S. 40)

### 5.3.3 Das Höhere Ich

Die psychologische Gebärde

Der Leib des Schauspielers

Die schöpferische Individualität

#### **Die psychologische Gebärde**

Durch Übungen für die Konzentration, die Imagination und die Atmosphäre beschreibt Chekhov einen Weg zu einem individuellen Fühlen und von dort aus den Übergang zu einem individuellen Wollen.

Ähnlich, wie das Kolorit uns den Schlüssel zum Fühlen in die Hand gibt, führt uns die Aktion zum Willen. ... Wenn Sie eine kraftvoll, ausdrucksstarke Gebärde machen, kann das Entsprechende Verlangen in Ihnen ganz plötzlich aufsteigen... Ein Verlangen lässt sich nicht herbeizitiern. Sie sind nicht der Herr Ihres Willens. Aber Sie können eine Gebärde machen, und darauf wird Ihr Wille reagieren. (ebd. S. 45)

Auf dem Weg der Schulung des Willens kommt nun der Erkundung der Gebärdensprache die Hauptrolle zu. Den Ausgangspunkt für diese Erkundung nimmt Chekhov bei dem was er *allgemeine Gebärden* nennt. Allgemeine Gebärden sind z.B.: Abstoßung, Anziehung, Öffnung und Schließung. Sie sind universeller als die Alltagsgebärden. Sie sind Urbilder der Alltagsgestik aus der heraus die individuellen Gebärden entstehen. Auch hier folgt Chekhov dem Prinzip vom Einfachen zum Komplizierten langsam fortzuschreiten. (ebd. S. 46) Wenn sich die individuellen Gebärden differenzieren, bleiben die allgemeinen Gebärden dennoch

im Hintergrund erhalten. Sie sind wie ein Quellpunkt unserer physischen Gestik und durchziehen die Seele, wenn sie sich in Gebärde oder Wort ausdrückt.

Im Alltag machen wir von den allgemeinen Gebärden keinen Gebrauch,..“ „Und doch leben alle diese Gebärden in jedem von uns als die Urbilder unserer physischen Alltagsgestik. Sie stehen hinter ihnen (wie hinter den Worten unserer Sprache) und verleihen ihnen Sinn, Kraft und Ausdruck. In ihnen gebärdet sich unsichtbar unsere Seele. Das sind PSYCHOLOGISCHE GEBÄRDEN. (ebd. S. 46)

Die Arbeit mit der Psychologischen Gebärde (PG) ist die vierte Probenanweisung in Chekhovs Schulungsbuch.

- |  |  |
|--|--|
| - Konzentration  | Grundlage für Denken, Fühlen, Wollen   |
| - Imagination  | Schöpferischer Wesens-Dialog im Denken |
| - Atmosphäre / Kolorit                                 | Individuelles Fühlen                   |
| - Wunsch / Wille / Psychologische (allgemeine) Gebärde | Spezifisches Handeln, Wollen           |
| - Spezifische oder alltägliche Gebärde                 | Rollenarbeit                           |

Das individuelle Fühlen steigt aus unterbewussten Gebieten des Seelenlebens herauf. Ein beobachtendes Bewusstwerden für die Psychologische Gebärde berührt noch tiefere, schlafende Schichten des Seelenlebens. Schlafendes Wollen wacht im Bewusstwerden für die Gebärden der Gliedmaßen Schritt für Schritt auf. (Steiner 1992) Um sich in diesem Gebiet angemessen zu bewegen, gibt Chekhov in einer 5. Übung vier weitere Anweisungen:

1. Lassen Sie Ihre Gebärden ruhig im Nicht-Naturalistischen, Gegenstandslosen
2. Machen Sie Ihre Bewegungen mit dem ganzen Körper
3. Machen Sie Ihre Bewegungen mäßig schnell
4. Die Übung muss energisch durchgeführt werden. Lieber unterbrechen, als kraftlos weitermachen. (Chekhov 1990, S. 46)

Aus dem Erleben der Verbindung der PG mit der ganzen menschlichen Gestalt kann eine Empfindung für den ganzheitlichen Charakter der PG selber gewonnen werden. Jetzt kann erneut differenziert und unterschieden werden wie die PG im Einzelnen eingesetzt werden kann.

- 1) Für die gesamte Rolle
- 2) Für Einzelmomente in der Rolle
- 3) Für einzelne Szenen
- 4) Für die „Atmosphärenpartitur“
- 5) Für die Sprache

### **Der Leib des Schauspielers**

Es darf keine rein physischen Übungen geben. ... Der Entwicklung des Körpers als Ausdrucksmittel seelischen Erlebens auf der Bühne helfen Turnen, Gymnastik, Fechten, Tanz und Akrobatik nur wenig.... Die Schwingungen des Denkens (der Imagination), des Fühlens und Wollens durchdringen den Leib des Schauspielers und machen ihn beweglich, feinnervig und geschmeidig. (ebd. S. 83)

Es kann Erstaunen hervorrufen, wie Chekhov mit diesen wenigen Sätzen seine Ansicht über die Schulung des Leibesinstrumentes des Schauspielers auf den Punkt bringt. Der physische Leib soll hierbei durchaus nicht unterschätzt oder vernachlässigt werden. Es wird nur unmissverständlich deutlich gemacht, dass die Arbeit des Künstlers mit dem Leib sich außer den physischen vor allem an seelisch-geistigen Gesetzmäßigkeiten orientieren muss. Eine andere Frage ist, inwieweit heute auch dem physischen Leib in Folge fortschreitender Zivilisationskrankheiten hygienische und therapeutische Aufmerksamkeit zu gewandt werden muss, um ihn überhaupt als Instrument seelisch-geistigen Ausdruckes tauglich zu erhalten.

Wenn nun aber wie oben gesagt die Schwingungen der Imagination den Leib beweglich machen sollen, muss diese Imagination in einem Verhältnis zum Körper gesehen werden. Den Ausgangspunkt für dieses Verhältnis sieht Chekhov in einem *imaginären Zentrum in der Brust*.

Stellen Sie sich in ihrer Brust ein Zentrum vor. Von ihm gehen die Lebensströme aus. Sie fließen in Kopf, Hände und Füße. Ihren Körper durchdringt ein Gefühl von Festigkeit, Harmonie, Gesundheit und Wärme. ... Üben Sie weiter, bis Sie sich an die Wahrnehmung des Zentrums gewöhnt haben und Sie sich nicht mehr eigens darauf konzentrieren müssen. Das imaginäre Zentrum in der Brust sollte Ihnen immer mehr das Gefühl vermitteln, dass ihr Leib sich harmonisiert und dem Idealtypus nähert. (ebd. S. 84)

In diesem Zentrum setzen die Bewegung und Gebärden des Leibes an, von dort gehen sie aus und treten in Wechselwirkung mit dem dreidimensionalen Raum um sie herum.

After the movement is accomplished, do not cut short the stream of power generated from the center, but let it flow and radiate for a while beyond the boundaries of your body and into the space around you. (Chekhov 2008, S.7/8)

Für die Beziehung zum Raum werden dann vier verschiedene Arten von Bewegung unterschieden:

*Formende Bewegung*

*Fließende Bewegung*

*Schwebende Bewegung*

*Ausstrahlende Bewegung* (Chekhov 1990, S. 85/86)

Nach der Unterscheidung in vier Arten der Bewegung in Beziehung zum Raume werden vier umfassende Qualitäten genannt, die nach Chekhov in jeder künstlerischen Aktivität präsent sein sollten.

*Leichtigkeit*

*Form*

*Ganzheitlichkeit, Sinn für das Ganze, (Geschlossenheit)*

*Schönheit*

(*ebd.* S. 87)

Die Arbeit mit dem imaginativen Zentrum schafft einen inneren Begegnungsraum für den Schauspieler und seine Rolle. Zum einen lernt der Schauspieler seinen eigenen Leib von innen heraus kennen. Er betritt und beleuchtet seine *innere Bühne*. Zum anderen kann er hier mit der rein imaginären Rollenfigur in einen, das Leibesinstrument ergreifenden, tieferen Dialog eintreten. Diese Arbeit geht behutsam, Schritt für Schritt vor, weil sie eine Arbeit mit der konkret gegebenen inneren Bildgestalt des eigenen Leibes ist. Zu abrupte Sprünge in einen völlig anderen Charakter können das Einfühlungsvermögen auslöschen, der Leib reagiert dann mit einem Schock und die eben noch lebendige Verbindung reißt ab. Der zunächst im inneren geführte Dialog mit der Rolle geht über in Frage und Antwort bis in die Gebärden sprache hinein. Chekhov spricht an dieser Stelle von zwei Prozessen. *Einerseits passen Sie die Figur sich an, andererseits sich selbst der Figur.*(*ebd.* S.99) Der Schauspieler

fühlt sich mit der Zeit immer mehr in den *imaginären Leib* hinein. Er kann jetzt das imaginäre Zentrum aus der Brust dem Rollencharakter und der Situation entsprechen verlagern und das schöpferische Spiel mit der Rolle beginnt. Aus dem Erleben des ideellen Leibes kann ein Typus, ein typischer Leib entwickelt werden. Mit dieser konkreten (im Sinne von zusammenwachsenden) Beziehung zu einer lebendigen Bilderwelt ist die handwerkliche Grundlage für eine der wichtigsten Fähigkeiten der darstellenden Kunst gelegt. Das Spiel bekommt etwas, was den Zwischenraum zwischen den Spielregeln immer wieder aufs Neue schöpferisch ausfüllt.

Alles, was in der Darbietung des Schauspielers starre, unbewegliche Formen annimmt, bringt ihn vom Wesentlichen seines Berufes ab – von der Improvisation. (ebd. S.105)

Das freie Spiel, eine Improvisation entfaltet sich zwischen zumindest zwei Festpunkten, einem Anfang und einem Ende. Mit der Zeit können ein und dann auch mehrere Übergangsmomente hinzukommen bis hin zu einer *kontinuierlichen Improvisation*. Im Folgenden gibt Chekhov eine Reihe von Übungen dafür, wie man sich in das Gebiet der Improvisation einleben kann.

