Brief des Marie Steiner Schülers J. W. Ernst an Michael Tschechow

übersetzt und kommentiert von Jürg Schmied

Im Nachlass der Sprachgestalters Johann Wolfgang Ernst fand sich ein Exemplar des Buches von Michael Tschechows "“To the actor " (1953)[1]*. Da ich die englische Ausgabe noch nicht besaß und das Buch aussortiert wurde, nahm ich es mit. Als ich es zu Hause aufschlug, entdeckte ich einen vollständig adressierten, aber nicht abgeschickten Brief von Johann Wolfgang Ernst an den Autor des Buches, den großen russischen Schauspieler Michael Tschechow. Der Umschlag trägt den Vermerk von der Hand J. W. Ernsts: "“Ging nicht ab weil inzwischen Nachricht von Chechows Tode eintraf“.*[2] *Es waren sechs maschinengeschriebene Seiten, ein Brief, der, gründlich durchdacht und die wesentlichen Punkte ins Licht rückend, vielmehr ein wissenschaftlich-künstlerischer Essay war.*

Tatsächlich werden auf den sechs Seiten die zentralen methodischen Fragen gestellt, die das Verhältnis der anthroposophischen Sprachgestaltung und dramatischen Kunst zu der Schauspielmethode Michael Tschechows betreffen, aber auch die methodischen Unterschiede zwischen diesem und seinem Lehrer Konstantin Stanislawskji.

Für alle, die sich ernsthaft mit den Fragen der Methodik der Kunst der Sprachgestaltung und des Schauspiels beschäftigen, ist dieser Brief also ein hoch interessantes und gewichtiges Dokument, zunächst für eine frühe Rezeption von Tschechows Schauspielmethode durch einen Sprachgestalter und Schauspieler, der von Marie Steiner ausging, dann durch den Inhalt: Die fundierte Auseinandersetzung mit der durch Tschechow aus der Anthroposophie modifizierten Stanislawskij-Methode und der Methodik Rudolf Steiners und Marie Steiners.Was J. W. Ernst Michael Tschechow darlegt, die Fragen, die er ihm stellt und die künstlerischen und methodischen Probleme sind so gültig formuliert, dass es für jeden, dem diese Problematik heute bewusst ist, wegweisend und erhellend sein kann. Ein notwendiges Verbindungsglied zwischen den beiden Methodiken ist gefunden.

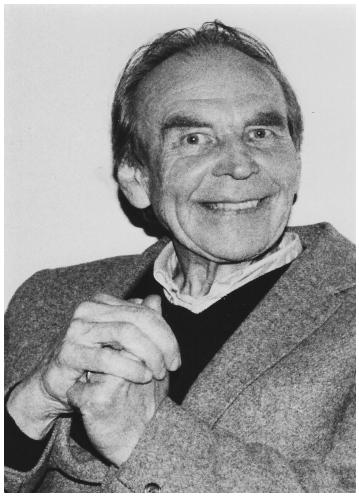
Der Verfasser dieses Briefes, Dr. J. W. Ernst (1910 – 1986), Philologe, Sprachgestalter und Schauspieler, leitete zu jener Zeit zusammen mit seiner Frau Hertha Louise Ernst-Zuelzer eine anthroposophische Tourneebühne, gewachsen aus den Schülern der von ihnen geführten "“Marie Steiner Schule für Sprachgestaltung und dramatische Kunst"“ in Coburg. Diese Schule war ursprünglich als Ausbildungsschule am Goetheanum von Marie Steiner 1946 gegründet worden. Ihre Leiterin war Hertha Louise Ernst-Zuelzer (1904 – 1974), die Meisterschülerin Marie Steiners, die von ihr schon früh mit selbständigen Aufgaben betraut und durch ein "“Lehrbefähigungszeugnis"“1933 als Ausbildnerin anerkannt worden war.

---

[1] Michael Chekhov: To the actor – on the Technique of Acting, New York, 1953

[2] Er starb am 13. September 1955 in Beverly Hills, California.

Das Ehepaar Ernst hatte aus der individuellen, nicht übertragbaren Kunst Marie Steiners[3] *durch bewusstes Zuhören und Beobachten eine methodische Grundlage entwickelt, die bis heute einzigartig ist und deren Ergebnisse wohl Marie Steiner dazu veranlasst haben, die genannte Schule innerhalb ihrer Sektion zu gründen. Nach Marie Steiners Tod 1948 war die Schule, aus Opposition gegen Marie Steiners Verfügungen bezüglich des Nachlasses von Rudolf Steiner, aber auch aus Konkurrenz, um nur kurz die Gründe zu nennen, immer stärker angefochten und verließ Dornach 1951. Unterdessen konnte sie mit ihrer eigenen Tourneebühne beachtliche Erfolge in der Öffentlichkeit verbuchen, vor allem mit griechischen Dramen in den Übersetzungen von J. W. Ernst, dem es als Sprachforscher und Künstler gelungen war, den griechischen Vers für das Deutsche zu beleben. Diese Aufführungen fielen im kulturell ausgehungerten Nachkriegsdeutschland auf fruchtbaren Boden und erfüllten eine nicht zu unterschätzende Aufgabe. Hervorragende Zeitungskritiken zeugen davon. Aus dieser Zeit also stammt der Brief.*



