

DAS RUSSISCHE THEATER ZWISCHEN TRADITION UND ERNEUERUNG

Gastredakteurin: Ruth Wyneken (Berlin/St. Petersburg)
(unter Mitarbeit von Isabelle de Keghel)

editorial	Theater und russische Kultur	2
analyse	Die Öffnung zum Westen und das heilige russische Theater Ruth Wyneken (Berlin/St. Petersburg)	3
rezension	Licht auf dem Grund – ein künstlerischer Sezierschnitt... Nikolai Pessotschinski (St. Petersburg)	8
analyse	Das Theater in St. Petersburg nach der Perestroika Marina Dmitrewskaja (St. Petersburg)	10
portrait	Der Regisseur Lew Dodin und sein Petersburger Maly Theater (MDT) Nadeshda Tarschis (St. Petersburg)	17

kultura. Russland-Kulturanalysen

Herausgeber: Prof. Wolfgang Eichwede, Direktor der Forschungsstelle Osteuropa
an der Universität Bremen.

Redaktion: Hartmute Trepper M.A., Dr. Isabelle de Keghel (bis Juni 2006), GastredakteurInnen

Technische Redaktion: Matthias Neumann

Die Meinungen, die in den Russland-Kulturanalysen geäußert werden, geben ausschließlich
die Auffassung der AutorInnen wieder.

Abdruck und sonstige publizistische Nutzung sind nach Rücksprache mit der Redaktion gestattet.

© 2006 by Forschungsstelle Osteuropa, Bremen

Forschungsstelle Osteuropa | Publikationsreferat | Klagenfurter Str. 3 | 28359 Bremen

fon +49 421 218-3302 oder -3257 | fax 49 421 218-3269

eMail: fsopr@uni-bremen.de | internet: www.forschungsstelle-osteuropa.de

editorial

Theater – lebendigste und flüchtigste aller Künste. Was will, was kann es? Soll es aktuelle oder ewige Konflikte darstellen? Und in welcher Form? Indem es uns ungefiltert die Brutalitäten unserer Zeit spiegelt und die ZuschauerInnen deprimiert zurücklässt? Oder kann Theater zum Raum der Sehnsucht werden, zum Raum der Reflexion, ohne dass Negatives schöngefärbt wird? Im russischen Theater ist dies keine Seltenheit. Die Moskauer Regisseurin Genrietta Janowskaja sagte einmal: „Auf der Bühne sollte, auch wenn es noch so düster oder tragisch zugeht, wenigstens einmal der Himmel aufreißen.“

Das Credo des russischen Theaters lautet: Ethik und Ästhetik haben den gleichen Stellenwert. So wird es bis heute gelehrt, so wird es eingefordert. In Anlehnung an das antike Theater ist seit Konstantin Stanislawski fest die ethische Forderung nach Katharsis verankert: Das Publikum soll sich im seelischen *Miterleben* und *Mitfühlen* des Geschehens auf der Bühne innerlich reinigen. Man möchte sich in den Protagonisten wiedererkennen, mit ihnen leiden, lieben, hoffen und lachen. Destruktive Auswüchse der Gesellschaft will man in der Regel nicht nur auf der Bühne sehen. Als Maßstab für künstlerische Qualität gilt, wie der Regisseur und Autor ein Alltagsproblem in eine philosophische Seinsfrage zu verwandeln vermag und wie weit er damit in einen lebendigen Dialog mit dem Publikum tritt. Diese Kriterien stehen ganz besonders für St. Petersburg, wo Tradition seit jeher gepflegt wird und die Postmoderne zögernder Einzug hält als in Moskau. Das Problem einer Stagnation ist deshalb aber auch stets präsent.

Das Theater hatte in Russland immer einen besonderen Stellenwert: als Freiraum in politisch repressiver Zeit, als Ort der historischen Aufklärung und immer wieder in den besten Arbeiten als Ort der ernstesten künstlerischen Auseinandersetzung oder der humorvollen Unterhaltung.

Oder beides zusammen. Da lotet in Petersburg Lew Ehrenburg mit *Nachtsyl* die Frage nach den Grenzen des Menschlichen aus in der grotesken Verbindung von Hohem und Niederem, von naturalistischer Psychologie und volkstümlichem Hanswurst-Theater – und findet ein paradoxes aktuelles Menschenbild des einfachen Volkes in seiner Ohnmacht, zarten Liebesfähigkeit und Verletzlichkeit. Ein Blick, der in die Vertikale geht: unter die Haut und in den Himmel.

Lew Dodins Maly Theater in St. Petersburg gehört zusammen mit Anatoli Wassiljew's Moskauer Schule für Dramatische Kunst zu den einzigen Theatern Russlands, die in die respektable UTE¹ aufgenommen wurden. Unterschiedlicher in der Ästhetik könnten sie nicht sein, vertritt doch Wassiljew stilisiertes und rituelles Theater, Dodin dagegen den psychologischen Realismus in großen epischen Inszenierungen, wenn auch in den letzten Jahren mit einer düsteren Weltsicht. Die künstlerische Freiheit im Land ist seit der Perestroika unbeschnitten. Große und kleine Theater haben ihre verschiedenen Richtungen und ihre Zuschauer. Gefährdet ist das „Heilige“ des russischen Theaters jedoch von innen heraus durch billiges Plagiat westlicher Moden oder Sensationshascherei – was seinem Wesen zutiefst fremd ist – von außen durch eine kapitalistische Gesellschaft, in der die Kunst immer mehr dem Nutzdenken unterworfen und damit ihrer experimentellen Freiheiten wieder beraubt wird.

ÜBER DIE GASTREDAKTEURIN:

Ruth Wyneken arbeitet frei als Dramaturgin, Dozentin für Dramaturgie, Publizistin und Übersetzerin. Ihr Spezialgebiet ist das Russische Theater in Theorie und Praxis, vor allem die Stückanalyse nach dem späten Stanislawski, mit Lehraufträgen in Zürich, Hamburg, Ulm, Berlin (FU), St. Petersburg und Moskau (GITIS²). Sie lebt in St. Petersburg und Berlin.

¹ Union des Théâtres de l'Europe

² Staatliches Theaterinstitut

DIE ÖFFNUNG ZUM WESTEN UND DAS HEILIGE RUSSISCHE THEATER

analyse

Ruth Wyneken

Das von Konstantin Stanislawski und seinen Schülern vor gut hundert Jahren initiierte lebendige „heilige“ Theater wurde in der Sowjetzeit deformiert und ideologischem Zwang unterworfen. Dennoch spielte das Theater eine wichtige gesellschaftliche Rolle als Ort des relativ freien Wortes und des leisen Widerstandes. Mit der Wende und der Öffnung nach Westen fiel diese Aufgabe weg, das Theater musste sich neu definieren und auf seinen wertvollen Kern besinnen. Die Berührung mit dem Westen geschieht nach einer Zeit der Euphorie eher punktuell als kontinuierlich.