Markieren Sie die Ein- und Ausgangsmomente für Ihre Improvisation. Sie müssen einfach und präzise sein. Zum Beispiel: Zu Beginn erheben Sie sich von Ihrem Platz und sagen standhaft „Ja!“. Zum Schluss sinken Sie willenlos auf den Stuhl zurück und sagen „Nein“. Den ganzen Mittelteil, also den Übergang vom Ausgangspunkt bis zum Schluss sollen sie improvisieren. ... Das ist die reine Form der Improvisation. In diesem Augenblick sind Sie im wahrsten Sinne des Wortes Schauspieler. ... Gehen Sie danach an eine Übung, in der Sie neben der Festlegung von Anfang und Schluss Ihre Improvisation noch auf eine bestimmte Basis stellen. Eine solche Basis kann zum Beispiel sein: Leichtigkeit, Form, Schönheit („ästhetisches Gewissen“), Geschlossenheit, Atmosphäre, Psychologische Gebärde, Typus (imaginärer Leib und imaginäres Zentrum), Ausstrahlung usw. (ebd. S. 106/107)

Die Erfahrung lehrt, dass der Schauspieler als Improvisator sich umso freier fühlt, je behutsamer er mit der Gesamtkomposition des Stückes umgeht. (ebd. S. 108)

...Außerdem werden Sie bald merken, dass Sie beim Proben auf dieser oder jener Basis unter deren Einfluss viel mehr seelische Anregung empfangen, als Sie für möglich gehalten hätten. Sie ist der Schlüssel, der nicht nur eine sondern viele Türen zu den heimlichen Gemächern Ihres schöpferischen Unterbewussten aufschließt. (ebd. S. 109)

Bevor Chekhov auf das Thema der schöpferischen Individualität eingeht wendet er sich dem Schauspielkollektiv zu. Damit aus einer Gruppe von Menschen eine kreative Gemeinschaft werden kann, müssen diese miteinander in Kontakt treten und sich füreinander öffnen. Dies alles kann sich noch im Bereich der stillen oder der non-verbalen Kommunikation abspielen. Die Stille und in der Aufmerksamkeit auf die Bewegungen der anderen Teilnehmer schafft die Möglichkeit *der künstlerischen Intention der Partner auf die Spur zu kommen.* (ebd. S. 113)

Bei Gruppenimprovisationen bleiben die Prinzipien für den Aufbau unverändert. Ein Unterschied besteht nur darin, dass alle Improvisierenden das „Spiel“ ihrer Partner einbeziehen müssen – wobei die Reaktion nicht verstandesmäßig, sondern genauso unmittelbar sein soll, wie die auf das eigene „Spiel“ bei der Einzelimprovisation. (ebd. S. 107)

Ein künstlerisches Kollektiv besteht aus Individuen. Es darf sich nicht in eine Masse verwandeln in der die Einzelpersönlichkeit absorbiert wird. Daher soll jeder Übungsteilnehmer in der Lage sein, die Allgemeinvorstellung des „Wir“ zu überwinden und sich selber zu sagen: ER und ER und ER und ICH“. (ebd. S. 112)

Dies bedeutet schon eine entscheidende Steigerung der alltäglichen Aufmerksamkeit und inneren Aktivität. Eine solche Steigerung ist immer dann notwendig, wenn die Schwelle zum Übungsraum oder zur Bühne überschritten werden soll. Künstlerische Aktivität entsteht durch Aufmerksamkeit, Konzentration, imaginative Arbeit und die, das ganze Leibesinstrument ergreifende, psychologische Gebärde; nicht durch Effekte oder krampfhaft Anspannung.

Eine gesunde Aktivität erfüllt dagegen das Wesen des Schauspielers seelisch wie körperlich ganz, macht frei und stark, gibt ihm Ausstrahlungskraft und hilft ihm, den Kontakt mit den Partnern herzustellen. (ebd. S.114)

Damit ist das Thema des künstlerischen Stiles berührt. Chekhov unterscheidet zwischen Stilisierung und Stil. Eine Stilisierung kann durch äußerlich angefügte Vorstellungen oder Mittel erreicht werden, *während der Stil tief im Innern der schöpferischen Seele geboren wird.* (ebd. S.117) Bevor Kostüme und Kulissen eine Aufführung bühnenreif werden lassen, ist es gut mit imaginären Kostümen und Kulissen zu arbeiten. Sie gliedern sich als eine natürliche Erweiterung an das imaginative Erleben und Verständnis dessen, was sich zwischen den Schauspielern im Raume abspielt.

## **Die schöpferische Individualität**

Was ist das Charakteristische an der Methode von Michael Chekhov? Er spricht, wenn er über Ideen, Imaginationen und Gebärden spricht, über Wesen. Ist das das Wesen von Chekhovs Methode? Bei der Frage nach der schöpferischen Individualität geht es um den Weg zur Begegnung mit dem eigenen höheren Wesen, der eigenen Individualität. Die Methode, die Chekhov darstellt, kann ein solcher Weg zur Begegnung mit der eigenen höheren Individualität sein. Es ist ein arbeitsreicher, langer Weg, der durch die verschiedensten Landschaften führt. Die Ausdauer, der spielerischer Ernst, die mühevollen Schwere und begeisternde Leichtigkeit werden dabei zu Weggefährten. Am Ziel aber steht für Chekhov die Begegnung mit der eigenen schöpferischen Individualität. (ebd. S.119) Dieses Wesen ist einmalig und zeichnet sich bei jedem Menschen durch eine bestimmte Charakteristik aus. Der Wille diesen mühsamen Weg des Erlernens einer Methode gehen zu wollen, führt aber nicht nur zur Selbsterkenntnis, sondern ist zugleich eine im höchsten Sinne sozial wirksame Tat. Ein Mensch, der die individuelle Charakteristik seines eigenen Wesens bereit ist kennenzulernen, tritt auf einer neuen Ebene in den Dialog mit anderen Individualitäten. Dieser Dialog kann in der imaginativen oder in der Ebene der Gebärdensprache stattfinden. Das Gespräch lässt ihn Teilhaber werden an einer Inspiration im Handeln und schöpferischer, sozialer Wechselwirkung. *Inspiration im Handeln ist ein Recht der Erkennen wollenden Individualität.*

Wenn ein Schauspieler wirklich Bühnenkünstler sein will, muss er in aller Bescheidenheit und zugleich mit seinem ganzen Mut den eigenen Weg zu seinen Rollen finden. Dazu muss er sich aber auf die Suche nach seiner Individualität machen und sich angewöhnen, auf ihre Stimme zu hören. ( ebd. S.120)

Ein Gespräch zwischen dem Alltags-Ich und dem höheren Ich entwickelt sich aus dem Willen zum Hören. Das Alltags-Ich erlebt sich vor allem in den Bildern und Gebärden des eigenen imaginären Leibes. Das höhere Ich ist mit der ganzen sinnlich-imaginativen Umgebung ebenso verbunden wie mit dem eigenen Leib. Im fruchtbaren Dialog zwischen Alltags-Ich und höherem Ich ist der Raum für die Begegnung und die Arbeit mit dem Rollen-Charakter. Dieser Vorgang ist aber nicht als ein räumlich getrenntes Nebeneinander zu denken. In Momenten, in denen das höhere Ich eine künstlerische Rolle spielen kann, wird es das Alltags-Ich vollkommen durchdringen. Gelingt diese Durchdringung entsteht aus der Kraft der Ein-ich-keit dasjenige, was man Ausstrahlung nennt.

*Alltags-Ich*

*Höheres Ich*

*Rolle*

Die folgenden Themen für die Rollenarbeit sind nicht als Abgrenzung zum Höheren Ich zu verstehen, sondern sie setzen dieses voraus, ebenso wie das Alltags-Ich Voraussetzung ist, damit das Höhere Ich auf der Bühne in Erscheinung treten kann.

#### 5.3.4 Die Rollengestalt

Rolle

Mitgefühl

Improvisation

Sprache

#### **Die Rolle**

Trotz dieser Durchdringung handelt es sich um drei voneinander getrennte, in gewisser Weise selbstständige Wesenheiten, die unterschieden werden können. Das Alltags-Ich und die Rolle sind das Material des Schauspielers. Wie der Bildhauer mit Ton, Holz, Metall und Marmor, der Maler mit Leinwand, Öl-, Pastell und Aquarellfarben und der Musiker mit seinem Instrument so arbeitet der Schauspieler mit *lebendigem Material*.

Dabei ist das Verhältnis zum „Material“ dasselbe, wie bei jedem anderen Künstler. So wie ein Maler beispielsweise außerhalb des Material steht, das er für die Realisierung seiner Bilder benützt, stehen auch Sie, der Schauspieler, bei inspiriertem Spiel außerhalb des Leibes und außerhalb der schöpferischen Emotionen. (ebd. S.122)

Chekhov spricht von diesen drei Personen auch als *drei Bewusstseinsstufen*. Indem der Schauspieler sein höheres Ich kennenlernt, wird er von diesem inspiriert und gewinnt eine Perspektive mit der er über seinem Alltags-Ich stehen kann. Die Ausgangstufe, das Bewusstsein des Alltags-Ich darf jedoch keineswegs verloren gehen. Es mag paradox klingen, doch das Alltags-Ich muss die Übersicht bewahren über das, was sich in der Übung, der



Probe und auf der Bühne abspielt. Der Schauspieler darf sich nicht vom Strom der Inspiration und Improvisation in das Chaos reißen lassen, und auch nicht in einer kalten, nüchternen Technik einkapseln. Nur wenn er das Gleichgewicht zwischen kreativer Improvisation und der Form des gegebenen Stoffes halten kann, kommt es zu einem freien Spiel mit dem Rollencharakter.

In einem Wort, neben der vom höheren „ICH“ ausgehenden Inspiration muss auch der gesund Menschenverstand des niederen „Ich“ bewahrt werden. ... Der Träger des dritten Bewusstseins ist die von Ihnen geschaffene Bühnengestalt. (ebd. S.122/123)

Das Zusammenspiel dieser drei Personen oder Bewusstseinsstufen in der einen Person des Schauspielers ist in fortwährender Bewegung und Veränderung. Die Rollenfigur entsteht andauernd im Zwischenraum der Begegnung der imaginativen Bilderwelt mit dem in der Gebärdensprache des Alltags-Ich schlummernden Gefühlserinnerungen. Im Gebärdengedächtnis der Gliedmaßen sind die Gefühle der Vergangenheit objektiv verinnerlicht. Eine bestimmte Geste weckt in uns die Erinnerung an eine bestimmte seelische Stimmung. Die persönliche Erfahrung dieser Stimmung kann lange zurück liegen, sie ist längst vergessen und deshalb ist unser gegenwärtiges Seelenleben frei von ihr und kann sie gestalten. In der durch das Vergessen geläuterten und im Bewegungsmenschen bewahrten seelischen Erfahrung findet der Schauspieler das seelische Material für die künstlerische Arbeit. In dieser Arbeit geht die Natur des Bewegungsmenschen durch eine Verwandlung und wird auf eine höhere Stufe gehoben. In der Verwandlung sieht Chekhov eine Quelle künstlerischer Ästhetik.

Versuche von Schauspielern, unverarbeitete, noch „unvergessene“<sup>82</sup> Gefühle szenisch zu nutzen, müssen zu traurigen Ergebnissen führen: Die Bühnengestalt wird unästhetisch, flach, klischeehaft und bringt an sich weder etwa Neues, Originales, noch irgendeine Offenbarung von Individualität. (ebd. S. 124)

Die Rollenfigur ist nicht real in dem Sinne, dass sie einen eigenen physischen Leib hätte. Aber was im Dialog zwischen höherem Ich und das Alltags-Ich in der seelischen Welt erschaffen wird, ist eine seelische Realität. Eine Rollengestalt kann Epochen und Generationen von Schauspielern überleben und beleben. Diese seelische Realität übersetzt oder interpretiert der Schauspieler in sein eigenes Seelenleben. Im anschauenden und

---

<sup>82</sup> vgl. : 5.1.4.4

nachahmenden Abbilden des Seelenlebens der Rolle lernt der Schauspieler *mitzufühlen* und erlebt Empathie, Mitgefühl und Mitleid.