Johann Wolfgang Ernst (1910 – 1986)

Michael Tschechow (1881 – 1955), der geniale Schüler Konstantin Stanislavskijs, hatte ein ganz anderes Schicksal. Er hatte am Moskauer Künstlerischen Theater ab 1913 die Schulung durch den Theatererneuerer und Schöpfer einer wegweisenden Schauspielmethodik, Konstantin S. Stanislawskji genossen und als einer der begabtesten Schauspieler da gewirkt, mit Rollen und später als Leiter mit eigenen Inszenierungen.

Seine Wirkung auf der Bühne fass Marija O. Knebel mit den Worten zusammen: „Es ist ein Wunder, das niemand erklären kann".[4] *1922 begegnete er Rudolf Steiner und studierte intensiv dessen künstlerischen Impulsn der Eurythmie und der dramtischen Kunst, soweit ihm die Veröffentlichungen zugänglich waren.1928 emigrierte er und es begann eine Odyssee, die ihn als Schauspieler und Lehrer nach Hollywood führte, wo er mit seinem anthroposophischen Schauspielimpuls in gewisser Weise vereinsamt starb. Er wäre wohl hocherfreut, berührt gewesen über diesen Brief.*

Von Stanislavskjis großer Revolutionierung der Schauspielkunst und –methodik ausgehend hatte er also Rudolf Steiners und Marie Steiner-von Sivers Grundlegung einer neuen,

[3] Siehe die 2. Frage im untenstehenden Brief nach Marie Steiners "**eigener, persönlicher** Kunst (Sprachgestaltung), **nicht der Produktion irgend eines anderen Sprachgestalters**" (Hervorhebung: J.S.).

[4] In: Michail A. Čechov: Die Kunst desw Schauspielers, Moskauer Ausgabe, Stuttgart 1990, S. 176 f.

künstlerischen Sprachgestaltung und dramatischen Kunst aus deren Schriften kennen gelernt und beide Richtungen auf individuelle Weise miteinander verbunden.

Durch seine herausragende persönliche Begabung und eigenständige methodische Forschung schuf er ein neues System von Übungen und imaginativer Schulung, das der Autonomie menschlichen Schöpfertums Rechnung trägt.[5]

Michael Tschechow (1881 – 1955)

Die zwei verschiedenen Wege der Annäherung an dasselbe Ziel macht J. W. Ernst zum Thema seines Briefes. Eine, durch das unabweisbare Schicksal des Todes eines der Gesprächpartner, verpasste Chance? Es zählt, wie so oft in den merkwürdigen Schicksalsverdichtungen, die sich im Zusammenhang mit der Anthroposophie ereignen, die Intention, der über das begrenzte Irdische hinaus strahlende Wille und Gedanke. Darin liegt die Kraft zur Verständigung zweier grundlegender Methodiken der Schauspielkunst. Doch das ist ein weiterreichendes Thema. Auch die Geschichte der Marie Steiner Schule verdiente eine ausführlichere Darstellung. Einiges geht aus dem Brief selbst hervor.

Der Brief, in englischer Sprache verfasst, wird hier auf Deutsch wiedergegeben und, wo es zur inhaltlichen Diskussion beiträgt, kommentiert.

Jürg Schmied

---

[5] Die frühe und intensive Beschäftigung mit Rudolf Steiners Schauspielkurs (Rudolf Steiner: Sprachgestaltung und dramatische Kunst, Dornach 1981, 1. Auflage Dornach 1926) sowie mit der neuen Bewegungskunst der Eurythmie ist durch die J. W. Ernst noch nicht zugängliche, äußerst verdienstvolle Moskauer Ausgabe von Wolfgang Veit (Michail A. Cechov: Die Kunst des Schauspielers, Stuttgart 1990) bestens belegt. Als künstlerisches Ergebnis der Begegnung mit der Anthroposophie mag die als tief eindrücklich geschilderte Inszenierung des Hamlet in Moskau 1924, die das ganze Stück ins Jenseits verlegt, gelten.