I. AKT: DOGMEN UND AUFLEHNUNG

Schwarz von Menschen war der Taganka-Platz im Frühjahr 1984 in Moskau, der Verkehr stockte. Schon an den U-Bahn-Ausgängen wurde man bedrängt, ob man nicht eine Karte übrig hätte. Auf dem Spielplan des Taganka-Theaters stand mal wieder *Der Meister und Margarita* von Michail Bulgakow in der Inszenierung von Juri Ljubimow. Da war der Teufel nicht nur am Taganka los, sondern in ganz Moskau und räumte auf mit Atheismus und Lüge, mit Korruption, Geldgier und einem unmenschlichen Machtapparat. Politischer hätte man Bulgakows Roman kaum inszenieren können damals, und wie die Stückfassung vor der Premiere im Jahr 1978 die Zensur passierte, war ein kleines Wunder. Wer über Beziehungen oder über Schwarzhändler eine Karte für eine der seltenen Vorstellungen ergattern konnte, durfte sich glücklich schätzen. Wie gebannt hing die Zuschauer an den Lippen der Schauspieler, ließen sich kein noch so winziges Detail, keine Geste oder Pause entgehen, und donnernder Applaus belohnte am Ende jeder Vorstellung die Darsteller.

Zum Bersten volle Säle prägten in den 1970er und '80er Jahren die Theaterlandschaft der russischen Metropolen Moskau und Leningrad, wenn Regisseure am Werk waren, die mit ihrer Kunst das Zwangskorsett des staatlich verordneten ‚sozialistischen Realismus‘ unterliefen (das seit 1934 als einzige Ästhetik postuliert wurde); wenn auf der Bühne, bildhaft gesprochen, keine „Sitzungen der Partei zum Aufbruch in die lichte

Zukunft“ dargestellt wurden, sondern menschliche Schicksale, gebrochene, tragische Helden der Klassik oder zeitgenössische Stücke, die vorsichtig kritische Perspektiven auf die Realität transportierten. Die großen Theatermacher jener Zeit, sie waren Meister der leisen Andeutungen, der versteckten Ironie, der besonderen Betonung, des kunstvoll maskierten Widerstandes. Und das Publikum war dankbar für die Happen freier Atemluft und geistiger Nahrung, die es erhielt, blühten in jenen Zeiten doch Parodie, Satire und politischer Witz fast nur im Untergrund. Doch es gab auch andere, die konformen Theater, die brav ihre verstaubten Klassiker in überladener Ausstattung spielten sowie obligatorisch ein paar sowjetische Lehrstücke, die eine auf Lebenszeit unkündbare Truppe mitschleppten, wasserkopfformig verwaltet wurden und nur eine Stilrichtung vertraten: das psychologische Theater nach Konstantin Stanislawski in sowjetischer Prägung.

Doch der große Reformator und Künstler Stanislawski, Gründer des „heiligen“ russischen Theaters, hatte Anfang des 20. Jahrhunderts stets frei nach dem Leben des menschlichen Geistes, nach geistigen und seelischen Quellen der Energie für den Schauspieler und einer lebendigen Darstellung im Kontext seiner Zeit gesucht, nicht aber nach ideologischem Dogma. Die eigene Theateravantgarde wurde in der Sowjetära offiziell verschwiegen: Publikationen zu den bahnbrechenden Erneuerern Wsewolod Meyerhold, Jewgeni Wachtangow, Alexander Tairow oder Michail Tschechow – alle Schüler von Stanislawski –, die

analyse

jeder auf unverwechselbare Art für eine künstlerische Überhöhung und das Schaffen einer neuen Realität auf der Bühne standen, gab es nur im Ausland. In den Akademien wurde eine verzerrte, vereinfachte und „arithmetische“ Version des „Systems“ gelehrt, die den ursprünglichen Stanislawski substituierte und als sakrosankt zum Standard erklärte. Autoren der westlichen Moderne (Beckett, Genet, Ionesco) und die eigenen Absurden (Daniil Charms, Alexander Wwedenski) standen auf dem Index und wurden selbst nach der Öffnung nur sehr zögerlich in die Ausbildung einbezogen. Der Nachwuchs aber hungerte regelrecht nach diesen Informationen – die Auditorien entsprechender Veranstaltungen waren, auch wenn gezielt frühmorgens angesetzt, brechend voll.

Es gab allerdings all die Jahre über einzelne LehrerInnen, die heimlich Methoden der verbotenen Theaterreformer unterrichteten, auf diese Weise das wertvolle Erbe des „heiligen“ Theaters vor dem Vergessen retteten und an ihre Studenten und Studentinnen weitergaben.

II. AKT: AUFBRÜCHE UND SUCHE

Heimlichkeit war auch noch Mitte der 1980er vonnöten, als Stücke wie *Emigranten* von Slawomir Mrozek oder *Cinzano* von Ljudmila Petruschewskaja – ein zeitgenössisches Stück über Alkohol und Selbstzerstörung – im Untergrund gezeigt wurden. Doch immer mehr Regisseure setzten die Dogmen und Verbote des „sozialistischen Theaters“ außer Kraft. So arbeiteten diese Theaterleute parallel zur politischen Liberalisierung an einer Öffnung des Bewusstseins, zeigten neue Sichtweisen, neue Inhalte, kritische Ansätze und hatten nicht wenig Anteil am Umbruch. Schon 1987 kochte es in Moskau vor Aufbruchsstimmung. Da wurde der Verband der Theaterschaffenden gegründet, der gleich eine große Reform initiierte, das „Experiment“,

an dem über siebzig Bühnen in acht Republiken teilnahmen. Man probierte die inhaltliche und wirtschaftliche Abnabelung der Theater vom Staat. Der künstlerische Nachwuchs erhielt ideelle und wirtschaftliche Hilfen und in kurzer Zeit organisierte der Verband ein Theaterfestival nach dem anderen mit den interessantesten Arbeiten aus allen Sowjetrepubliken. Da brachte ein mutiger Alexander Dsekun aus Saratow an der Wolga Inszenierungen des geächteten Autors Andrei Platonow (*14 rote Hütten*) nach Moskau und *Die Purpurinsel* von Bulgakow, wo im Finale als Warnung der Zensor aus dem Grab wieder aufstieg; und in offenen Runden wurde nach den Vorstellungen freimütig diskutiert. Große Regietalente aus den Republiken wurden gefeiert: Robert Sturua aus Georgien, Eimuntas Nekroschius und Jonas Vaitkus aus Litauen, Adolf Schapiro aus Lettland.