Ihr höheres Ich fühlt mit der von ihm selbst geschaffenen Bühnengestalt mit. ... Das Mitgefühl Ihres höheren Ich mit (einer Rollenfigur) ist so intensiv und großartig, dass es sich in Ihnen löst, verselbstständigt und zur dritten Bewusstseinssebene wird .... Nur durch Mitgefühl ist eine fremde Seele zu verstehen. (ebd. S.124/125)

### **Mitgefühl**

Chekhov weist darauf hin, dass dies für den Alltag ebenso gilt wie für die schöpferischen Momente des Bühnenlebens. Das Bewusstsein des höheren-Ich ist nicht auf die Bühne beschränkt, sondern es begleitet den Menschen in allen Lebenssituationen. Die Empathie, das Unterscheidungsvermögen und die Distanz die der Schauspieler mit der beschriebenen Methode zu seiner Rolle entwickelt, kann auch das Verhältnis zu seinem eigenen Alltags-Ich verändern. Hier bezieht sich Chekhov unmittelbar auf Steiner, wie dieser in der Einleitung zum Dramatischen Kurs beschreibt, dass Goethes Kreativität von der Fähigkeit gespeist wurde seine künstlerischen Figuren *und* sich selber wie von außen betrachten zu können. (Steiner. 1981, S.16/17) Diese gesteigerte Wachheit des Ich-Bewusstseins für dasjenige was aus dem Noch-nicht-Seienden entgegenkommt, wird zu einem Ausgangspunkt für die Entwicklung neuer sozialer Fähigkeiten. Es ist eine Wachsamkeit und Empfindsamkeit, die eine Brücke zum Publikum im Zuschauerraum und zum sozialen Leben im Umkreis bildet.

Indem er auf die Stimme hört, die aus dem Saal zu ihm dringt, lernt er nach und nach, sich als Teil des sozialen Lebens zu fühlen und seinem Beruf die entsprechende Richtung zu geben. ... Ihr ganzes Tun auf der Bühne ist für Sie selbst neu und überraschend, da Ihr höheres „Ich“ ständig improvisiert.

( Chekhov 1992, S. 127; 129)

### **Improvisation**

Wie schon in den grundlegenden Übungen geben Probenanweisungen und Schauspielkomposition der Improvisation ihren Halt. Weil der Umkreis, in den das improvisierende Ich hineinwächst, ein lebendiger Umkreis ist, beschreibt Chekhov die Anhaltspunkte der Improvisation mit organischen Begriffen. Der Anfang der

Schauspielkomposition gleicht einem Samenkorn, das Ende der reifen Frucht und in der Mitte steht die Verwandlung. (ebd. S. 132)

### *Spannung- Steigerung- Lösung*

Auch das Geschichtenerzählen oder Storymaking folgt in seiner Entfaltung einem organischen Muster und ist eine gute Vorbereitung für die dramatische Improvisation. Im sich entwickelnden Spannungsbogen spielt die Pause eine wesentliche Rolle. Die Schöpferische Stille<sup>83</sup> lebt in der Pause. Der Übergang von äußerer Handlung in Betrachtung und Reflektion führt in eine Pause. Aus der Kraft der Stille innerer Handlung kann neue Aktivität entstehen.

Beginnen Sie Ihre Übung mit einer vollständigen, atmosphärisch gesättigten Pause, die aus einer vorhergegangenen (imaginierten) Handlung resultiert. ... Es gibt ein inneres und äußeres Tempo. Das innere Tempo lässt sich definieren als schnelle (aktive) oder langsame (passive) Folge von Bildern (Gedanken), Gefühlen und Willensimpulsen (Wünschen). Das äußere Tempo kommt in einer raschen oder langsamen Handlungs- und Sprechweise zum Ausdruck. Beide Tempi können gleichzeitig auf der Bühne in Erscheinung treten. (ebd. S.163/166)

### **Sprache**

In dem Kapitel über die Psychologische Gebärde geht Chekhov intensiv auf die Arbeit mit dem Rollentext und den Umgang mit der Sprache ein. Er sieht die Gestaltung der Bühnensprache sowohl in Zusammenhang mit der Psychologischen Gebärde, als auch mit der Eurythmie, aus der heraus sie sich entwickelt. Eurythmie ist sichtbare Sprache und sichtbare Musik. In der für den Schauspieler zunächst in Betracht kommenden Laut-Eurythmie werden die sonst im Sprechorganismus verborgen wirkenden Gebärden der Laute mit Hilfe der ganzen menschlichen Gestalt sichtbar gemacht (Steiner 1979). Zu den Grundlagen für die Entwicklung der Eurythmie hat Steiner ab 1912 mit zahlreichen Kursen und Vorträgen beigetragen. Chekhov knüpft an diesen Impuls der Erforschung des engen Zusammenhanges von Gebärde und Sprache an.

Zwischen der PG,..., und der eurythmischen Gebärde liegt der Hauptunterschied darin, dass der Urheber der ersteren Sie selber sind. Sie besitzt einen rein

---

<sup>83</sup> So ist die Emanzipation des Sprachstromes von den leiblichen Organen, das Sprechen aus dem Geist der Luft, sowohl eine Anforderung an den Sprachgestalter als künstlerische Aufgabe wie auch an den Meditanten von der leibgebundenen Kehlkopfbewegung die Vereinigung zu der wirksamen Wortwelt aus dem tiefen schweigenden Hören heraus zu suchen. (Zimmermann 2009)

subjektiven Wert. Die letztere existiert objektiv und kann von Ihnen nicht verändert werden, wie auch der Laut „A“ nicht einfach durch den Laut „B“ ersetzt werden kann. Die schon vorgegebene Eurhythmische Gebärde können Sie variieren, während Sie die PG erst auffinden oder erfinden müssen. (ebd. S.61/62)

Chekhov nähert sich der Sprache aber auch noch von einer anderen Seite. Die Sprache kann nicht nur mit Hilfe der Gebärden in der Sinneswelt sichtbar gemacht werden. Er folgt einer Anschauung, für die das Wort schon eine Gestalt hat bevor es hörbar oder sichtbar wird. Dazu muss der Schauspieler wie es im Anfang geschrieben ist auf die ihn umgebende imaginative Welt aufmerksam werden. Die imaginative Welt ist eine gestaltete Welt.

Eins der besten Mittel, die Sprache zu beleben und über das alltägliche zu erheben, ist Ihre Imagination. Das Wort hinter dem eine Gestalt steht, gewinnt Ausdruckskraft und verliert, sooft Sie es wiederholen, seine Vitalität nicht. (ebd. S.71)

*Imagination – Denken, Fühlen, Wollen*

*Sprache – Fühlen, Wollen, Denken*

*Gebärde – Wollen, Denken, Fühlen*

Mit dem Goethe Zitat „*jeder Schritt soll an sich das Ziel sein*“ und einer Reihe von praktischen Anmerkungen zu den Übungen schließt das Übungsbuch „Die Kunst des Schauspielers“ ab. Der Leser wird von Chekhov direkt in der zweiten Person angesprochen.

*„Beginnen Sie..., Üben Sie ..., Stellen Sie sich vor...“*

Dies alles geschieht jedoch in einer solchen Art und Weise, dass nicht die Person, sondern die Achtung vor Sache im Vordergrund steht.

Üben sie systematisch und jeden Tag. ... Bald wird Ihnen deutlich, dass alle organisch miteinander verbunden sind und dass Ihnen bei den weiteren Übungen die Auswahl nicht schwerfällt. ... Halten Sie sich am Anfang genau an die Übungsanweisungen. In dem Maß, wie sie zu Ihrem seelischen Eigentum werden, erlernen Sie den freien Umgang mit ihnen und können sie an Ihre individuellen Bedürfnisse anpassen. Sobald Sie während der Proben eine momentane Inspiration verspüren, sollten Sie die Methode vergessen. Kehren Sie aber sofort zu ihr zurück, wenn Sie merken, dass die Inspiration Sie verlassen hat. ... Versuchen Sie, jede Übung als ein kleines, in sich geschlossenes Kunstwerk zu betrachten. Machen Sie Sie jede Übung um ihrer selbst willen. (ebd. S. 170/ 171)

### 5.3.5 Zusammenfassung

Im Blick auf den Gesamtaufbau lässt sich in dem Übungsbuch eine Gliederung erkennen, die auch der von Chekhov erlebten und dargestellten künstlerischen Menschenkunde zugrunde liegt. Die Kapitel zur Konzentration, Atmosphäre, Individuellem Fühlen und dem spezifischen Kolorit des Handelns wenden sich zunächst an das Alltags-Ich. Dann folgt in dem Kapitel über die psychologische Gebärde ein Übungsfeld, das zwischen dem seelischen Erleben und dem physischen Leib des Künstlers vermittelt. Auf Grundlage des Vorangegangenen beginnt die Zusammenarbeit mit der schöpferischen Individualität. Die Kapitel zu Gestaltgebung, Charakter, Improvisation, Schauspielkollektiv und Schauspielkomposition wenden sich unmittelbar an die Kunst der Rollengestaltung.

Alltags-Ich: Konzentration, Imagination, Atmosphäre,  
Individuellem Fühlen und dem spezifischen Kolorit des Handelns

Höheres Ich: Psychologische Gebärde; Der Leib des Schauspielers;  
Die schöpferische Individualität, Mitgefühl, Sprache

Rollenfigur: Gestaltgebung, Charakter, Improvisation,  
das Schauspielkollektiv, Schauspielkomposition

Durch jedes einzelne Element der drei Ebenen ziehen sich vermittelnde, verbindende Elemente. Diese alles lebendig durchdringenden Elemente kommt in den folgenden Übungsfeldern besonders zum Ausdruck.

Vermittelnde Elemente: Mitgefühl  
Psychologische Gebärde  
Atmosphäre  
Improvisation  
Sprache

Die ästhetisch-ethischen Fragen der Schauspielkunst sind auf das Engste mit einem Verständnis des Wesens der Sprache verbunden. Chekhovs Auffassung der Rolle der Sprache in der Schauspielkunst baut nach seinen eigenen Worten auf Steiners Forschungen auf.

## 6. Zum Schulungsweg von Sprache und Schauspiel

In diesem Kapitel werden im Anschluss an die phänomenologische Betrachtung der stufenweisen Entwicklung von Steiners und Chekhovs Anregungen und Übungen zum Schulungsweg von Sprache und Schauspiel einige wesentliche Ergebnisse der Untersuchung dargestellt. Diese Darstellung soll keinen Anspruch auf Vollständigkeit erheben, denn der Schulungsweg gestaltet sich derart, dass er jeder Individualität, die ihn betritt täglich andere Seiten und Eigenschaften seiner künstlerischen Mittel vorstellt und nahebringt. Trotz dieser andauernden Entwicklung wird versucht, bleibende Strukturen, die einen allgemeingültigen Charakter haben, zu erkennen. Zur Beleuchtung der Ergebnisse werden einige historische Hintergründe ergänzt, die in den vorangegangenen Kapiteln nicht erwähnt wurden.