Dr. J. W. Ernst, Frau H. L. Ernst-Zuelzer
Schloss Callenberg, Coburg (W-Deutschland),
9. Feb. 1956

Lieber Herr Tschechow

Wir beide, meine Frau und ich, sind Leser Ihres überaus interessanten Buches, das wir unglücklicherweise erst vor einem Jahr kennen lernten und seither studiert haben. – Wir beide leiten die Nachfolgeschule für Sprachgestaltung und dramatische Kunst, die ursprünglich in Dornach gegründet wurde (nach Marie Steiners Tod in Deutschland ansässig). Wir stehen außerdem in Verbindung zu Frau Eugenia Gourvitch in London, die Sie, wie ich vermute, kennen und die an unserer Arbeit sehr interessiert und mit uns befreundet ist. – Wir bilden eine kleine Theatergruppe heran („Kleines Theater Schloss Callenberg") für Aufführungen hier und Gastspielreisen, siehe beigefügte Berichte.

Besonders meine Frau hat viel mit Gedanken in Ihrem Buch gearbeitet und würde Ihnen gerne darüber schreiben, aber sie ist noch nicht dazu gekommen, es auszuführen, teils wegen Zeitmangels, teils weil sie ihre Forschungen noch nicht so weit gebracht hat. Lassen Sie mich versuchen, den Gegenstand dieses meines Briefes, der unabhängig von dem meiner Frau ist, in ein paar wenigen Zügen darzulegen, (wenn das, was folgt, Sie zu interessieren vermag) und erlauben Sie mir bitte zusätzlich einige Fragen.
Zuerst, was Stanislawskij betrifft.
Sie werden sich vorstellen, dass wir als Schüler Marie Steiners von vollkommen unterschiedlichen Ausgangspunkten ausgegangen sind, als Stanislawskij es tat, dessen Methode uns von derjenigen Marie (und Rudolf) Steiners sehr verschieden erschien. Später waren wir, wie auch immer, verblüfft, unseren eigenen (d.h. Marie Steiners) Ausgangspunkte *exakt und nahezu vollständig* bei Stanislawskij im Puschkin-Kapitel von „Mein Leben in der Kunst"[6] zu finden, insofern das *Sprech*-Problem behandelt wird. Sie werden sich erinnern, dass er (in diesem Kapitel) sich auf die Tatsache bezieht, dass er dies mit 60 schreibe und erst jetzt, wo er dieses Alter erreicht habe, das Problem und die Elemente zu seiner Lösung wirklich entdecke. Er kam, sozusagen, gegen Ende seines Weges da an.[7]
Das Interessante nun ist, dass diese, gewissermaßen letzte, schlussendliche Erkenntnis und Weisheit Stanislawskijs tatsächlich den wirklichen Ausgangspunkt Marie Steiners darstellt.

---

[6] Gemeint ist das Kapitel „Schauspieler müssen sprechen können. Puschkin-Aufführungen" in Konstantin S. Stanislawskjis autobiographischem und künstlerisch grundlegendem Buch „Mein Leben in der Kunst", West-Berlin 1987, SS. 441 –448.
Dr. Ernst suchte in den 80-er Jahren verzweifelt nach diesem „Puschkin-Kapitel". Nun benutzte er zu jener Zeit eine englische Ausgabe (Konstantin Stanislavski: My life in art,translated by J. J. Robbins, Paperback, London 1980, erste Veröffentlichung 1924), aus der ohne jeglichen Hinweis genau dieses Kapitel herausgekürzt war. Ein treffliches Beispiel für das „Missverständnis „Stanislavkij", wie es J. W. Ernst im weiteren Verlauf dieses Briefes herausarbeitet. In dem Kapitel schildert Stanislavkij seine größte künstlerisch-biografische Krise, die sich an dem Problem des Sprechens als Kunst entzündete. Das passt nicht ins Bild dessen, was sich als Stanislavkij-Methode etabliert hatte. Dasselbe Missverständnis hat wohl auch zur Streichung fast sämtlicher Stellen in Cechovs Buch, die auf Rudolf Steiner und dessen Schauspielmethode hinweisen, geführt. J. W. Ernst wusste zu der Zeit seines Briefes noch nichts von der prekären Veröffentlichungslage, trifft aber den Kern des Problems.

[7] Stanislavskij beschreibt, wie ihn die Entdeckung des Sprechens als Kunst an Puschkins Versen, sowie die Erfahrung seiner eigenen Unfähigkeit, mit ihnen zurecht zu kommen, in die „bis dahin schwersten Zweifel" (ebd. S.445) gestürzt habe.