Im Sommer 1989 kehrte dann der als politisch unerwünscht ausgebürgerte Juri Ljubimow an sein Taganka-Theater zurück und stellte freudig fest, der Hunger auf Geistiges sei im Land riesengroß. So waren schon in Moskau und Leningrad Hunderte von Theaterstudios aus dem Boden geschossen, die längst mit neuen Inhalten, Formen und Ästhetiken experimentierten, obwohl erst 1990 die Zensur offiziell aufgehoben wurde. Endlich fand man tabuisierte Namen wie Bulgakow, Boris Pasternak, Nikolai Erdman oder Isaak Babel auf den Plakaten der Theater: Die Intelligenzia entdeckte die weißen Flecken ihrer Kultur und machte sich an die künstlerische Aufarbeitung. Waren es in Moskau vorwiegend professionelle Theaterleute, die sich an die Gründung neuer Studios wagten, so ergriffen in Leningrad meist Schauspieler oder Laien die Initiative. Glasnost und Perestroika, die Schlagworte jener Zeit, zogen alsbald mit politischer Aufklärung auf den kleinen und großen Bühnen ein, gefolgt von eiligen Gastspielen, die im Wes-

analyse

ten Triumphe feierten. „Nach Westen, nach Westen“ hieß damals die Zauberformel. Endlich war der Eiserne Vorhang gefallen, die russischsprachigen Theater zogen auf Gastspiel durch die ganze Welt. Sie wurden enthusiastisch gefeiert – und erlitten Kulturschocks. Igor Iwanow, einer der Starschauspieler von Lew Dodins Maly Dramatitscheski Teatr (MDT, St. Petersburg), erinnerte sich: „Fürchterlich war diese Periode, als wir zum erstenmal ins Ausland reisten – 1989. Dort gab es glänzende Vitrinen, Wohlstandsleben. Wir kriegten einen richtigen Schock. Für manchen wurde es zur Tragödie. Zehn Jahre lang reisten wir und reisten, es war erschöpfend. Das Wichtigste passierte nicht: es gab keinen Dialog. Zuerst übersetzte man uns, die Zuschauer hatten Kopfhörer, das war gut. Dann wurde alles der Geldfrage unterworfen, Übersetzen war zu teuer, es gab Übertitel. Was kann da für ein Dialog entstehen? Vor dir als Schauspieler ist ein schwarzes Loch, aus dem keine Reaktion, kein Echo kommt. Fürchterlich.“

III. AKT: KONFLIKTE UND IRRWEGE

Mit den vehementen gesellschaftlichen Aufbrüchen begann ein fundamentaler Rollenwechsel, den das russische Theater durchlebte. Der Boom von tagesaktuellen Stücken schränkte die eigentliche Aufgabe des Theaters ein, und so geschah es, dass Politspektakel, historische Enthüllungen und Sensationen in den Medien allmählich den Theatern den Rang abliefen. Dazu kamen wirtschaftliche Desaster, die Perestroika wurde im Volksmund zur „Katastroika“, und die der Sorgen müden Städter kehrten den Theatern Anfang der 1990er den Rücken, kein Lenin oder Stalin, kein Dichter oder Denker auf der Bühne lockte sie mehr. „Den Künstler braucht heute niemand mehr“ war nun, als auf einmal alles gesagt werden durfte, das pessimistische Fazit.

Auch mit der Besinnung auf Künstlerisches stand

es nicht zum Besten. Zwar versuchten einige Theatermacher die Ausbildung des Schauspielers neu zu greifen, wandten sich den alten Meistern des „heiligen Theaters“ zu, deren Schriften mittlerweile auch in der Heimat veröffentlicht waren, und studierten die unverfälschte Lehre von Ethik und Ästhetik, wie sie Stanislawski einst begonnen hatte. Sie arbeiteten an der Methode der Improvisation, schotteten sich ab als Schutz vor den krisenhaften Umbrüchen im Land, wie Anatoli Wassiljew im Laboratorium seiner Schule für Dramatische Kunst. Hoffnung aber setzten sie alle in diesen Jahren auf Auslandstourneen, um weiter existieren zu können. Denn von einem normalen Gehalt konnte damals kein Schauspieler und keine Schauspielerin mehr überleben, viele Künstler stiegen aus ihrem Beruf aus. Fehlende Konzepte, wirtschaftliche Not und offener Dilettantismus machten auch den meisten der experimentellen Studios in Petersburg den Garaus. Nur wenige hielten dem Druck stand, viele mussten sich neu in ihrer künstlerischen Richtung finden. Dsekun in Saratow gab nach zwanzig Jahren und etlichen russischen Erstaufführungen westlicher und einheimischer Stücke sein Theater auf, andere emigrierten.

Problemfelder ganz neuer Art wurden nach der enthusiastischen Befreiung der Theater vom Staat mit der Zeit sichtbar. Eines davon war die innere Zensur. Das alte Dogma eines konservativen „rechtgläubigen“ Theaters feierte in der Ausbildung, bei Wissenschaftlern und Kritikern, noch kräftige Urstände. So geschah es Ende 1994 bei dem allrussischen Festival „Neue Dramatik“ in Smolensk, dass der junge Autor Alexander Sheleszow für sein Stück *Crazy Russian Meditation* von namhaften Kritikern eine „unblutige Hinrichtung“ mit ideologisch-moralisierender Häme erfuhr, wie sie der Sowjetzeit alle Ehre gemacht hätte. Zeitgenössische Stücke waren damals vor allem in der Provinz sehr schwer im

analyse

Repertoire durchzusetzen, sie galten durchweg als Trash-Theater – ein absolutes Tabu. Nun hatte der Autor saftigen Straßenslang benutzt und aktuelle Trends in Russland durch den Kakao gezogen. Das Stück hatte Schwächen, aber es war frisch und experimentell. Eine junge Kritikerin, noch am Abend zuvor als Fürsprecherin aufgetreten, fiel öffentlich um und stimmte mit zitternder Stimme in den Chor der Verurteiler ein. Später gestand sie, die Zensurschere sitze allen noch im Hinterkopf.

Doch auch Regisseure reagierten nicht gerade demokratisch: So belegte Lew Dodin, Leiter des MDT in Petersburg, etwa zur selben Zeit Kritiker vom Petersburger Theaterjournal (PTJ) mit einem Hausverbot, weil sie offen Kritik geübt hatten, ihm Verrat an menschlichen und künstlerischen Werten vorwarfen. Die Intelligenzija reagierte hochempfindlich, als er mit seinen Inszenierungen statt Hoffnung, Liebe und Zuversicht dem Zuschauer drastisch zeigte, das ganze

Land stecke buchstäblich im Kot (s. das Dodin-Portrait in dieser Ausgabe von *kultura*). Fortan mussten sich die Kritiker des PTJ subversiv verkleiden, um an Karten zu kommen. Angeblich haben auch Dodins Studenten an der Akademie demonstrativ mehrere Ausgaben des Journals in ihrer Klasse verbrannt. Weder die Rezeptionsgewohnheiten von Zuschauern und Kritikern, noch die Lehre wandelten sich so rasch wie die gesellschaftlichen Verhältnisse ...

Noch konfliktreicher für das russische Theater aber wurde ein anderer Trend, der Hand in Hand mit dem Einzug des Kapitalismus begann: die mit einem Qualitätsverlust einhergehende Kommerzialisierung. So manches Theater verfiel ihr, lockte mit Vulgarität, oberflächlicher Nachahmung des Westens oder sensationellen Tabubrüchen massenweise Zuschauer an, um schnelles Geld zu machen. Gerade lange Probenzeiten aber, eine sorgfältige und systematische Analyse des Stoffes in szenischer Etüdenarbeit, tiefe Einfühlung in die Rolle, das

Spiel mit „Leib und Seele“ – das sind die Traditionen des „heiligen“ russischen Theaters, die bis heute ihren Wert bewahrt haben.