### 6.1 Der Zusammenhang der Elemente des Schulungsweges

Beim Einstieg in die Theaterpädagogik von Steiner und Chekhov wird erlebbar, wie sich die Übungen auf eine Weise in die nächste weiterentwickelt, dass dabei ein Übungsorganismus entsteht, der die körperlichen, seelischen und geistigen Aspekte der Begegnung von Mensch und Kunst berücksichtigt. Das Erleben dieses Übungsorganismus steigert das sonst an Einzelheiten haftende Alltagsbewusstsein zu einer Art von Überschau, die mit der Zeit zu einer kristallklaren Erkenntnis des Wesentlichen und der Notwendigkeit des nächsten Schrittes heranwachsen kann. Organische Entwicklungskräfte und kristallines Bewusstsein kommen auf diesem Wege in einem harmonischen Zusammenhang. Dies führt zu einer *ästhetischen Erfahrung*, wie sie von Weintz (2008) als ein zentrales Anliegen der gegenwärtigen Theaterpädagogik beschrieben wird. Nach einem Paradigmawechsel Ende der 80er Jahren haben Sinneserfahrungen und ästhetisches Denken in der bildungs-theoretischen Diskussion zunehmend an Bedeutung gewonnen. (Welsch in Weintz 2008) Sowohl Steiner als auch Chekhov können als Pioniere auf dem Gebiet einer holistischen Theaterpädagogik betrachtet werden.

### 6.2 Zur Entwicklung von Steiners Theaterpädagogik

#### 6.2.1 Professioneller und allgemeinmenschlicher Schulungsweg

So wie der Dramatische Kurs sich ursprünglich in erster Linie an Berufsschauspieler wenden sollte, ist aus der schriftlichen Niederlegung der 19. Vorträge ein Schulungsbuch von

professionellem Format entstanden, in dem aus einer langfristigen Perspektive heraus Fragen zur Entwicklung der Sprach- und Schauspielkunst bis in die Gegenwart des 21. Jhdts. und darüber hinaus ins Auge gefasst werden. Es ist symptomatisch, dass die Vorträge ein Publikum erreichten, das zum überwiegenden Teil nicht aus Berufsschauspielern bestand. Das wirksame Nach-außen-treten sollte im Laufe des 20. Jhdts. für die verschiedensten Berufsgruppen an Bedeutung gewinnen und durch die Medien an ein immer größeres Publikum herangetragen werden. (Weintz 2008)

Diese Entwicklung schafft eine Situation, die den Schulungsweg von Sprache und Drama nicht nur eine berufsspezifische, sondern zugleich eine allgemeinemenschliche Angelegenheit werden lässt. Mit der Entwicklung zu einer Massenkunst sind aber auch zahlreiche Probleme verbunden. Steiner sprach schon 1924 von der dramatischen Kunst als der *beliebtesten Unkunst* (1981, S.303) weil abzusehen war, dass mit einer inflationären Veräußerlichung ein gravierender Qualitätsverlust einhergehen muss.

Die Anregungen des Dramatischen Kurses wurden von mehreren Schauspielergruppen<sup>84</sup> im deutschsprachigen Raum unmittelbar aufgegriffen. (Albrecht 2008) Ein sichtbarer Einfluss auf die Entwicklung der internationalen Theaterkultur war aber zunächst kaum möglich.

### 6.2.2 Sprachgestaltung in der Krise

Die Trennung von der Kunst des Schauspielers war wohl einer der Gründe warum die Kunst der Sprachgestaltung am Ende des 20. Jhdts. immer mehr isoliert wurde und sich am Anfang des 21. Jhdts. in einer existenziellen Krise befand. Vor wenigen Jahren sahen sich alle traditionellen Schulen für Sprachgestaltung mit einer zeitweiligen oder vollständigen Einstellung der Ausbildung konfrontiert<sup>85</sup>. Zu diesem Zeitpunkt war die Schule für Sprache und Drama an der Snellman-Hochschule in Helsinki eine der letzten aktiven Ausbildungsstätten. Inzwischen gibt es in Mittel-Europa mehrere neue Initiativen, und es ist

---

<sup>84</sup> Gottfried Haass-Berkow (1888-1957) war Mitarbeiter der Max Reinhard Schule in Berlin, Lehrer für Sprecherziehung am Deutschen Theater, baute ab 1915 eine erfolgreiche Schauspielgruppe auf und war Intendant der Württembergischen Landesbühne von 1933 -1953. (Albrecht 2008, S.62)

<sup>85</sup> Situationsbericht auf der Tagung für Therapeutischen Sprachgestaltung am Goetheanum 2007.

zu hoffen, dass der Impuls für Sprachgestaltung *und* dramatische Kunst sich wieder neu belebt.

### 6.2.3 Entwicklungsperspektiven

Der Dramatischen Kurs wurde von Steiner für die unmittelbare Anwendung gehalten, und beinhaltet zugleich eine mittel- und eine langfristige Perspektive. Die langfristige Perspektive entsteht dadurch, dass Steiner die Anfänge der dramatischen Kunst zur Zeit der griechischen Mysterienkultur mit in die Betrachtung einbezieht. Aus dieser Perspektive steht die Menschheit heute nach einer schrittweisen Trennung von Wissenschaft, Kunst und Religion über einen Zeitraum von 2500 Jahren am Anfang einer neuen Integrationsphase.

Voraussetzungen zu einer solchen Integration kann die Entwicklung einer wissenschaftlichen Kultur schaffen, die wissenschaftliche Exaktheit, künstlerische-spirituelle Kreativität und ethisches Handeln miteinander vereint. Mit der Begründung der Freien Hochschule für Geisteswissenschaft am 15.2.1924 antwortet Steiner auf die zeitbedingte Notwendigkeit mit einer freien Initiative. Bis zum September 1924 konnte die 1. Klasse dieser Freien Hochschule entwickelt werden. Zu einer Begründung der bereits veranlagten 2. und 3. Klasse kam es nicht mehr. Marie Steiner von Sievers sollte mit der Betreuung der 2. Klasse<sup>86</sup> beauftragt werden. (Selg 2008)

Die Inhalte der 1. Klasse wurden in der Form von 19 Klassenstunden gegeben, die auf einem Weg von 1 x 7 und 2 x 6 Stufen den Menschen zur Selbsterkenntnis beim Übergang von der sinnlichen zur rein geistigen Wahrnehmung begleiten. Inwieweit Steiner mit dem Dramatischen Kurs, der einen Weg von 2 x 7 und 1 x 5 Stufen aufweist, einen Grundstein für die Begründung der 2. Klasse der Freien Hochschule legt, ist eine offene Forschungsaufgabe. Die 1. Klasse endet beim Erleben des geistigen Weltenwortes, der Dramatische Kurs führt zum Erleben des Wortes in Verbindung mit der menschlichen Gestalt.

---

<sup>86</sup> Ein Gesichtspunkt für die Erweiterung einer freien Hochschule ist Arbeit auf einem wissenschaftlichen Niveau, das künstlerische Methoden nicht nur toleriert oder akzeptiert, sondern sie aus deren Wesenserkenntnis heraus als ein wertvolles Instrument in die Erforschung des Menschen und der Lebenswelt integriert.



## 6.3 Zur Entwicklung von Chekhovs Theaterpädagogik

### 6.3.1 Talent und Krisen

Dass Michael Chekhov ein begnadeter Schauspieler war, sahen seine Freunde und Kritiker. Stanislawski erkannte sein Talent unmittelbar und sagte nach ihrer ersten Begegnung: *Der Neffe von Anton Pavlovic, Micha Chechov, ist ein Genie.* (Knebel<sup>87</sup> in Chekhov 1990, S.178) Die weitere Entwicklung dieses außergewöhnlichen Talentes zum Schauspieler und zum Theaterpädagogen führte schon vor seinem Exil in den Vereinigten Staaten durch zahlreiche dramatische Stationen. Er kannte die Prüfungen auf dem Wege der darstellenden Kunst aus eigener Erfahrung. Zunächst musste er die vom Vater übernommene Gewohnheit ausgiebigen Alkoholgenußes überwinden. Seine künstlerische Sensibilität ließ ihn besonders in seiner Jugend andauernd um ein seelisches Gleichgewicht ringen.

Viele Male habe ich Leute auf der Straße über mich reden gehört. „Wenn der Chekhov so weiter spielt“, so hörte ich einmal, „dann schnappt er bestimmt noch über.“

Dieser Satz prägte sich tief in mein Bewusstsein ein. Ich spürte, wie ich mein seelisches Gleichgewicht verlor und begann, mich gegen diesen Satz zu wehren, als wäre es ein lebendiges Wesen. Unter der Wirkung meiner wiederkehrenden, krankhaften Wahrnehmungen fing ich an zu stottern. Ich ging zu Stanislawski und teilte ihm mit, dass ich höchstwahrscheinlich nicht mehr spielen könne. Er hörte mich an, dann stand er auf und sagte: „Wenn ich dieses Fenster hier aufmache, hören sie auf zu stottern.“

So geschah es auch. Ich spielte weiter. (Chekhov 1992, S.129)

Früh kam ihm aber auch Hilfe entgegen. Stanislawski erkannte das außergewöhnliche Talent des jungen Schauspielers sofort. Aber Chekhov war nicht nur ein talentierter Künstler, er war ein mit allen Kräften nach Erkenntnis suchender Mensch.

Ich berichtete P. Aleksej<sup>88</sup> von all meinen Fragen und Zweifeln. Gleich bemerkte ich, dass er mir nicht zuhörte, sondern mein Gesicht und Haar genau betrachtete und dass sein Blick sogar an etwas über meinem Kopf haften blieb. Ich konnte

---

<sup>87</sup> Marija O. Knebel (1898-1985), russische Schauspielerin, Regisseurin und Theaterpädagogin

<sup>88</sup> Russischer Mönch

erkennen, dass er tatsächlich sehr alt war. In seinen Augen wie auch in jedem Fältchen seiner feinen, fast durchsichtigen Haut war ein Ausdruck von Schmerz und Leid. Plötzlich unterbrach er mich, legte seine Stirn in seltsame Falten und betonte fest entschlossen: „Oh je, mein Lieber, Sie haben ja ein Chaos im Kopf!“ und deutete zu meiner Verblüffung mit einer leichten Handbewegung auf etwas um meinen Kopf herum. (Chekhov 1992, S. 135)

Erst als er nach seiner Beschäftigung mit der Philosophie, der Psychologie und Gesprächen mit russischen Geistlichen die moderne Geisteswissenschaft kennenlernte, fand er langsam sein inneres Gleichgewicht wieder. Schließlich konnte er die Erfahrungen mit seiner theaterpädagogischen Methode schriftlich dokumentieren und weitergeben. Das Buch *“To the actor”* schloss er am 8. Mai 1945 in Hollywood ab.

Unfortunately, many of his colleagues failed to share his convictions, and in the coming years in a society where the prevailing doctrine was dialectical materialism, Chekhov would be viewed as a crank, a dreamer, a decadent, and worse. (Marowitz 2004, S.79)

### 6.3.2 Auf der Suche nach Zusammenarbeit

Bevor Chekhov 1930 nach Paris und von dort aus später nach England und in die Vereinigten Staaten ging, suchte er die Zusammenarbeit mit der Bühne am Goetheanum.