Wobei auf der anderen Seite Stanislawskijs frühere Entdeckungen: „Der Schauspieler muss an seiner Rolle arbeiten“ und „der Schauspieler muss an sich selbst arbeiten“ für Marie Steiner irgendwie den *späteren* (nicht sekundären) Abschnitt des Weges bestimmte; auch das Wort „später“ kann falsch oder irreführend sein, weil selbstverständlich nicht jemand eine Schule aufbauen kann, indem er festlegt: „Erstes Jahr: Sprechen; zweites Jahr: Arbeit an der Rolle; drittes Jahr: Arbeit an sich selbst“, *sondern alle drei Dinge sich überlagern* werden. Und dennoch muss ich, auf unsere Schule zurückblickend, paradoxerweise sagen, – *normal* fortschreitende Schüler sind in ihren betreffenden Jahren *dieser* Reihenfolge des Lernens gefolgt, - natürlich bloß auf dem Weg eines Überwiegens je eines dieser Dinge in den betreffenden Jahren.[8]
Lassen Sie mich bitte ein Wort einfügen über die Methode, die wir in unserer Schule verfolgen. Sie ist bestimmt durch die geistige Beziehung zu Marie Steiner, die darin besteht, dass wir in ihr das Ideal-Phänomen der Kunst des Sprechens und eine über aller Konkurrenz stehende Inauguratorin für diese sehen; als unsere Lehr-Methode (Didaktik), die wir anwenden, ist dies z. T. mit Marie Steiners Einverständnis von uns ausgearbeitet worden, indem wir Gebrauch machten von Dr. Steiners Sprech- und Dramatikkurs[9], sowie von Marie Steiners didaktischen Erfindungen, welche sie in ihren Proben anwandte; drittens von unseren eigenen Ideen her, die sich auf das erstere stützen und hauptsächlich auf das, was wir *hören* konnten, wenn wir Marie Steiners Kunst zuhörten (und ihr zuschauten).

1. Unter dem Wort *Sprechen* verstehe ich hier das, was auch Stanislawskij in seinem Puschkin-Kapitel beschreibt; es schließt selbstverständlich unendlich viel mehr ein als die bloße Bemühung „exakt“ oder „deutlich“ zu sprechen (Aussprache usw.), sondern, wie Stanislawsij es verwendet, „alles, was in der Kunst des sprechenden Schauspielers mit dem *korrespondiert*, was Zeitmaße, Rhythmus, Tonskalen, Harmonien und Kontrapunkte und Ähnliches in der Musik ist“. – Also alles, was er von den „Tönen, die ihre Melodie singen müssen, Vokalen und Konsonanten“ sagt usw., usw. (praktisch jedes Wort in diesem Kapitel). – Also: Sichtbares Schauspiel ist teilweise „ Sprechen“ in diesem Sinn. – Ebenso *z. B.* das Problem von „Atmosphäre“ und „individuellen Gefühlen“ (wie in Ihrem Buch) als etwas mit „Lautstimmungen“ (Dr. Steiner) Verbundenes. Ebenso das Problem des Charakters, siehe Dr. Steiners Dramatischen Kurs.

2. „Arbeit an der Rolle“ („wie sich der Rolle annähern“) heißt für Marie Steiners (und unsere) Methode: künstlerisches Anwenden dessen, was beim Lehrgegenstand „Sprechen“ gelernt worden ist – *im Spielen der Instrumente bildet sich das Orchester* – , heißt also, damit zu beginnen, mit der Kultivierung des „*Sprechens*“.

3. „Arbeit des Schauspielers an sich selbst“ (obschon natürlich von Anfang an beginnend), für uns in gewisser Weise die höchste Stufe der Arbeit des Schauspielers, sie soll seine schöpferische Persönlichkeit zur Fähigkeit entwickeln, ihre Aufgaben (Rollen) in

---

[8] Stanislavskij geht nach der umgekehrten Reihenfolge vor: Arbeit des Schauspielers an sich selbst, Arbeit des Schauspielers an der Rolle und dann in „Mein Leben in der Kunst“, im Kapitel „Schauspieler müssen sprechen können“: Arbeit des Schauspielers an der Sprache.
Als ich 1977 die Ausbildung bei Dr. J. W. Ernst begann, war die von ihm genannte Einteilung noch stärker wieder aufgehoben d. h. die Gebiete durchdrangen sich von Anfang an, indem wir schon im ersten Jahr Schauspielunterricht mit Studienaufführungen hatten. Die Teile waren nurmehr eine jeweils besondere Richtung der Aufmerksamkeit auf die schöpferische Individualität, die dem künstlerischen Tun zugrunde liegt, volles Einsteigen in die schöpferische Tätigkeit und Beobachtung derselben: Bewusstseinsseele.

[9] Rudolf Steiner: Sprachgestaltung und dramatische Kunst a.a.O.

kontinuierlichem Fortschreiten seiner Kunst zu ergreifen; und fortschreitend seine Kunst als Ganze zu begreifen; das Instrument dafür ist *Meditation, wie Stanislawskij es auf klare Weise beschreibt*, und wie Sie es tun!, wenn ich richtig liege, - doch hier scheint das häufigste Missverständnis dessen, was er wirklich meinte, unterlaufen zu sein. – Ich finde auch in Ihrem Buch Bemerkungen, die darauf hindeuten, dass Sie dieses Missverständnis oft bei Schülern beobachtet haben und ihnen häufig zu sagen hatten: „Ich appelliere an deine Imagination, dein Gefühl, deine schöpferische Imagination, nicht an deinen analytischen Verstand oder deinen Intellekt"; (wie ich es *z. B.* in Ihrem Kapitel über „Atmosphäre und Gefühle" finde)[10].