IV. AKT: ANNÄHERUNGEN UND BERÜHRUNGEN

Die Öffnung zum Westen hat in Russland in den letzten Jahren vor allem in Moskau längst Einzug gehalten in Form von internationalen Festivals, neuen Stücken, spektakulären Gastspielen und Kellertheatern – oft mit schockierenden Inhalten und provozierenden Formen. So arbeitet das „Teatr.



Blaubart am GITIS, Jungfrauenmonolog, Julia Peresild und Roman Schaljapin (Foto: Ruth Wyneken)

analyse

doc“ unverbrämt mit dokumentarischem Material und 1:1 Spiegelungen des Alltags nach Art der englischen Hardcorestücke. Ein Befreiungsschlag, der junge Leute anzieht. Ob Kunst oder nicht, mag jeder selbst entscheiden. Das Moskauer GITIS, Russlands älteste und renommierteste Theaterakademie, ist dagegen die Hochburg der Tradition. Das Gros der Professoren hält bis heute das „heilige psychologische Theater“ für die einzige Methode der Schauspielkunst. Es hat tatsächlich weltweit Impulse gesetzt und bietet eine großartige Grundlage, doch ohne frische Einflüsse läuft es Gefahr, in Konservatismus zu erstarren. Erfahrung mit westlichen aktuellen Stücken gab es an dieser Hochschule bisher gar nicht. Noch 1998 konnte Stefan Schmidtke, ein in Moskau ausgebildeter junger Regisseur, das Stück *Tätowierung* der deutschen Autorin Dea Loher am GITIS nicht durchsetzen. Undenkbar war ein Stück über Inzest auf dieser Bühne, für diese StudentInnen.

Erst im Frühjahr 2006 erwirkte Prof. Oleg Kudrjaschow mit Hilfe vom DAAD, der mir eine Kurzzeitdozentur als Dramaturgin bewilligte, und dem Goethe-Institut Moskau, dass wir in seiner Werkstatt und mit seiner Schauspiel- und Regie-Abschlussklasse erstmalig an einem deutschen Gegenwartsstück arbeiten und eine sanfte Brücke zur Tradition bauen konnten. Dea Lohers *Blaubart – Hoffnung der Frauen* war ein Experiment der Verknüpfung von traditionell psychologischer und europäisch-distanzierter Spielweise mit deutschen Songs in Brecht'scher Verfremdung, es war eine praktische und ästhetische Annäherung an das europäische Theater. Viele neue Elemente des Handwerks lernten die Studenten im Laufe der Arbeit kennen, vor allem Leichtigkeit und Distanz im Spiel, rasche Verwandlung, eine neue Art des Umgangs mit dem Publikum. Die StudentInnen waren sehr gefordert, aber begeistert – an körperlichem

Ausdruck, Temperament und Gefühlsausdruck mangelt es russischen SchauspielerInnen nun wahrhaftig nicht. Ob es zu einer kontinuierlichen Zusammenarbeit mit dem GITIS kommt, wird sich zeigen.

EPILOG

Die heutige Vielfalt des russischen Theaters, in der jeder etwas nach seinem Geschmack finden kann, ist neuerdings im Zuge des subtilen politischen Drucks und eines dominierenden Zweck- und Nutzen-Denkens wieder gefährdet: Unbequemen Künstlern kann die Subvention gedrosselt oder die Spielstätte entzogen werden, vor allem, wenn sie im Zentrum von Moskau liegt, wo die Immobilienpreise horrende Höhen erklommen haben. Dies passiert brandaktuell der Schule für Dramatische Kunst von Anatoli Wassiljew, dessen einzigartiges Laboratorium unter fadenscheinigen Vorwänden liquidiert werden soll. Loyale Kollegen protestieren heftig gegen die üble Vorgehensweise des Moskauer Kulturkomitees, andere sitzen angeblich bereits in den Startlöchern, um sein attraktives Haus zu übernehmen. Eine Kritikerin gab ihrem Protestartikel dazu lakonisch den Titel: „KPdSU light“. Aber diese Geschichte ist bereits Stoff für ein neues Drama.

LESETIPPS:

- Anatolij Wassiljew (Vasil'jev), Dem einzigen Leser. Schriften, Vorlesungen und Notate zum Theater. Herausgegeben und übersetzt von Ruth Wyneken, Berlin 2003.
- Michail Bulgakow, Aufzeichnungen eines Toten (Theaterroman), München 2005.
- Jurij Alschitz, 40 Fragen an eine Rolle. Berlin [Akt.Zent: Internationales Theaterstudio] 2005.

LICHT AUF DEM GRUND – EIN KÜNSTLERISCHER SEZIERSCHNITT...

rezension

Nikolai Pessotschinski

...in Seele und Geist des russländischen Menschen in einer aufregenden Inszenierung des weltberühmten Gorki-Stücks „Nachtasyl“ von Lew Ehrenburg im Kammerspiel des Petersburger Lensowjet-Theaters.

Lew Ehrenburgs Inszenierung von Maxim Gorkis *Nachtasyl* (russ. *Na dne*, wörtl. „Auf dem Grund“, 1902) durchbricht den Schonraum des rein Künstlerischen; sie verletzt das gewohnte Maß an Stilisierung der rohen Lebenswirklichkeit mit den Mitteln der Kunst. Gorki zeichnete in seinem Werk ein Bild des sozialen Elends – und als Sozialdrama der Ausgestoßenen, der „auf den Grund Gesunkenen“ wurde es in der Sowjetzeit vorwiegend inszeniert, obwohl es durchaus als philosophisches Drama über die Würde des Menschen und den Humanismus gelesen werden kann. Ehrenburg (Jg. 1953) und seine Schauspieler führen uns ein einen anderen Aggregatzustand menschlichen Leidens vor, das physische oder physiologische, die menschliche Natur in der Krise.

Eine der Figuren in dem Stück, Wasjka Pepel, sagt: „Ich lebe so, als würde ich im Grabe versinken.“ Diesen Zustand vermittelt die Atmosphäre der Inszenierung mit konkreter Körperlichkeit. Als Regisseur und studierter Arzt hat Ehrenburg ein Gespür dafür, welchen Grad an naturalistischer Grausamkeit die heutigen ZuschauerInnen aufnehmen können.

Die durchweg jungen SchauspielerInnen des „Nicht Sehr Großen Schauspielhauses“ (NeBolschoi Dramatitscheski Teatr, NeBDT – als Wortspiel in Abgrenzung vom Bolschoi Dramatitscheski Teatr) verfügen dank ihrer Ausbildung über alle Voraussetzungen, um das körperliche Leben in seiner Natürlichkeit, Fülle und Aktivität auf die Bühne zu bringen. Sie spielen dokumentarisch und psychologisch glaubwürdig; trotzdem lassen sie dank ihres jugendlichen Charmes und ihrer Energie die Körperlichkeit der Inszenierung nicht ins Hässliche abgleiten.