Michael Chekhov fühlte während seiner theatralischen Arbeit in Deutschland ständig eine gewisse Unzufriedenheit. Er suchte etwas Neues, und in der Tiefe seiner Seele wuchs die Idee des neuen Theaters, das auch seine anthroposophischen Studien umschließen sollte; für besonders wichtig hielt er Eurythmie und Sprachgestaltung in das neue Theater einzubeziehen. Da Chekhov wusste, dass unter der Leitung von Marie Steiner für die Aufführungen der Mysteriendramen in Dornach gearbeitet wurde, versuchte er eine Zusammenarbeit mit Dornach zustande zu bringen. Marie Steiner, die Chekhovs Fähigkeiten als Schauspieler sehr hoch schätzte, lehnte jedoch die Zusammenarbeit ab und unterstrich dabei, dass die Aufgabe des russischen Theaters in der Vervollkommnung des traditionellen Theaters bestehe und die Arbeit an den Mysteriendramen die Aufgabe des deutschen Geistes sei. (Fedjuschin 1988, S.292)

Ob es nur kulturhistorische oder auch persönliche Gesichtspunkte waren, die zu dieser Entscheidung führten, kann hier nicht geklärt werden. Eine weitere Zusammenarbeit zwischen Michael Chekhov und Marie Steiner kam trotz ihrer gemeinsamen Wurzeln in Petersburg zu diesem Zeitpunkt nicht zustande. Chekhov sollte für lange Zeit keinen Einfluss mehr auf die Entwicklung des russischen und mitteleuropäischen Theaters nehmen können. Er und mit ihm sein Impuls gingen ins Exil und mussten sich dort mit der Filmindustrie in Hollywood auseinandersetzen. (Marowitz 2004) Marie Steiner übernahm ab 1925 zusätzlich zu ihren zahlreichen organisatorischen Aufgaben auch die Verantwortung für die Herausgabe der Schriften und Vorträge Rudolf Steiners. Der Weiterentwicklung der neuen Künste konnte sie sich durch diese Mehrfachbelastung nicht mehr mit voller Intensität widmen. (Selg 2006)

Offensichtlich war es unter den heraufziehenden Umständen in Mitteleuropa zu diesem Zeitpunkt nicht möglich das Begeisterungsfeuer des osteuropäischen Theaters und die Formkraft der Sprachgestaltung im Sinne der neuen Geisteswissenschaft gemeinsam in der Kultur wirksam werden zu lassen. Eine Aussage Marie Steiners nach dem 2. Weltkrieg in ihrem letzten Lebensjahr lässt erkennen, wie mit den äußeren auch innere Grenzen in Bewegung geraten waren. Sie schreibt am 3.9.1947:

Im gegenwärtigen Augenblick scheint mir nötig, den guten Willen immer positiver zu bewerten und das im Auge zu haben, was von der heutigen Zeit verlangt wird. Und da ergeben sich doch Standpunkte, die verschieden sein müssen von jenen, welche man vor dem Kriege haben musste, da die Weltverhältnisse radikal anders geworden sind und eine neue Generation herangewachsen ist, die aus ganz anderen Kräften und Umständen heraus geformt wurde. Wir, die eine letzte Übergangsschicht bilden, müssen schauen, wie wir eine Brücke bauen können, die von der Vergangenheit in die Zukunft herüberreichen kann und geistige Kontinuität aufrechtzuerhalten vermag.

(Selg 2006, S.241)

Es dauerte dann über 60 Jahre bis ab 1990 mit der Veröffentlichung der Originalausgabe von Chekhovs Buch *die Kunst des Schauspielers* Chekhovs Methode im deutschsprachigen Raum neu aufgegriffen werden konnte. In der 2002 erschienen englischsprachigen Version von *To the actor* sind neben anderen Zeitzeugnissen auch Zitate von Steiner wieder aufgenommen.

### 6.3.3 Gegenwärtige Situation

Chekhovs Schulungsbuch gilt inzwischen als ein Klassiker in der Theaterpädagogik und seine Methode findet internationale<sup>89</sup> Verbreitung und Anerkennung. Auch in der Schule für Sprachgestaltung und Schauspiel in Helsinki ist die Arbeit mit seiner Methode seit bald 10 Jahren ein wichtiger Bestandteil des Unterrichtes. Die noch aus traditionellen Wurzeln<sup>90</sup> stammende Empfindung für die Lebendigkeit der Sprache in Finnland, gibt zwar gewisse Voraussetzungen für eine Integration von Sprache- und Schauspielkunst, aber natürlich sind Studenten und Lehrer auch dort mit allen Herausforderungen der Gegenwart konfrontiert.

### 6.4 Person und Werk

Die auf ein erkennendes Handeln (Steiner 1987, GA 4) ausgerichtete Theaterpädagogik macht sie zu einer Disziplin in der besonders deutlich wird, dass eine Isolierung von Person und Werk weder sinnvoll noch für eine kulturell-kreative, wissenschaftliche Arbeit möglich ist. Chekhovs Intention die Achtung vor der Wesenhaftigkeit der imaginativen Welt als eine Quelle der Schauspielerausbildung erkennbar zu machen, wurde durch die zensierte Ausgabe seines Schulungsbuches in den Vereinigten Staaten zwar nicht verhindert, aber doch aus dem Kontext gerissen und um wichtige, weiterführende Aspekte<sup>91</sup> beschnitten. Der Mainstream der Theaterindustrie aus Hollywood ist von einem Tasten im Dunkeln viel tiefer als Orpheus in die Unterwelt abgestiegen ohne die Wirklichkeit dessen, was er dort vorfindet, wirklich erkennen zu können.

Auf der anderen Seite fehlte Menschen, die sich mit der Sprachgestaltung Steiners verbunden hatten, oft das Handwerkszeug einer zeitgemäßen Schauspielschulung, wie Chekhov sie entwickelt hatte. Diese Schulung wäre besonders hilfreich, weil sie nicht erst an

---

<sup>89</sup> In London, Los Angeles, New York und Portland, Maine, Washington D.C., Berlin, München, Paris, und auch in Russland, Holland, Australien, Lettland, Israel und Japan gibt es Chekhov Schauspielschulen. (Chekhov 2008, S. xlv.; siehe auch [www.chekhov.net](http://www.chekhov.net))

<sup>90</sup> Das finnische Nationalepos Kalevala wurde erst im 19. Jhdt. schriftlich festgehalten. Rezitation und Laientheater sind bis heute in der Volkskultur lebendig.

<sup>91</sup> Ein Quellenverweis auf die Geisteswissenschaft Steiners, würde es von Anfang an möglich machen zu entdecken, dass Chekhovs Methode weder in idealistische Schwärmerei noch in gutverkäufliche, oberflächliche Unterhaltung führen will, sondern auf einer soliden erkenntnistheoretischen und sozial innovativen Grundlage beruht.

die Sprachgestaltung angepasst werden muss, sondern ist, wie versucht wurde in Kapitel 5.1. zu zeigen, mit ihr wesensverwandt. Damit hat die Sprachgestaltung versucht Steiners Intentionen zu folgen, ohne weit genug in die ganze Gestalt, der in seinem Werk veranlagten Methode, einzudringen. Weil der Dramatische Kurs keine Grundausbildung in Sprachgestaltung und Schauspiel, sondern eine zukunftsweisende, professionelle Weiterbildung vermitteln will, setzt er eine solide Grundausbildung<sup>92</sup> in beiden Fächern voraus.

Von Seiten der Schauspielschulung kann Chekhovs Methode eine solche Grundlage<sup>93</sup> geben. Weil die Kunst des Schauspielers unmittelbar in das Gebiet der erweiterten Wahrnehmung oder Imagination hineinführt (siehe 5.1.6.) ist eine Grundlage, die Steiner auch Nebenübungen<sup>94</sup> nennt, für den Schauspieler eine Bedingung ohne die individuelle und soziale künstlerische Entwicklung nicht möglich sind. Wenn die Esoterik des Schauspielers, wie sie von Steiner im 15. Vortrag beschrieben wird, in einem wachen Interesse an allen Phänomenen des alltäglichen Lebens liegt, dann müssen alle esoterischen Übungen, die für den allgemeinen Schulungsweg gelten, in künstlerische Übungen verwandelt worden sein. Die Grundübungen sind bei Chekhov völlig in den künstlerischen Übungsweg integriert und werden als grundlegendes Handwerkszeug für den Beruf des Schauspielers, von einem Schauspieler dargestellt und im Detail beleuchtet. Kunst wird dann eine den Alltag umgestaltende Kraft. (Beuys 1995)

Für die Pädagogik stellt sich heute die gleiche Herausforderung. Es reicht nicht mehr aus, wenn künstlerische Elemente einem intellektuellen Unterricht angegliedert werden. Eine künstlerische Methode muss den ganzen Unterricht durchdringen.

---

<sup>92</sup> Als eine Ergänzung zum praktischen Unterricht wird der, im Rahmen der Gesamtausgabe (Steiner 1983, GA 280) noch aphoristisch dargestellte, Schulungsweg der Sprachgestaltung besonders von Christa Slezak-Schindler (1985 & 2007) in ihren Büchern methodisch übersichtlich dargestellt wird.

<sup>93</sup> Siehe: Übungen zu Konzentration, Imagination, Gefühl und Wille

<sup>94</sup> Die sechs Nebenübungen (Gedankenkontrolle, Willensinitiative, Ruhe des Gefühls, Positivität, Unvoreingenommenheit, Ganzheit) stellt Steiner als Grundlage einer gesunden seelisch-geistigen Schulung in seinem Gesamtwerk oft und vielseitig dar (Steiner 2007). Im Dramatischen Kurs werden sie als solche nicht gesondert erwähnt. Sie werden vorausgesetzt oder müssen in anderen Übungen wieder erkannt werden.

To help students treat their work as work of art is no small achievement. In the process people become artists. Given this conception we can ask how much time should be devoted to the arts in school? The answer is clear: all of it. (Eisner 2008, p. 5 )

## 6.5 Gemeinsamkeiten und Unterschiede

### 6.5.1 Methode

Die Betrachtung der beiden Schulungsbücher in Kapitel 5 soll sichtbar machen, dass Steiners und Chekhovs Theaterpädagogik sich in ihrer Methodik an den gleichen organischen Entwicklungsgesetzen orientieren. Im Mittelpunkt steht der Dialog zwischen Mensch und Schauspielkunst mit Hilfe von Sprache und Gebärde. Alle Gesprächspartner, Mensch, Kunst, Sprache und Gebärde werden ontologisch als wesenhafte Phänomene behandelt. Neben der organischen Steigerung von Vortrag zu Vortrag sind im Dramatischen Kurs auch die polaren Grenzpunkte zwischen denen sich die Entwicklung abspielt klar zu erkennen.

#### **Polaritäten im Dramatischen Kurs**

Die hier festgehaltenen Polaritäten sind nicht als statischer Dualismus zu verstehen, sie befinden sich in einem andauernden dynamischen Verwandlungsprozess, dessen Hauptschauplatz das menschliche Seelenleben ist.

Wort (Ursprache)	- - -	Gestalt (Fünfkampf )
Sprache	- - -	Gebärde
Laut-und Wortempfindung	- - -	Prosaempfinden, Sinn- und Ideenempfindung
(Verstehen im Hören)		(Hören im Verstehen)
Traumerleben	- - -	Nüchternheit
Einleben in die Wortsubstanz	- - -	Leben im Sprachstrom
Vokale	- - -	Konsonanten
Bühnentableau	- - -	Lebensinteresse

Diese Aufzählung ist nicht absolut, sie kann durch andere Gesichtspunkte erweitert werden.