Nun appelliert Stanislawskij, für mich nun sehr evident, ebenfalls an die Meditation exakt in dem Sinne, den Rudolf Steiner dem Wort gibt, obwohl hier nicht im Hinblick auf ein spirituelles Wissen oder eine Wissenschaft, sondern auf den Geist in der Kunst. Und es scheint mir, das ist es auch, was Sie mit den entsprechenden Übungen in Ihrem Buch im Sinn haben (z. B. S. 99) [11].

Ich schätze besonders, wie Sie diese innerliche, „meditative" Seelentätigkeit mit dem praktischen Gebrauch des Leibes des Schauspielers verknüpfen, *z.B.* in der „psychologischen Geste", die, denke ich, als Begriff eine geniale Erfindung ist, - wenn ich einem Schauspieler gegenüber so sprechen darf, von dessen Genie ich so viel gehört habe, (obwohl ich unglücklicherweise nie die Erfahrung Ihrer Kunst auf der Bühne gemacht habe).

Das Missverständnis „Stanislavskij" ist, wie mir scheint, so oft einfach gewesen, dass dasjenige, was er *mit Meditation meinte, aufgefasst* wurde als *intellektuelles „Ausdenken"* oder analysierendes Überlegen. *Sein* Denken war offensichtlich genügend substantiell und künstlerisch, sonst wäre es gegenstandslos gewesen, und jene *seiner Schüler oder Nachfolger, die missverstanden, haben wohl nicht einmal gewusst, dass es so etwas wie eine substantielle Imagination gab*. (Etwa dies scheint sich, wie ich es zumindest ungefähr weiß, in der Weimarer Stanislavkij-Schule nach 1945 ereignet zu haben, die mit viel Geld aufgebaut worden war, doch später mangels Ergebnissen zusammenbrach, wie es scheint. Ich weiß nicht, wie es jetzt in Russland ist; in West-Deutschland sagen Lehrer sehr oft: Stanislavkij ist

---

[10] Das Kapitel heißt genau: „Atmosphäre und individuelle Gefühle". Mit der Aussage paraphrasiert J. W. Ernst die Grundhaltung Tschechows, wie sie in besagtem Kapitel zum Ausdruck kommt. Das genaue Zitat lautet: „In dieser Übung appelliere ich an deine Imagination, nicht an deinen kalten, analytischen Verstand. Was ist unsere ganze Kunst anderes als eine wunderschöne ‚Fiktion', gestützt auf unsere schöpferische Imagination?" (Michael Chekhov: To the actor – on the Technique of Acting, New York, 1953, S. 56).

[11] In Tschechows „To the actor". Tschechow weist auf die "unbewussten Tiefen" (ebd. S.98) in uns hin, wo sich alle Gefühle wie Hass, Liebe, Glück, Unglück usw. sowie angeborene Anlagen befinden, als die Psychologie, der Charakter unserer Individualität und fragt S. 99: „Doch wer reinigt und verwandelt diese breite Fülle von Reichtümern unserer psychischen Anlage? Eben das höhere Selbst, die Individualität, die aus manchen von uns Künstler macht." Er definiert das Unbewusste also als schöpferisches Selbst im Gegensatz zu Freuds Konzeption verdrängten Wunsch- und Trieblebens. Was für eine epochale geistige Leistung, weit über die Schauspielmethodik hinaus! – Demzufolge kann nach Tschechow das Leben einer künstlerischen Schöpfung unter Umständen viel reicher scheinen als das alltägliche Leben seines Schöpfers. „Es ist der Grad innerer Aktivität des höheren Selbst, das diese gereinigten Gefühle hervorbringt, welche letztendlich die Qualität in den Schöpfungen aller Künstler hervorbringt." (ebd.) – Hoch interessant, ja von einer inneren Wucht für das Anthroposoph-Sein, oder man könnte sagen, für die Verwirklichung der Anthroposophie durch den Einzelnen, ist, dass J. W. Ernst genau dies als Rudolf Steiners Begriff der Meditation identifiziert! – Also nimmt er bei Stanislavskij dieselbe, aus dessen Künstlertum fließende „seelische Aktivität" an, auch wenn sie nicht explizit mit dem Begriff „Meditation" wiedergegeben wird. So z. B. im Kapitel „Intuition und Gefühl" in dessen „Mein Leben in der Kunst" (ich stütze mich hier auf die deutsche Ausgabe a.a.O., S. 269ff.). Stanislavskij redet dort von einem „inneren Realismus, der uns ganz selbstverständlich an den organischen Schaffensprozess heranführte, der im Unterbewussten der Schauspielers verläuft, wo sowohl der äußere, als auch der innere Realismus aufhören."(S. 275)

unsere Basis und unser Ziel, und machen dennoch sehr wenig mit seiner aktuellen Methode; doch mein Wissen darüber ist nicht sehr vollständig.)