Die gesamte Inszenierung lebt von gespielten Scherzen, Tricks, von den komischen Kniffen der *commedia dell'arte*. Wenn der Baron niest und sein Drogenpulver aufwirbelt, greift er mit den Händen und schnappt mit dem Mund nach ihm. Wenn die Mütze des betrunkenen Satin mit großer Flamme Feuer fängt, merkt der nichts davon. Wenn der heruntergekommene „Schauspieler“ sich an einer Sprach- und Tanznummer versucht, gerät diese ihm zur Parodie. Wenn die ihrer Sinne nicht mehr mächtigen Bauern Annas Leiche über die Bühne schleifen und sie mit Gepolter auf den Boden plumpsen lassen, fallen sie gleich selbst über den Körper und schlafen bewusstlos über ihm ein. Wenn Wasjka und Luka rennen, um Zecke vom Tod seiner Frau zu berichten, platschen beide in einen Wassertrog. Ein gruseliges Vaudevillestückchen...

Hinter Gorkis Geschichte scheint der Chor der willenslosen, verlorenen, ihrer Sünden bewussten und schmerzlich der Würde des Menschen gedenkenden Figuren Dostojewskis durch, eines Schriftstellers, dem Gorki in den grundlegenden Motiven seines Schaffens glich, obwohl er ihm auf keinen Fall ähneln wollte. Jeder Figur, jedem dieser geistig Armen, Erniedrigten und Beleidigten gewährt das Theater einen Moment, in dem er direkt in den Himmel blickt. Holperig und stammelnd spricht jede Figur ihr Gebet um Rettung. Der Übergang von der Abgründigkeit und Schamlosigkeit zur Beichte ist grell und schroff. Zum Beispiel erkennt Anna auf ihre armselige Art und Weise den rettenden Weg (nach Jerusalem, einer Stadt, deren Namen sie vergessen hat), nachdem ihr Mann sie und Luka dabei ertappt hat, wie sie sich animalisch, besinnungs- und gefühllos ihrer Lüsternheit hingaben.

rezension

Auf dem Grund der Psychologie suchen Lew Ehrenburg und seine Schauspieler etwas ganz anderes als an der vulgären und jämmerlichen Oberfläche. Der menschliche Geist scheint sich wie eine Art Gemisch aus biblischer Erzählung und Hirngespinnsten eines geistig zurückgebliebenen Trunkenbolds zu verhalten. Der Weg liegt im Dunkeln, führt dorthin, wo der Mensch nicht dank, sondern trotz seines irdischen Lebens errettet wird. Mehr noch, gefordert wird Vergebung und dass das, was kommt, der Gegenwart zum Trotz so kommt. Der Weg beginnt bei jedem selbst und führt ins Unbekannte.

Was verbirgt sich hinter den kriminellen Manieren und dem pseudo-bedeutungsvollen Wahn des charismatischen Luka? Was hinter der erhabenen Pose des „Schauspielers“, des einzigen, der erkennt, dass uns die Hoffnung nicht lange in den Bann schlagen kann, und sich in den Brunnen stürzt? Blitzt jener aphoristische oder anekdotische Gedanke vom Menschen auch hinter dem

verkommenen Zustand Satins auf, hinter seiner unzusammenhängenden Rede, seiner Erregung im Suff und seinem depressiven Kater? Wadim Skwirski, Kirill Sjomín und Artur Charitonenko spielen die drei heruntergekommenen Intellektuellen in endlose Debatten über die „russische Idee“ verstrickt, während sie sich bis zur Besinnungslosigkeit besaufen.

Die Idee bleibt unergründet, sie bleibt im Bodensatz stecken. „Ein Mensch“: stolz klingt das nicht¹, wohl aber schmerzvoll und zärtlich. Unerwartet erfüllen Lew Ehrenburg und seine Truppe den gesamten Raum der Handlung mit Liebe. Als Kontrapunkt zur sichtbaren Handlung, gleichsam aus der Ebene des Unbewussten, ertönen feurige neapolitanische Lieder. Unausgesprochen, tierisch, großzügig, hysterisch, grausam und leidenschaftlich ergreift die Liebe von allen Besitz: Zecke und Anna, Kostyljow und Wassilissa, Wasjka und Natascha. Auch der Baron (Daniil Schigapow) und Nastja (Swetlana



Groteske und naive Liebesbeziehung: Anna (Helga Filippowa) und Zecke (Juri Jewdokimow) im „Nachtasyl“ (Foto: Theater NeBDT)

¹ „Der Mensch – das klingt stolz“ – ein Zitat aus dem Gorki-Stück, das in der Sowjetzeit jedes Schulkind kannte.

rezension

Obidina) sind, ohne sich dessen bewusst zu sein, unzertrennlich miteinander verbunden: Sie haben zusammen nur ein Paar Stiefel, nur einer von ihnen kann jeweils ihren Wohnplatz verlassen; und jeder der beiden spürt mit einer Art sechstem Sinn, wann der andere seine Dosis Drogen dringender braucht, als er oder sie selbst.

Mit einem übersprudelnden Ausbruch von Liebe beenden Tatjana Kolganowa und Konstantin Schelestun die Vorstellung: Die verkrüppelte Tatarin schlägt und küsst Bubnow aus aller Kraft, so als hätten sie beide ihr ganzes Leben lang zueinander finden wollen, worauf er verzweifelt einen Satz herausschreit, der nicht von Gorki stammt: „Wo warst du? Ich habe dich gesucht!“ Die sinnliche Besessenheit stirbt zuletzt, wenn überhaupt. Die Katharsis entdeckt Lew Ehrenburg in der Liebe, im unerklärlichen Widerstand des Lebendigen gegen alle sozialen Realitäten

und alle rationalen Gründe zu sterben.

Aus dem Russischen von Mischa Gabowitsch

ÜBER DEN AUTOR:

Nikolai Pessotschinski, Kunst- und Theaterwissenschaftler, unterrichtet an der St. Petersburger Theaterakademie und ist Mitarbeiter des Russländischen Instituts für die Geschichte der Künste. Sein besonderes Interesse gilt Fragen der Regie in Russland im 20. Jahrhundert, speziell Wsewolod Meyerhold und der zeitgenössischen Regie.

LESETIPP:

Joachim Schondorff (Hrsg.), Russisches Theater des XX. Jahrhunderts (Tolstoi, Tschechow, Gorki, Andrejew, Tretjakow, Majakowski, Katajew, Schwarz), München 1960.

DAS THEATER IN ST. PETERSBURG NACH DER PERESTROIKA

Marina Dmitrewskaja

analyse

Jahrzehnte lang hatte es für die „zweite Hauptstadt“ viel zu wenig staatliche Gelder gegeben, weniger politische, weniger geistige Freiheit, dafür mehr Bürokratie und mehr Konservatismus – gerade auch in der Kultur. Zahlreich sind die Künstler, die Petersburg den Rücken kehrten, unfreiwillig oder freiwillig, um existentiell und künstlerisch zu überleben. Dieser Trend ist heute wieder zu beobachten. Dennoch wurde unter der offiziellen Oberfläche immer wieder an neuen Aufbrüchen mitgewirkt. Das Theaterleben verläuft nicht in gleichmäßigen Bahnen, sondern eher nach den Gesetzen von Ebbe und Flut – Zeiten des konservativen Verharrens wechseln sich ab mit Zeiten der Erneuerung.