( Inhalt und Form, Komödie und Tragödie, ....)

## **Steigerung und Metamorphose in „Die Kunst des Schauspielers“**

Für Chekhovs Schulungsbuch ist der mittlere Prozess, die Steigerung und Metamorphose, mehr charakteristisch als die polaren Wendepunkte zwischen denen sich die Entwicklung abspielt. Darin spiegelt sich wiederum das Verhältnis der Autoren wieder. Steiner zeichnet den Rahmen eines Entwicklungsweges und Chekhov ist eine Individualität, die sich in die Mitte des bezeichneten Weges hineinbegibt und durch ihn hindurch geht.

### 6.5.2 Sprechen über Sprachkunst

Schon das Sprechen im Allgemeinen kann reflektierende Aktivität<sup>95</sup> sein, die einen Spielraum für Nuancen, Unterscheidungsvermögen und künstlerische Gestaltung eröffnet. Sprechen im Sinne der Sprachkunst stellt eine gesteigerte Herausforderung dar, demjenigen worüber gesprochen wird, Möglichkeit zu verschaffen, wirklich in Erscheinung zu treten<sup>96</sup>. Mit dem Herausarbeiten einiger künstlerischer Gestaltungsprinzipien<sup>97</sup> im Dramatischen Kurs wurde versucht anschaulich zu machen, wie Steiner dieser Herausforderung gerecht wird. Eines dieser Gestaltungsprinzipien ist die Sensibilität für feine Unterschiede. Er tastet mit den Worten, charakterisiert immer aus einer anderen Perspektive, wodurch am Ende ein vielschichtiges Bild entsteht, in welchem verschiedene Qualitäten klar und frei miteinander in Beziehung stehen.

Chekhovs Sprachstil<sup>98</sup> ist beschreibend und konkret bildhaft. So wie er aus dem bildhaften Erleben der Gegenwart seiner Rollengestalten und Übungssituationen spricht, spricht er auch den Leser unmittelbar und persönlich an<sup>99</sup>.

---

<sup>95</sup> siehe 4.1.1.

<sup>96</sup> siehe 3.3.

<sup>97</sup> In ihrer Arbeit *Im Ringen um eine neue Sprache* setzt sich Martina Sam (2004) ausgiebig mit Steiners Sprachstil auseinander.

<sup>98</sup> Diese Aussagen beziehen sich sowohl auf den Originaltext wie auch auf die Übersetzungen.

<sup>99</sup> siehe 5.3.4. Sprache

### 6.5.3 Die Rolle der Gymnastik

Für wie wichtig Steiner die Gymnastik in der Ausbildung hält, ist in Kapitel 5. ausgiebig dargestellt worden. Die Gymnastik hat in der Schauspielschulung eine doppelte Aufgabe. Sie soll die Anwesenheit im physischen Leib stärken als Gegenpol zur gesteigerten Anwesenheit des Sprechers und Schauspielers im Umkreis<sup>100</sup>; und sie soll den physischen Leib zu einem durchlässigen Instrument für die Sprach- und Rollengestaltung ausbilden und umgestalten. Chekhov betont vor allem den zuletzt genannten Aspekt der Sensibilisierung des Leibes durch die Gymnastik.

Ob und wie im Einzelnen sich das fünfgliedrige Üben der menschlichen Gestalt in fünf oder mehr qualitativ zu unterscheidende seelische Fähigkeiten verwandeln, kann noch weiter untersucht werden. Offensichtlich bleibt der Zusammenhang der Stärkung des Willens im künstlerischen Üben durch eine künstlerische Gymnastik.

---

<sup>100</sup> “Sprache exkarniert immer auch, denn sie inkarniert in das im Umkreis wirkende Ich. Gymnastik und Gebärde inkarnieren in den Leib.“ (Gespräche, Ostermai 1997); (Steiner 2007)



## 7. Künstlerische Menschenkunde

Der Titel der Thesis weist auf die Möglichkeit den Schulungsweg von Sprache und Schauspiel in Verbindung mit einer künstlerischen Menschenkunde zu sehen. Was ist unter einer künstlerischen Menschenkunde in der Theaterpädagogik zu verstehen? Einige Ansatzpunkte dazu sollen hier noch skizziert werden. Weintz (2008) fragt nach *dem adäquaten Verhältnis von Irritation (Grenzerweiterung) und Integration (Ich-Stärkung) bei jedem einzelnen Teilnehmer* in seiner Studie zur Theaterpädagogik und Schauspielkunst. In Bezug auf das Gestaltungsmittel des künstlerischen Atems findet Bonin (2008) bei Steiner eine Anschauung, die von der geistig-seelischen bis in die physiologische Menschenkunde hineinreicht.

Derjenige nun, der eine innere Entwicklung anstrebt, muss heute schon anfangen, diese Kräfte (die Kräfte des Blutes) allmählich immer mehr in seine Gewalt zu bekommen. Er tut das dadurch, dass er bewusst seinen Atem aus- und einziehen lernt. Wenn der Mensch seinen Atem einzieht, so treten damit die Kräfte des Ich in Tätigkeit, die ihn in Zusammenhang bringen mit den Kräften des Kosmos, diejenigen Kräfte, die vom Herzen nach außen strahlen. Und wenn der Mensch den Atem ausgibt und wenn er sich des Atems enthält, so treten diejenigen Kräfte des Ich in Tätigkeit, die nach dem Mittelpunkt, nach dem Herzen drängen und dort ihm ein festes Zentrum schaffen. (Steiner in Bonin 2008, S.138)

### 7.1 Allgemeine, individuelle und künstlerische Menschenkunde

Als ein Teil der Vorbereitung auf die Begründung der Waldorfpädagogik hielt Steiner vom 20.8.1919 bis zum 5.9.1919 einen Zyklus von 14 Vorträgen mit dem Titel *Allgemeine Menschenkunde* (Steiner 1992). Vom 25.6.1924 bis zum 7.7.1924 gab er vor einem sorgfältig ausgewählten, kleinen Kreis von kaum 20 Zuhörern einen Zyklus von 12 Vorträgen (Steiner 1995) als einen wichtigen Beitrag zur Entwicklung der Heilpädagogik. Wenn in der Allgemeinen Menschenkunde auf breiter Basis geisteswissenschaftliche Gesichtspunkte für eine menschengerechte Pädagogik entwickeln werden, geht der Heilpädagogische Kurs auf Abweichungen, Besonderheiten, und Extremfälle der menschlichen Entwicklung ein. Deshalb

kann der Heilpädagogische Kurs auch als eine *Individuelle Menschenkunde*<sup>101</sup> bezeichnet werden und verhält sich in gewisser Weise polar zur Allgemeinen Menschenkunde. Wäre eine *Künstlerische Menschenkunde* zwischen der allgemeinen und der individuellen Menschenkunde zu suchen?

Die Anregungen des Dramatischen Kurses wurden von Schauspielergruppen und Individualitäten aufgegriffen. Eine der Individualitäten, die nicht nur Unvoreingenommenheit, sondern auch hohes fachliches Können mitbrachte, diese Anregungen umzusetzen, war Michael Chekhov. Er war sich sowohl seines als genial beschriebenen Talentes als auch seiner sensiblen seelischen Verfassung bewusst; suchte einen Weg beides in Einklang zu bringen und fand Worte seine Erlebnisse exakt darzustellen. Aus dieser Selbsterkenntnis heraus entwickelte er mit Hilfe der Anregungen Steiners seine künstlerische Menschenkunde als einen Beitrag zu einer zeitgemäßen Theaterpädagogik.

Der Dramatische Kurs beschreibt in einem weiten Bogen den Zusammenhang und die Entwicklungsmöglichkeiten der Sprach- und Schauspielkunst und führt zur Erkenntnis der Lautwirksamkeit an der menschlichen Gestalt. Chekhov blickt auf die Kunst des Schauspielers durch das Objektiv der Imagination, das in seiner individuellen Wegbeschreibung allgemeingültige Qualitäten erkennen lässt. Inwieweit der Dramatische Kurs über die Theaterpädagogik hinaus auch einen Einblick in das Gesamtwerk Steiners geben kann, ist eine weitere Frage. Sein mittlerer Teil ist völlig frei von festgelegten Anforderungen und ein einziger Aufruf zu individueller, schöpferischer Tätigkeit. Damit kommt Steiner zum Ausgangspunkt seiner wissenschaftlich-künstlerischen Arbeit, zur Philosophie der Freiheit zurück.

## 7.2 Theaterpädagogische Perspektiven

### 7.2.1 Von der Postmoderne zur Gegenwart

Die Theaterpädagogik wurde von Weintz (2008) als Zwitterdisziplin beschrieben und steht damit in einem Spannungsfeld das auch Gefahren mit sich bringt. Die ästhetischen Ansprüche

---

<sup>101</sup> Der Begriff *Individuelle Menschenkunde* wurde von Heiner Priess während den heilpädagogischen Fortbildungen für Lehrer an der Snellman-Hochschule in Helsinki zwischen 2003 und 2009 entwickelt.

der Kunst können sich verselbstständigen. Eine zu starke Zweckgebundenheit nimmt der Kunst den Atem. Das Theater als solches kann sich im Starkult oder im Realityshows verlieren. Kunstlose Pädagogik ist schlichtweg nicht mehr zu handhaben. Mit den Mitteln des Theaters aber könnte das Menschwerdungs-drama freilassend dargestellt und gestaltet werden. Der Versuch das Theater als künstlerische Ausdrucksform durch Kritik zum Verstummen zu bringen oder durch Medieninflation auszuhöhlen ist ein Versuch dem Menschen seine Geschichte und Selbsterkenntnis zu nehmen.

Geisteswissenschaft

Wissenschaft vom Menschen

Literaturwissenschaft

Künstlerische Theatererkenntnis

Theaterwissenschaft

Theatertherapie

Theaterpädagogik

Filmwissenschaft

Medienwissenschaft

Wie sich die Theaterpädagogik in Zukunft entscheidet hängt auch davon ab, ob sie alle ihre künstlerischen Mittel wirklich erkennt. Eine Aufgabe für die Filmkultur in der Zukunft könnte es sein, durch die von ihr geschaffenen künstlichen imaginativen Welten, auf die wirkliche imaginative Welt aufmerksam zu machen, statt diese zu leugnen oder zu entstellen.

### 7.2.2 Dekonstruktion und Verwandlungskraft

Die Rollenarbeit wird methodisch vom Einfachen zum Komplexen aufgebaut. Für die Erkenntnis von Alltagssituationen können in der Theaterpädagogik die Schritte in umgekehrter Reihenfolge vom Komplexen zum Einfachen gegangen werden. Susan Verducci (2000) schlägt vor durch eine gezielte Dekonstruktion (Derrida 2003) einer theaterpädagogischen Methode vom Komplexen zum Einfachen fortzuschreiten und dadurch das Erlernen der *Empathiefähigkeit* in gangbare Schritte auseinander zu legen. Dies ist was sie als eine *Moralische Methode* kennzeichnet, und beruht auf der inneren Qualität der Mittel. Eine solche Dekonstruktion mit künstlerischen Mitteln könnte *ästhetische Dekonstruktion* genannt werden, bei der Wesensverhältnisse mit Hilfe objektiver Mittel geordnet werden. Dies wäre zugleich ein Schritt auf der Suche nach der Rolle der Kunsterkenntnis in der Kultur.