Ich selber missverstand Stanislavkij in ähnlicher Weise, als ich seine *methodischen* Bücher studierte; und fand von daher keinen Weg der Annäherung. Ich habe den wirklichen Stanislavkij erst entdeckt, als ich „Mein Leben in der Kunst" wieder las und dabei seine lebendige *Persönlichkeit* entdeckte und *die Substanz seines Arbeitens* in diesem Buch.

Es mag Ihnen sonderbar scheinen, hier mit einer umgekehrten Stanislavskij-Methode konfrontiert zu werden, - wie es Ihnen vielleicht erscheinen kann. Ich würde Ihnen nicht in dieser Art schreiben, wenn ich nicht von Zitaten in Ihrem Buch und von Mitteilungen her sicher wäre, dass Ihre Beziehung zu Dr. Steiner eine bestehende Tatsache wäre. – Doch ich denke, wenn wir Stanislavkij beim Wort nehmen, - namentlich beim Wort in „Mein Leben in der Kunst", Puschkin-Kapitel – kann dieser Aspekt nicht zu weit von dem entfernt sein, was der Meister selbst mit seiner Methode getan – tun hätte können, wenn er das Phänomen Marie Steiner und Rudolf Steiner gekannt hätte. Denn ich glaube, das, was er im genannten Puschkin-Kapitel sagt, hat er da nur prophezeit, konnte aber das gelobte Land – *auf diesem Feld* – nicht wirklich erreichen, versuchte *stattdessen* jedoch mit der Oper zu arbeiten, doch das war, glaube ich, nur aus Sehnsucht nach dem, was er wirklich brauchte. Hier fehlte ihm genügend reale Beobachtung, Phänomene, - er sagt es so: „Ich dachte eine Art von Sprechen, wie sie nur selten, bruchstückweise bei den wahrhaft besten Schauspielern in ihren besten Momenten aufleuchtete..." – Doch – das ideale Phänomen des Sprechens war Marie Steiner, ihr methodischer Interpret Rudolf Steiner (und eben der starb, bevor er *diese* Aufgabe wirklich zu Ende bringen konnte), – und die Revolution fand zwischen ihm und Stanislavskij statt.

Entschuldigen Sie, dass ich Sie vor diesen bereits gebahnten Weg stelle, die Dinge zu sehen.

Nun zögere ich. Kann ich noch weiter gehen und Ihnen auch Fragen stellen? – Fragen, die sehr brennend sind für mich, obwohl sie mit nun nur noch historischen Tatsachen zu tun haben, doch ich glaube, als ein Schüler Rudolf Steiners werden Sie es nicht für allzu seltsam halten, das einer an Dingen interessiert ist, die einen Verstorbenen (Stanislavskij) angehen, als wäre er noch am Leben; und auch interessiert zu sein an Vergangenem, als ob es noch gegenwärtig oder gar zukünftig sei.
Bitte erlauben Sie mir diese Fragen, und seien Sie versichert, frei zu bleiben, sie zu beantworten oder nicht.

1. Wusste Stanislavskij etwas von Rudolf Steiner und Marie Steiner und insbesondere von ihren sprachgestalterisch-dramatischen Aktivitäten?

2. Hatten Sie irgend einen direkten *künstlerischen* Kontakt mit Marie Steiner (indem Sie sie hörten oder sahen in einer Produktion, in Proben, oder direkt mit ihr arbeiteten)? – Ich meine Marie Steiners *eigene, persönliche* Kunst (Sprachgestaltung), nicht die Produktion irgend eines anderen Sprachgestalters. Und wenn, wären Sie fähig, Ihren Eindruck zu schildern?

3. Es wurde mir verschiedene Male erzählt (und mit geringfügigen Unterschieden), dass Sie in Dornach tatsächlich erwartet wurden, um sich mit der Arbeit dort zu verbinden, aber dass Umstände diese eminente Aussicht zunichte machten, – ist das richtig? – Bitte verstehen Sie

mich nicht falsch, – meine Frage ist lediglich zu wissen, ob es wegen hinderlicher Umstände oder aus Ihrem eigenen Willen war, dass Sie nicht kamen.[12]

4. Sahen Sie je eine von Stanislavskijs *späteren* Produktionen? Mir wurde erzählt (in London, von dortigen Russen) über ein Gastspiel von ihm in Paris (1938?), und ich hörte sehr unterschiedliche Urteile (nicht von professionellen Fachleuten, unglücklicherweise).