Heute werden in Petersburg vierzig Theater aus dem Kulturerbe der Stadt gespeist. Zweiundzwanzig Schauspielstätten, acht Musiktheater und zehn Kinder- und Figurentheater wollen unterhalten werden, nur die Oper (Mariinski) und das ehemalige kaiserliche Alexandrinski-Theater (das älteste Schauspielhaus Russlands), beides Baukunstwerke von hohem Rang, werden direkt aus dem föderalen Topf üppiger subventioniert.

Petersburg ist eine harte Stadt. Die Petersburger Theaterkritik tut sich, anders als in Moskau, schwer mit überschwänglichem Lob für Neues. Sie empfängt neue RegisseurInnen nicht mit of-

fenen Armen, sucht nicht den Superstar, um ihm in einer Starfabrik eine glänzende Verpackung zu verpassen. Sie tut erst einmal gar nichts. Sie betrachtet jede neue Figur ausgiebig, wartet ab

analyse

und hört zu. Sie tut dies bewusst: Auf diese Weise prüft sie, ob diese Figur sich nahtlos in den kulturellen Raum der Stadt einfügt.

Petersburg ist eine harte, eine schwere Stadt. Wie viele Opfer hat sie ihrem „kulturellen Raum“ schon gebracht... Vor lauter Opfern sieht man diesen Raum manchmal gar nicht. Aber er existiert, als einmal entworfenes und aufgebautes Bühnenbild, in das sich jeder Regisseur auf die eine oder andere Weise einbringt. Es gewinnt der, dem es gelingt, mit der Petersburger Kultur in einen Dialog zu treten. Vielleicht ist das der Grund, weshalb das provokant unflätige Festival „Neues Drama“ hier nicht ankam und auch der Wettbewerb für junge Petersburger DramatikerInnen nicht weiterführte: Die eingereichten Stücke waren unvollkommen und stammten eindeutig aus der Feder wohlherzogener Jungen, die an feuchtkalten Petersburger Abenden zu viele Bücher gelesen hatten...

Jahrelang gab es in St. Petersburg eigentlich nur *ein* Theater und *einen* Regisseur: das Große Schauspielhaus (Bolschoi Dramatitscheski Teatr / BDT) und Georgi Towstonogow. „Gogo“ war einer der legendären Theaterregisseure des letzten Jahrhunderts. Er baute nach der ersten Tauwetterperiode ab 1960 das BDT in Leningrad über zwei Jahrzehnte lang mit kluger Theaterpolitik, interessantem Repertoire und einem gewachsenen Ensemble auf, bis es zur Nummer Eins im Land wurde. Towstonogow war damals ein Erneuerer, der frischen Wind in die sowjetische, ideologisch verzerrte Tradition des psychologischen Realismus brachte, aber er war auch ein „Zar“ in seinem Haus und duldet keine Rivalen. Die stattliche Zahl seiner Regieschüler vom Theaterinstitut schickte er in die russischen Weiten hinaus, wo sie ihre Lehrjahre absolvierten – kaum einer durfte in der Nähe des Meisters seine Fähigkeiten erproben. So war es nur natürlich, dass mit Towstonogows Tod 1989 das Thea-

terleben der Stadt spürbar einbrach – es fiel in der Bedeutung deutlich hinter Moskau zurück.

Bis sich wieder alles um einen Regisseur kristallisierte: Lew Dodin (Jg. 1944). Der Stern dieses jüngeren Gegenspielers und erbitterten Konkurrenten von Towstonogow war seit den 1980er Jahren stetig aufgestiegen. Lew Dodin, in Sowjetzeiten wie so viele Künstler als Prügelnabe der Partei gedemütigt, wurde endlich mit Beginn der Perestrojka Leiter eines Hauses, des Maly Dramatitscheski Teatr¹, kurz: MDT. Es war in diesen Jahren Hort, Hoffnung und Sprachrohr der Petersburger Intelligenzija: Dodin brachte mit den ersten Inszenierungen lang ersehnte historische Wahrheiten ans Licht, entrümpelte die Bühne durch Stilisierung, überhöhte den gängigen Realismus und wühlte dank der aufbauenden, warmen Atmosphäre in seinen frühen Arbeiten und der großartigen Truppe sein Publikum quer durch die Generationen tief auf. Er wurde in Petersburg konkurrenzlos gefeiert, tourte in der ganzen Welt – und blieb von künstlerischen und ethischen Krisen nicht verschont.

DIE REGISSEURE DER NEUEN WELLE: AUFSTIEG... Zu Beginn der 1990er Jahre wurde die Petersburger Theaterlandschaft von Regisseuren der so genannten Neuen Welle aufgewirbelt. Jeder von ihnen bekannte sich zu einem bestimmten Theatertypus, jeder hatte seine eigene Truppe, alle waren sie als Gastregisseure „heimatlos“ und trugen ihr Theater wie Schneckenhäuschen von einem Schauspielhaus ins andere. Neue ästhetische Konzepte, die eine einseitige Tradition aufbrachen, zogen mit diesen Regisseuren in die Theater ein. Einst verbotene Werke wurden aufgeführt, zögerlich auch mal ein zeitgenössisches Stück.

Der alte Guckkasten hatte ausgedient, die großen Bühnen wurden ausgebaut oder umgemodelt, kleine Spielstätten waren der Renner. Ob Kel-

¹ Kleines Schauspielhaus

analyse

lergewölbe oder Kammerspiel – das Publikum saß ganz dicht am Geschehen und dankte es mit regem Zulauf. So retteten diese Regisseure die Petersburger Theaterszene (mit Ausnahme des MDT, versteht sich) aus ihrer Erstarrung. Sie wurden zum Stolz der Stadt. Ihr Schaffen war von kultureller Programmatik, Schulen und ästhetischen Ideen beeinflusst, obwohl sich in Zeiten des Postmodernismus keiner von ihnen ausschließlich an eine bestimmte Richtung hielt. Furore verursachten Grigori Ditjatkowskis Inszenierungen von Joseph Brodskis *Marmor*, Strindbergs *Vater* und Racines *Phädra* am BDT. Thema seines Schaffens ist die Kultur und der Dialog mit kulturellen Epochen und Stilen. Die Tradition des psychologischen Theaters führte Grigori Koslow fort: Er inszenierte Dostojewskis *Verbrechen und Strafe (Schuld und Sühne)* am Theater des Jungen Zuschauers (Teatr Junogo Sritelja), *PS* (nach Erzählungen von E.T.A. Hoffmann) am Alexandrinski-Theater und Alexander Ostrowskis *Der Wald* am Liteiny Theater (Teatr na Litejnom).