## 8. Zusammenfassung der Ergebnisse

Die Ergebnisse im folgenden Kapitel ergeben sich zum einem aus dem Mitgehen des hier Dargestellten und zum anderen beruhen sie auf Evidenz-Erlebnissen, die aus den Übungen selber hervorgehen. Es ist versucht worden dem Leser Übungen, Rahmenbedingungen und Grundlagen des Schulungsweges von Sprache und Schauspiel so anschaulich wie möglich darzustellen. Nach dieser Positionsbestimmung wird es hoffentlich in Zukunft möglich sein sich mit Hilfe dieser Grundlage in eine weitere, offene Diskussion mit der Theaterpädagogik der Gegenwart zu begeben.

### 8.1 Zur Theaterpädagogik

- Die Methode von Steiner und Chekhov ist hochaktuell für die Kernfragen der gegenwärtigen Theaterpädagogik.
  - Ästhetisches Denken, Selbstreflexion
  - Kenntnis und Erkenntnis der künstlerischen Mittel
  - pädagogische, soziale und therapeutische Perspektiven
- Mensch und künstlerische Mittel (Sprache, bildhaftes Denken, Gebärde, ...) werden als wesenhafte Phänomene betrachtet.
- Kernkompetenzen können mit Hilfe künstlerischer Mittel geübt werden.
- Eine künstlerisch gestaltete Sprache kann Erzählkunst und Aktionskunst verbinden.
- Mit der Umkehrung der Reihenfolge methodischer Schritte vom Komplexen zum Einfachen zur Erkenntnis und Verwandlung von Alltagssituationen, kann die Theaterpädagogik zu einer moralischen Methode werden. (7.2.2)
- Die Theaterpädagogik ist ein Gebiet auf dem besonders deutlich wird, dass Person und Werk nicht voneinander zu trennen sind. (6.4)

## 8.2 Zum künstlerischer Schulungsweg

- Alle Elemente des Schulungsweges sind von einem künstlerischen Element durchdrungen.
- Ästhetische Gymnastik kann künstlerisches und ästhetisches Empfinden ausbilden. (5.2)
- Chekhovs individueller Einstieg in den DK ist im 15. Vortrag zu finden.
- Auf dem künstlerischen Schulungsweg verhalten sich die Konzentrationsübungen für die imaginative Rollendarbeit zu den Sprachübungen wie die Nebenübungen zur Meditation. (6.4) und (5.3)
- Durch die Anerkennung der Wesenhaftigkeit der Imagination befreien Steiner und Chekhov die Reflexion von der Beschränkung auf die Vergangenheit und verbinden sie mit Gegenwart und Zukunft. (2.3)
- Der Weg ist ein professioneller und allgemeinmenschlicher Schulungsweg. (6.2.1)
- Der Weg ist gleichzeitig individuell und sozial oder gemeinschaftsbildend. (5.1.4.4)
- Der Weg geht durch die Stufen von Imagination, Inspiration, Intuition (5.1.8)
  - Imagination bildhaftes Denken, Gebärde und plastische Sprache
  - Inspiration Gehörbildung, musikalische Sprache und Empfindung
  - Intuition Improvisation, verwandlungsfähige Gebärde und Sprache
- Der Dramatische Kurs kann ein Grundstein zur Erweiterung einer freien, künstlerischen Hochschularbeit sein. (6.2.3)
- Die Kunst der Verkörperung, der Inkarnation und Exkarnation ist Ich - Kunst. (6.5.4)
- Beide Methoden berücksichtigen und weisen auf eine künstlerische Menschenkunde.
- Die ganzheitliche Gestalt des Schulungsweges hat eine menschliche Gestalt.

### 8.3 Sprache, Schauspiel und künstlerischen Menschenkunde

- Sprachstil und organischer Aufbau beider Schulungsbücher sind künstlerisch und fördern ein exaktes bildhaftes Anschauungsvermögen.
- Sprachkunst und Schauspielkunst sind zwei Ausdrucksweisen einer Wesenheit.
- Der Erkennende, der Sprechende und der handelnde Mensch gehören zusammen.
- In der Gegenwart müssen beide Wege unterschieden und werden. Durch die bewusste Zusammenführung kann ein neues organisches Ganzes entstehen. (5.1.4.2)
- Die Sprache spielt eine Schlüsselrolle für die ästhetisch-ethischen Fragen der Schauspielkunst. (5.3.4, Sprache)
- Aus einer phänomenologischen Erforschung der künstlerischen Mittel von Sprache und Schauspiel kann Selbsterkenntnis werden, denn diese Mittel sind mit dem Menschen wesensverwandt.
- Sprechen ist immer eine Wesensbegegnung, auch schon im Monolog. (5.1.2.4)
- Selbsterkenntnis und Erkenntnis der Lebenswelt sind durch künstlerische Mittel miteinander verbunden. (5.1.2.2 und 5.1.4.3)
- Eine Trennung von Sprach- und Schauspielkunst führt in die Einseitigkeit. Die Sprachkunst verliert die Beziehung zum Leibesinstrument und die Schauspielkunst versinkt im Leibesinstrument.
- Die Vorträge des Dramatischen Kurses sind wie der Umkreis oder die Säulen eines Gebäudes in dessen Mitte Raum für Sprach- und Schauspielkunst des individuellen Menschen entsteht.

### 8.4 Die Wesensbeziehungen in Sprache und Schauspiel

Der Beruf des Schauspielers ist einer der ersten Berufe die ohne Dialog zwischen geistiger, seelischer und körperlicher Schulung nicht denkbar sind. Daher könnte er eine wegweisende Rolle in der Kultur haben. Eine alle Ebenen seines Wesens durchdringende Schulung, ist zugleich eine der wichtigsten Voraussetzungen für soziale und umweltsoziale oder

ökologische Entwicklung. Wie der Schulungsweg von Sprache und Schauspiel den zwischenmenschlichen Dialog auf einen Dialog mit der Lebenswelt ausdehnen kann, wird in der folgenden Skizze noch kurz angedeutet. Chekhov behandelt Imagination, Gebärde, Alltags-Ich, Rolle, Höheres-Ich und Sprache als wesenhafte Phänomene. Steiner behandelt darüber hinaus auch die weiteren Elemente und Mittel der Kunst als Gesprächspartner. (3.1.3)

<b>Theater</b>	<b>Kunstmittel</b>	<b>Pädagogik</b>
Gebärde		nonverbale Kommunikation
Laut		Sprache
Improvisation <sup>102</sup>		Initiative
Formverwandlung		Methodik
inneres Licht		Einsicht / Insight / Lernen
Bewegung		Mitgefühl
Wille		Kreativität
Harmonie		Empathie
Liebe		soziale Kompetenz (2.3.)

Die Elemente der Kunst kommunizieren miteinander und untereinander und der Mensch, der hörend, fragend und antwortend an diesem Gespräch teilnimmt, begibt sich auf den Schulungsweg der Sprach- und Schauspielkunst. Die Begegnungen auf diesem Wege bringen es mit sich, dass der Mensch sein Bewusstsein den Gesprächspartnern entsprechend verändern lernen muss. Polanyi (1962) bezeichnet *auf Fähigkeiten beruhendes Wissen* und *auf Aufmerksamkeit beruhendes Wissen*<sup>103</sup> als zwei Ebenen zwischen denen sich das Bewusstsein bewegt. Beide Ebenen enthalten Elemente des *stillen Wissens*. Steiner (1992 u. 1995) spricht von einer *rhythmischen Verwandlung zwischen peripherem und zentriertem Bewusstsein*.

---

<sup>102</sup> siehe: 5.1.4.2 : "Archai des Schaffens"

<sup>103</sup> *subsidiary knowing and focal knowing*

David Abram beschreibt die Grundlage für eine erweiterte Kommunikation mit der Lebenswelt wie folgt:

The most sophisticated definition of „magic“ that now circulates through the American counterculture is „the ability or power to alter one’s consciousness at will“. (Abram 1997, S.9)

Auch Florian Roder kommt in seiner Arbeit über die *Menschwerdung des Menschen* für die Entwicklung von Novalis Begriff der Verwandlungskraft oder des Magischen zu einem ähnlichen Ansatz.

Aufmerksamkeit, wurde erklärt, sei die richtungweisende Kraft des Ich, Besonnenheit die das Bewusstsein erhaltende. Beide Kräfte können in gewisser Hinsicht mit dem Ich gleichsetzt werden: Das Ich *ist* Besonnenheit, wenn es sich selbst erfasst; es *ist* Aufmerksamkeit, sobald es sich einer Sache - und sei es die „Sache“ Ich - zuwendet. (Roder 1997, S.120)

## 8.5 Ausblick

### **Weitere offene Fragen**

Die im Laufe dieser Arbeit entstandene Positionsbestimmung wird hoffentlich zu einer neuen Grundlage für weitere Begegnungen, Initiativen und Forschung auf dem Feld der Theaterpädagogik beitragen.

Die Frage nach der Situation in den verschiedenen Ausbildungsstätten konnte im zeitlichen Rahmen dieser Arbeit nicht mehr behandelt werden. Somit bleiben Interviews mit Menschen in der Ausbildung und Projekte zu den hier behandelten Fragenstellungen eine Zukunftsaufgabe.

\*\*\*



# Anhang

## I Übung 1:

( Die Kunst des Schauspielers, S. 21)

Wählen Sie einen simplen Gegenstand. Schauen Sie ihn genau an. Beschreiben Sie für sich selbst sein Äußeres, um so den „leeren Blick“ auf das Objekt zu vermeiden. Vollziehen sie innerlich (psychisch) alle vier Handlungen, die den Konzentrationsprozess ausmachen: *Halten Sie den Gegenstand fest, ziehen Sie ihn an sich heran, gehen Sie auf ihn zu, dringen Sie in ihn ein*, als ob Sie mit ihm verschmelzen wollen. Vollziehen Sie diese Handlungen zunächst jede für sich, dann jeweils zwei oder drei zusammen usw.

Setzen Sie die Übung fort und achten Sie darauf, dass Ihre Sinne dabei nicht zu sehr angespannt sind. Wechseln Sie den Gegenstand Ihrer Konzentration in dieser Reihenfolge.

1. Einfache , sichtbarer Gegenstand
2. Geräusch
3. Menschliche Rede
4. Einfacher erinnertes Gegenstand
5. Erinnertes Geräusch
6. Erinnerte menschliche Rede (Wort oder Satz)
7. Erinnerte Gestalt eines Menschen, mit dem Sie gut bekannt sind
8. Gestalt aus der Literatur oder einem Theaterstück
9. Phantastische Gestalt, Landschaft, architektonische Form aus Ihrer eigenen Phantasie

Üben Sie so lange, bis Ihre Konzentration mit ihren vier Handlungen für Sie eine leicht vollziehbare, *ganzheitliche* Seelenhandlung wird. - Wenn Sie bereits auf Ihr Objekt konzentriert sind, beginnen Sie, nebenbei einfache Dinge zu tun, die mit dem Gegenstand ihrer Aufmerksamkeit nicht direkt zu tun haben. ... Versuchen Sie dabei, sich klarzumachen, dass der Konzentrationsprozess im Seelischen verläuft und durch keine gleichzeitigen äußerlichen Vorgänge gestört werden kann.