Wir beide, meine Frau und ich, sind der Meinung, dass es sehr schade ist, dass Sie so weit weg von hier leben, wir würden so überaus gerne in persönlichen Kontakt oder Austausch mit Ihnen kommen, - wenn Sie dazu bereit wären. Aber so weit weg halte ich es für aussichtslos. Lassen Sie mich bitte eine Verständigung über eine andere Sache hinzufügen: Letztes Jahr in London traf ich eine frühere Kollegin von Ihnen vom Moskauer Künstlerischen Theater, die auch mit Stanislavskij gearbeitet hatte, *Mme. Karnakova*. Ich traf sie im Puschkin-Club, wo ich Solovjoffs „Antichrist" las und Gedichte rezitierte (sogar Puschkins „Prophet" in Russisch, ich weiß jedoch, dass das sehr kühn war, doch ich war ermutigt durch ein entsprechendes Publikum, und es war nur gemeint als ein Beispiel, um zu zeigen, dass Sprachgestaltung, wie Marie Steiner sie angelegt hat, auch in anderen Sprachen, also auch auf Russisch angewendet werden kann). – Ich traf also Mme. Karnakova in Frau Gourvitchs Wohnung und hörte sie eine russische Fabel sprechen, was sie sehr gut machte. (Mein Russisch-Verständnis ist unvollkommen.)

Nun, Mme. Karnakova ist in einem sehr aufgelösten Zustand in London, *da sie kein Wort außer Russisch versteht* und offensichtlich nicht in der Lage ist, eine andere Sprache zu lernen. Ihre äußeren Umstände scheinen ärmlich zu sein. Doch wird ihr möglicherweise von russischen Emigranten geholfen, und, wie es scheint, hat sie auch noch etwas eigenes Vermögen, oder Ansprüche, in der Schweiz; sie hatte einen Schweizer irgendwo in Sibirien geheiratet, welcher starb, sie kam über China nach London, glaube ich. Aber ihr wirkliches Problem ist offensichtlich, dass sie völlig entwurzelt ist *durch das Leben außerhalb Russlands* und dadurch, *dass sie keine Möglichkeit künstlerischer Arbeit hat*. Die russischen Freunde, so weit ich weiß, versuchten eine Truppe um sie herum zu sammeln, um ein russisches Theater aufzubauen, doch ich kann nicht wirklich glauben, dass das gelingen könnte, und ich meine, andere glauben auch nicht daran. – Ich sah eine Widmung von Ihrer Hand in einem ihrer Bücher, so dachte ich, der Fall könnte Sie interessieren. Es mag sein, dass Sie eine Möglichkeit sähen für sie in ihrer Nähe? Wenn dies möglich wäre, glaube ich, wäre sie gerettet, - so wie ich andererseits fürchte, dass sie bald an einem gebrochenen Herzen sterben würde, - ich meine vor Heimweh nach Russland *und* nach Kunst. Es scheint, dass Stanislavskij sehr viel von ihr gehalten hat, und Sie vielleicht auch. So, könnte ich denken, dass Sie geheilt würde, wenn es *irgend eine* Möglichkeit gäbe, ihr eine *irgendwie geartete* künstlerische Tätigkeit anzubieten. Gibt es eine Aussicht im Film, für stumme Rollen oder für Rollen in russischen Episoden? Oder vielleicht sogar in Verbindung mit Ihrer eigenen Arbeit? Gewiss, ich habe keine Vorstellung davon, was Ihre Möglichkeiten sind. – Sie ist Schweizer Bürgerin, deshalb wären wohl Pass-Schwierigkeiten nicht so groß.

---

[12] Mit der Frage setzt sich Wilfried Hammacher in der Zeitschrift „Das Goetheanum" 17/2002 im Artikel „Schauspielkunst und Sprachgestaltung" auseinander. Die gerüchteartige Behauptung, Rudolf Steiner habe Michael Tschechow als Bühnenleiter nach Dornach holen wollen, kann dort klar verneint werden. Deutlich wird Michael Tschechows Anerkennung für Marie Steiners „Arbeitweise" in dessen dort abgedrucktem Brief (Berlin, 28 August 1925) an dieselbe. Der Brief Marie Steiners an Margareta Morgenstern (Dornach, den 18. Dezember 1931) auf deren Frage nach der Möglichkeit einer Beteiligung Michael Tschechows an der schauspielerischen Arbeit am Goetheanum lässt meines Erachtens erkennen, dass Marie Steiner mit sicherem Realitätssinn nicht dessen „bisherigen Wirkungskreis und die erworbene Anerkennung" stören bzw. seine Karriere verderben wollte.