Der Wald, Regie: Grigori Koslow. Schtschastliwzew: Alexei Dewotschenko (Foto: Archiv Litejny Theater)

Juri Butussows Versionen von Becketts *Warten auf Godot*, Büchners *Woyzeck*, den er als blutige Schaubude in Szene setzte, sowie Camus' *Caligula*, in dem er den Cäsarenwahn eines Staates und dessen Zersetzung als Schreckenskarneval zeigte, wurden dank des harten Rhythmus, der schauspielerischen Leistung und der jugendlichen Energie der DarstellerInnen zu Kultproduktionen.

Wiktor Kramer, ein Schüler Towstonogows, schuf ein kleines Theater namens „Farcen“. Mit seinem Talent für Komödien brachte er eine ganze Reihe wunderbarer Produktionen auf die Bühne: *Farcen*, eine mittelalterliche Collage, *Die Zottigen aus Golopleki* nach frühen Stücken von Iwan Turgenew, Dostojewskis *Das Gut Stepantschikowo* sowie Shakespeares *Hamlet*. Kramers Markenzeichen ist ein chaplinesk-exzentrisches psychologisches Theater.

Alexander Galibins Inszenierung von Alexei Schipenkos *LA-Fünf in der Luft*² war eine absolut virtuose Verquickung von konzeptuellem und psychologischem Theater.

Wladimir Tumanow bot wunderbare Inszenierungen der Stücke von Nina Sadur in einer starken russischen Variante des absurden Dramas und in einer lyrischen absurden Version mit Olga Muchinas *Tanja-Tanja*. Andrei Mogutschi hob ein Formales Theater aus der Taufe und wurde damit zum einzigen Avantgarde-Künstler der Petersburger Szene. Anatoli Praudin war

² Lawotschkin-5 war ein sowjetisches Kampfflugzeug im Zweiten Weltkrieg

analyse

von Meyerholds Spiel-Theater-Gen³ angesteckt, stand aber auch in der Tradition des psychologischen Theaters und legte einen Hang zum krass Paradoxalen an den Tag.

...UND NIEDERGANG

Jahre vergingen. Jeder der jungen Regisseure durchlebte auf die eine oder andere Art eine Schaffenskrise, die Neue Welle lief als leise Brandung am Ufer der Newa auf und zerstob. Ihre „Goldenen Masken“ und vielen anderen Auszeichnungen stiegen den Petersburger Regisseuren zu Kopf und machten sie krank, da jeder nun Angst hatte, den Erwartungen nicht gerecht zu werden. Jeder sah sich gezwungen zu inszenieren, auch wenn er nichts zu sagen hatte.

Andererseits wirkten sich die Bedingungen, unter denen sie arbeiten mussten, ungünstig aus. Abgesehen von einigen Ausnahmen saß die Garde der älteren Theaterleiter und Direktoren fest im Sattel und bestimmte das Theaterleben – von ihrer Politik hing ab, wer in Petersburg zum Zuge kam. So standen die Regisseure der Neuen Welle unter Druck und mussten auf großen Bühnen, bei autoritären Direktoren oder Intendanten, für wenig Geld und mit intrigierenden Ensembles ihre „Meisterprüfungen“ ablegen.

Eine blasse Interpretation von Shakespeares *Was ihr wollt* und zu hohe finanzielle Forderungen bereiteten Ditjatkowskis Karriere am BDT ein Ende.

Alexander Galibin versuchte, den riesigen Bühnenraum des ehrwürdigen Alexandrinski-Theaters zu erschließen – und brachte nur leblose Produktionen zustande. Nach drei Jahren Leitung des Nowosibirsker Globus-Theaters kam er als ehrgeiziger Oberspielleiter ans Alexandrinski-Theater zurück, wo er künstlerisch tot geborene Arbeiten auf die Bühne brachte. Nach knapp drei Jahren wurde er geschasst.

Grigori Koslow, ein Meister des psychologischen

Beziehungsdramas, hielt sich für einen zweiten Meyerhold und scheiterte auf dem Gebiet des Spiel-Theaters.

Wladimir Tumanow verlor jegliche Orientierung und Geschmack und begann, an den erstbesten Theatern wahllos drauflos zu inszenieren.

Und dann kam der Ruf aus Moskau, das seine eigenen Regisseure bereits verheizt hatte. Ditjatkowski war zu intellektuell, um es dort zu etwas zu bringen, Butussow fasste Fuß und arbeitet nun erfolgreich als freier Regisseur mit einigen festen Getreuen in der Hauptstadt, Wiktor Kramer inszeniert in großem Stil Gipfeltreffen, „Krönungszeremonien“, Firmenpartys und Regierungsjubiläen wie die 300-Jahr-Feier von St. Petersburg. Andere Regisseure zogen auf der Suche nach Arbeit fort.

Wichtiger als experimentierende junge Theatermacher sind den Direktoren und Intendanten internationale Festivals, die Geld in die rachtischen Kassen bringen – eine Strategie, die unter anderem das Baltische Haus (Teatr Baltiiski Dom) sehr erfolgreich fährt. Viele haben sich auf das Erfolgsrezept eingeschworen: kommerziell erfolgreiche Inszenierungen, sprich leichte, anspruchslose Kost für die breiten Massen, und ab und an ein Regisseur, der für einen Event steht, als Zugpferd. So können große Häuser wie das Kommissarshewskaja-Theater, das Lensowjet-Theater oder die Komödie am Newski sehr gut existieren. Kann man es ihnen verübeln? Das BDT, nach jahrelanger Vakanz endlich unter der Intendanz von Timur Tscheidse, fährt indessen auf seinem bewährten Kurs der gediegenen Tradition fort. Die Förderung junger, experimentierender Nachwuchstalente bleibt vor allem Moskau überlassen.

Moskauer Produktionen mögen abgeschmackter sein – das Petersburger Theater befindet sich seit drei–vier Spielzeiten in einer Phase der Stagnation. Für mich persönlich sind heute nur zwei der

³ Spiel-Theater nach Meyerhold ist Theater, das die spielerische Distanz zwischen Rolle und Spieler betont, also die Künstlichkeit der Bühne erlebbar macht, im Gegensatz zum psychologischen (Illusions-)Theater des Einfühlens.

analyse

genannten Regisseure als Gesprächspartner in einem schöpferischen Dialog interessant: Anatoli Praudin und Andrei Mogutschi.

PETERSBURGER HOFFNUNGEN: ANATOLI

PRAUDIN...

Praudin (Jg. 1961) beschreitet konsequent und aufrichtig den Weg der ethischen und ästhetischen Suche. Er probiert verschiedene Genres aus und macht keinen Hehl aus seinem Generalzweifel: am Wortlaut des Textes, an seinem eigenen Textverständnis und am Autor. Er begann seine Laufbahn am Jekaterinburger Theater des Jungen Zuschauers zu einer Zeit, als diese Art von Bühnen Theaterautoren noch die größten Freiräume boten.