## II Übungen im 11. Vortrag

(Dramatischer Kurs, S.239-252)

1. **Mimik des Zornes** i e, i e, i e
2. **Angst, Gram, Schreck** e-Stimmung, erschlaffte Muskeln
3. **Sorge** ö, sinkende Hände und Lider, gepresste Lippen, blass geschminkt
4. **Stöhnen / Seufzen** immer Schmerz von Hals schaffen, überwinden  
(Vertiefung in den Schmerz stöhnt und seufzt nicht)

### 5. Die Temperamente

#### melancholisch:

Anhören einer ruhigen traurigen Passage, ruhiges Antlitz, ruhige Kopfbewegung, Zwerchfell, Unterleib und Körper stellen sich dann von selber ein.

#### phlegmatisch:

Anhören in Gleichgültigkeit, Kopf unbewegt, Physiognomie des Einschlafens

#### sanguinisch:

naiv, starke Gesichts und Armbewegungen, in sprudelndes Reden übergehend

#### cholisch:

schimpfen, Stirne runzeln, mit angehaltenen Händen Fäuste ballen, mit gespannten Muskeln auf dem Boden stehen

### 6. Lachen und Weinen

für das Weinen: ä

für das Lachen: Wechsel zwischen o und e (ä a)

(aus der Vokalreihe: von hinten a e i o -ä ö ü- u nach vorne)

7. **Aufmerksamkeit** Blick fixieren, aaa –Stimmung in den Blick hineinleiten

8. **Überraschung** i im Blick

9. **Erschrecken** u intonieren bei geschlossenen Augen erzeugt die Mimik des Erschreckens

10. **Verachtung** nnnnnn

11. **Niedergeschlagenheit** wwwwww

12. **Entzücken** Je -ho -va, ho, ho...h...h...

13. **Nachdenken (sorgenvoll)** a u, a u Stirne senkrecht runzeln

#### **14. Die Bedeutung der Eurythmie für den Schauspieler**

Das Erleben des Spiegelbildes oder der Gegenbildes der kosmischen Lautgeste führt zu einem reinen Intonieren der Laute, der Vokale und Konsonanten. Dieses Gegenbild der kosmischen Lautgeste kann auch Gespenst der Eurythmie genannt werden, weil die Geste *in* den Leib umgestülpt wird.

Aber für den Schauspieler kann die Eurythmie indirekt von größter Bedeutung sein. (ebd. S.250)

# Literaturverzeichnis

- Abram, David (1997). *The spell of the sensuous*. New York: Random House
- Aischylos (1992). *Die Orestie*. Stuttgart: Reclam Verlag
- Albrecht, Beatrice (2008). Hrsg. *Wegbereiter*. Zürich: Verlag Druckerei Traber AG
- Aristoteles (1982). *Die Poetik*. Stuttgart: Reclam Verlag
- „ (1995). *Philosophische Schriften. Band 1-6*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft
- Beuys, Joseph (1995). *Sprechen über Deutschland*. Wangen/Allgäu: FIU-Verlag
- Blake, N.; Smeyers, P.; Smith, R.; Standish, P. (2008). (Eds.) *Philosophy of Education*. Oxford: Blackwell Publishing
- Bidlo, Tanja (2006). *Theaterpädagogik*. Essen: Oldib Verlag
- Boardman, John & Panos, Valanis (2004). *Games and Sanctuaries in ancient Greece*. Los Angeles: Getty Publikations
- Bonin, Dietrich von (2008). Hrsg. *Materialien zur Therapeutischen Sprachgestaltung*. Dornach/Schweiz: Verlag Förderstiftung für Anthroposophische Medizin
- Bothmer, Fritz Graf von (1989). *Gymnastische Erziehung*. Stuttgart: Verlag Freies Geistesleben
- Buess, Jürg; Hassler Hans (1998). *Der grosse Saal im Goetheanum*. Dornach/Schweiz: Verlag am Goetheanum
- Chamberlain, Franc (2004). *Michael Chekhov*. London/New York: Routledge
- Chekhov, Michael A. (1988). *Werkgeheimnisse der Schauspielkunst*. Zürich: Werner Classen Verlag
- „ (1990). *Die Kunst des Schauspielers*. Stuttgart: Urachhaus
- „ (1992). *Leben und Begegnungen*. Stuttgart: Urachhaus
- „ (2008). *To The Actor*. New York: Routledge
- Crimmens, Paula (2006). *Drama Therapy and Storymaking in Special Education*. London: Jessica Kingsley Publishers
- Derrida, Jacques (2003). *Die Stimme und das Phänomen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag
- Eisner, Elliot (2008). *What Education can learn from the Arts*. Lowenfeld Lecture, 27.3.2008. published: [www.naea-reston.org](http://www.naea-reston.org)
- Fedjuschin, Victor B. (1988). *Russlands Sehnsucht nach Spiritualität*. Schaffhausen/Schweiz: Novalis Verlag
- Gadamer, Hans-Georg (1990). *Wahrheit und Methode*. Tübingen: J.C.B. Mohr
- Gander, Hans-Helmuth (2010). *Husserl-Lexikon*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft
- Garner, Alan (1997). *The voice that thunders*. London: Harvill Press
- Goethe, Johann W. (1982). *Naturwissenschaftliche Schriften*, Dornach/Schweiz: R. St. Verlag
- Goethe, Johann W. (1999). *Faust I+II*. Winterbach: Werner Kornmann

- Hammacher, Wilfried (1998). *Marie Steiner, Lebensspuren einer Individualität*. Stuttgart: Verlag Freies Geistesleben
- Hammacher, Wilfried (2005). *Die Grundelemente der Sprachgestaltung und Schauspielkunst nach Rudolf Steiner, Band I*. Dornach/Schweiz: Verlag am Goetheanum
- Herrigel, Eugen (2000). *Die Kunst des Bogenschießens*. Bern: Otto Wilhelm Barth Verlag
- Hiebel, Friedrich (1984). *Das Drama des Dramas*. Dornach/Schweiz: Verlag am Goetheanum
- Ifill, Oliver (1996). *Die ganzheitliche Gestalt des Dramatischen Kurses*. Helsinki: Snellman-Korkeakoulu, Diplomarbeit
- Johnstone, Keith (2008). *Improvisation*. Berlin: Alexander Verlag
- Langhans, Jobst in Plato, Bodo von (2003). Hrsg. *Anthroposophie im 20. Jahrhundert*. Dornach/Schweiz: Verlag am Goetheanum
- Lievegoed, Bernhard (1991). *Der Mensch an der Schwelle*. Stuttgart: Verlag Freies Geistesleben
- Marowitz, Charles (2004). *The Other Chekhov*. New York: Applause Theatre & Cinema Books
- Nachmanovitch, Stephen (1990). *Free Play, Improvisation in Life and Art*. New York: Penguin Putman
- Novalis (1984). *Werke in einem Band*. München, Wien: Carl Hanser Verlag
- Polanyi, Michael (1962). Tacit knowing. *Reviews of Modern Physics*, p.601-616.
- Roder, Florian (1997). *Menschwerdung des Menschen, Der magische Idealismus im Werke Novalis*. Stuttgart/ Berlin: Verlag Johannes M. Mayer & Co.
- Saarelainen, Annukka (2009). *Studie zur Methodik der Rollenarbeit*. Helsinki: Snellman-Korkeakoulu, Diplomarbeit
- Sam, Martina Maria (2004). *Im Ringen um eine neue Sprache*. Dornach/Schweiz: Verlag am Goetheanum
- Schön, Donald A. (1987). *Educating the reflective practitioner*. San Francisco: Jossey-Bass
- Schwab, Gustav (1987). *Die schönsten Sagen des klassischen Altertums*. Stuttgart: Reclam Verlag
- Selg, Peter (2006). *Marie Steiner-von Sivers, Aufbau und Zukunft des Werkes Rudolf Steiners*. Dornach/Schweiz: Verlag am Goetheanum
- „ (2008). *Rudolf Steiner und die Freie Hochschule für Geisteswissenschaft*. Arlesheim/Schweiz: Verlag des Ita Wegman Institutes
- Stanislawski, Konstantin (1988). *Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst. I,II,III* Westberlin: Verlag das Europäische Buch
- Steiner, Rudolf (1979). *Eurythmie als sichtbare Sprache*. GA 279. GA 282. Dornach/Schweiz: R. St.
- „ (1981). *Sprachgestaltung und Dramatische Kunst*. GA 282. „
- „ (1982). *Wie erlangt man Erkenntnis der höheren Welten*. GA 10 „
- „ (1983). *Methodik und Wesen der Sprachgestaltung*. GA 280 „
- „ (1986). *Kunst und Kunsterkenntnis*. GA 271 „
- „ (1987). *Einleitungen zu Goethes Naturwissenschaftlichen Schriften*. GA 1 „

- „ (1987). *Die Philosophie der Freiheit*. GA 4 „
- „ (1992). *Allgemeine Menschenkunde*. GA 293 „
- „ (1995). *Heilpädagogischer Kurs*. GA 317 „
- „ (1996). *Meditationen und Dichtungen* „
- „ (1997). *Seelenübungen*. GA 267 „
- „ (2007). *Das gespiegelte Ich*. „
- „ (2007). *Die Nebenübungen*. „
- Slezak-Schindler, Christa (1985). *Der Schulungsweg der Sprachgestaltung*. Dornach/Schweiz: Verlag am Goetheanum
- „ (2007). *Künstlerisches Sprechen im Schulalter*. Stuttgart/Bad Liebenzell:  
Pädagogische Forschungsstelle/ Marie Steiner Verlag
- Suppanz, N.(2000). *Eine logische Wertung für das antike Pentathlon*. Berlin:
- Teichmann, Frank (1980). *Der Mensch und sein Tempel*. Stuttgart: Verlag Urachhaus
- Verducci, Susan (2000). A Moral Method? Thoughts on cultivating empathy through Method acting. *Journal of Moral Education*, Vol 29, No.1,2000, p.87-99.
- Weintz, Jürgen (2008). *Theaterpädagogik und Schauspielkunst*. Uckerland: Schibri-Verlag
- Witzenmann, Herbert (2002). *Die Tugenden*. Pforzheim: Gideon Spicker Verlag
- Zajonc, Arthur (2009). *Meditation as Contemplative Inquiry*. Massachusetts: Lindisfarne Books
- Zimmermann, Heinz (2004). *Grammatik, Spiel von Bewegung und Form*. Dornach/Schweiz: Verlag am Goetheanum
- „ (2008). Offener Brief im Rundbrief des Berufsverbandes Sprachgestaltung und Schauspiel BVSS Nr. 5 Februar 2009 / S. 3

### **Gesprächsquellen:**

- Hugo, Aksel. *Gespräch am 5.4.2010 in Doli/Griechenland*
- Ostermai, Ursula. *Gespräche zwischen 1997 und 2004 in Dornach/Schweiz*
- Priess, Heiner. *Gespräche zwischen 2003 und 2009 in Helsinki*
- Schriefer, Jürgen. *Gespräche zwischen 1990 und 1994 in Lahti/Finnland*