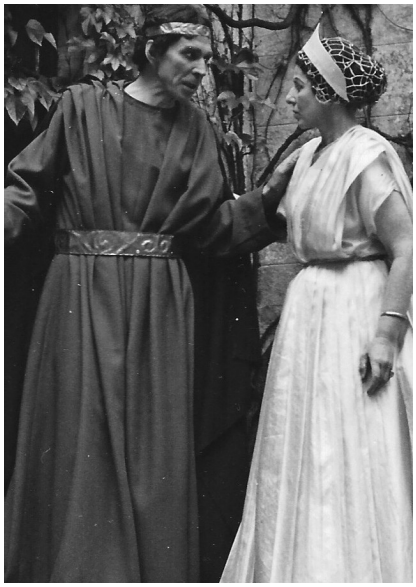
Bitte verzeihen Sie, wenn der Fall Sie nicht interessiert; wie ich sagte, die Frage ist, ob ihr eine *Arbeit, Kunst* gegeben werden kann – *russische Kunst* außerhalb Russlands, - vielleicht gibt es keine solche Möglichkeit.

Mit hochachtungsvollsten Grüßen
in aller Aufrichtigkeit

Dr. J. W. Ernst

Anhang zur Charakterisierung unseres Arbeitszentrums

Ich füge nur noch einige *charakteristische* Kritiken bei, um Ihnen unsere Arbeit vorzustellen. Natürlich sammeln wir nicht nur vorteilhafte Kritiken, wir haben manchmal auch schlechte bekommen, manchmal verbunden mit Verständnislosigkeit für das, was wir tun, – in der Presse. Doch wir sind sehr stolz, zu sagen, das wir nur sehr selten einen Mangel an Verständnis angetroffen haben bei sogenannten einfachen Gemütern, „ungebildeten" Personen, deren Urteil meist für uns sehr tauglich ist; ebenso bei der Jugend. Abgesehen davon waren wir interessiert am Urteil von Fachkundigen. – Wir wissen selbstverständlich, dass manche Dinge in unseren Produktionen und in unserer Truppe vollkommen und unvollendet sind; auch haben wir einige Schwierigkeiten, die nötigen Finanzen zu finden, – natürlich, – und wir haben alles mit einem Minimum zu schaffen, auch mit einem Minimum an Mitarbeitern. Dies, um Ihnen einen Eindruck davon zu geben, dass wir *nicht* ein großes und wohlhabendes Theater sind. Wir müssen auch mit einem Minimum an Dekorationen spielen und wir können nicht beliebig Schauspieler oder Schüler beschäftigen, sondern müssen mit demjenigen arbeiten, der gerade kommt und mit uns zu arbeiten wünscht. Zur Zeit sind wir keine ausreichende Anzahl, um Dramen aufzuführen. – Wir haben 1950/51 Gasttourneen durchgeführt, ebenso 1952, 1954/55 (8 große Tourneen und eine Anzahl von einzelnen Gastspielen überall in West-Deutschland), in großen und kleinen Städten. – In Hannover lebten wir für anderthalb Jahre. Hatten einen kleinen Saal mit Bühne dort, hier auf Schloss Callenberg sind wir seit 1953, haben eine Art Zimmertheater und ein Freilichttheater im Schlosshof; doch wir spielen nicht regelmäßig, sondern arbeiten eine ziemlich lange Zeit an der Produktion (und an der fortwährenden Ausbildung), bevor wir sie zeigen.
Unsere nächste Produktion wird (hoffen wir) König Oedipus sein; wir hoffen ihn Ende Juni zu geben, als Freilichtspiel, zusammen mit Medea und Antigone (Wiederaufnahmen). (Da wird eine 900-Jahr-Feier der Stadt Coburg sein).
Callenberg ist die ehemalige Sommerresidenz der Herzöge von Coburg und gehört noch der letzten Herzogin. (Der Herzog, ein Enkel der Königin Viktoria, starb kurz nachdem wir das Schoss bekamen).
So viel zu unseren besonderen Umständen.



„König Ödipus“ von Sophokles
J.W. Ernst als Ödipus, H.L. Ernst als Iokaste

Beilage: Programme von Antigone und Medea (die Bilder sind sehr schlecht und nicht charakteristisch).
Kritiken von Würzburg, Augsburg (von einem teilweise humoristischen Interesse; durch ein Missverständnis hatten wir in einem gänzlich ungeeigneten Raum zu spielen), Coburg, Bayreuth (für die griechischen Spiele), von verschiedenen Orten für die Osterspiele.

Unser Repertoire ist hauptsächlich bestimmt durch unsere Ausstattungsmöglichkeiten, nicht durch unsere Vorlieben; dennoch lieben wir, was wir spielen.