Eine seiner ersten Produktionen – *Judas Ischariot* nach einer Erzählung von Leonid Andrejew – war eine Art apokryphe Geschichte über die untrennbare Beziehung zwischen Jesus und Judas, Lehrer und Jünger. Praudin begann als Atheist; umso bedeutsamer ist seine erneute Hinwendung zu biblischen Themen, der Glaubensfrage und dem Absoluten in den 1990er Jahren. Auch in seiner Produktion *Sisyphos und der Stein* von Natalja Skorochod bekannte er sich im Grunde genommen zur christlichen Idee der Demut, allerdings in einer kantischen Interpretation: Es handelte sich um ein Schauspiel über „den bestirnten Himmel über uns und das moralische Gesetz in uns“. Soweit die ethische Suche dieses Regisseurs.

Seine ästhetische Suche hat mehrere Stadien durchlaufen. Zu Beginn standen bei ihm eindeutig die Spielstrukturen im Mittelpunkt; er war vom Geiste Meyerholds beseelt, bediente sich dessen Methode der „Montage von Attraktionen“, der paradoxen Erschließung des Texts und der Verquickung von Text und Trick. Hervorragendes Beispiel für zahlreiche Produktionen dieser Art in Jekaterinburg und Petersburg ist

die Arbeit *Durch den Spiegel und was Alice dort fand*, nach Lewis Carroll.

In seiner kurzen Zeit als Spielleiter des Petersburger Theaters des Jungen Zuschauers arbeitete Praudin an der Idee eines „Theaters der Kindertrauer“: „Unter dem Begriff ‚Theater der Kindertrauer‘ verstehe ich illusionsloses Theater. Illusionen spiegeln die Möglichkeit eines erfundenen, märchenhaften Daseins vor. Wenn ringsherum alles eitel Freude ist, ist es ein Leichtes, Gutes zu tun und Geschenke auszuteilen. Aber versuchen Sie mal, in der Trauer ebenso großmütig zu bleiben.“

Die Kulturbeamten, die in St. Petersburg noch immer den Ton angeben, gestatteten es Praudin nicht, seine Vorstellungen im Theater des Jungen Zuschauers zu verwirklichen. Mit seinen zehn SchauspielerInnen fand er im Baltischen Haus Zuflucht, fernab aller großen Theaterimperien – und dies, obwohl er ein Meister des großformatigen Theaters ist und es ihm ein Leichtes wäre, große Bühnenräume mit einem gehaltvollen Bühnentext zu füllen. Als ästhetischen Ausweg aus dieser Lage wählte er die Flucht nach vorn in eine bewusst asketische Regie.

Eine in dieser Hinsicht programmatische Produktion war seine Inszenierung von Alexander Ostrowskis *Braut ohne Mitgift* in einem einzelnen Zimmer: eine außergewöhnliche Produktion, die von genauester Aktions-Analyse für den Schauspieler zeugte, von detailliertester dramaturgischer Ausarbeitung und einer gehaltvollen menschlichen Schlichtheit.

In *Auf Wiedersehen, Aschenputtel* nach Jewgeni Schwarz bekommt das beleidigte und erniedrigte Aschenputtel – ein ungelinktes bebrilltes Mädchen, das seinem Vater gegenüber Ansprüche erhebt, immerzu auf seine Rechte pocht und im Stillen seinen Hochmut hegt – Besuch von einer Schar Komödianten, angeführt von einer Fee. Und schon vollführt Aschenputtel schauspiele-

analyse

rische Übungen mit imaginären Gegenständen und steigert sich so sehr in die „vorgeschlagenen Umstände“ hinein, dass der imaginäre Raum zur Realität wird und das Mädchen sich auf einem Ball wieder findet. Auch der jugendliche Page lebt sich so sehr in die Rolle des Prinzen ein, dass Aschenputtel ihn nicht wieder erkennt. Wie soll sie auch: Der Prinz ist ein im Tschetschenienkrieg verwundeter Soldat im Tarnanzug; sein gequetscher Arm hängt als Furcht erregende Klaue herab.

Am Ende siegt die Liebe. Die Liebe und nur sie allein, in der eigenen Theatertruppe herangezogen, geboren aus dem gemeinsamen schöpferischen Streben und dem Glauben an das Theater, für den Anatoli Praudins Arbeiten berühmt sind. Praudins jüngste Produktion ist *Pu baut ein Haus* nach Alan A. Milne. Gott ist schon lange tot, wie Nietzsche uns verkündet hat. Christopher Robin – Milnes Sohn, dessen Bär Pu in die Literatur einging – starb erst im Jahr 1996. Er lebte lange, bis in ein Zeitalter hinein, in dem Hochtechnologien die Behaglichkeit des englischen Kinderzimmers vernichtet haben. Die gemeinsam mit ihm gealterten (als Metaphern aber unsterblichen) Plüschtiere leben jetzt in dieser gottlosen Bühnenwelt kalter glänzender gewellter Aluminiumrohre.

Es ließe sich lange und genussvoll von den Etüden, den spielerischen Verfahren, der Ausarbeitung von Themen und dem Spiel mit den Kindern im Zuschauerraum erzählen, aus denen sich dieses bedächtige, fein gearbeitete Bühnenwerk zusammenfügt. Nicht weniger wichtig aber ist die Feststellung, dass diese von langer Hand geplante Inszenierung von *Pu der Bär* an Themen anknüpft, die Anatoli Praudin von Produktion zu Produktion umtreiben und aus denen sich seine Theaterphilosophie zusammensetzt. Pu – das ist er selbst. In einer Welt, in der das Leben weitergeht, obwohl Gott tot ist, liegt die Rettung für Praudin stets im Schöpferischen, im Theater.

...UND ANDREI MOGUTSCHI

Wie Praudin hat auch Andrei Mogutschi (Jg. 1961) einen künstlerischen Prozess durchlaufen und seinen eigenen Weg beschritten. Mit seiner Truppe ohne festes Haus inszeniert er Bühnenstücke und Straßentheater, vermengt gerne verschiedene Materialtypen und experimentiert mit formellen, „leblosen Elementen“.

Große Freude bereitete mir seine Produktion *PRO Turandot* im „Hort für Komödianten“ (Prijut Komediantow) in der Ausstattung von Emil Kapeljusch. „Das war’s im Prinzip auch schon“ lautet der erste Satz des Stücks, gesprochen von drei „Proto-Eunuchen“ (Witali Saltykow, Dmitri Gotsdiner und Andrei Noskow), die die berühmten namenlosen Diener der Commedia dell’arte ersetzen. Warum Eunuchen? Weil sie rein geistige Menschen sind, die nichts von anderen Menschen wollen. Mogutschis Schauspiel besteht fast gänzlich aus Lazzi⁴ der drei Eunuchen, die das berühmte Märchenspiel von Carlo Gozzi nacherzählen und einander dabei ständig unterbrechen. Mogutschis Produktion wohnt eine Art Urerinnerung an Kunst und Realität inne, die das Spiel aber nicht bestimmt. Gozzi liefert einen wunderbaren Stoff, der frei nacherzählt werden kann. Wer aber hätte gedacht, dass die Rätsel der Turandot so sehr an heutige TV-Spielshows erinnern! Das Eunuchenorchester jubelt, Turandot als Talkmasterin ist nervös, die ZuschauerInnen warten gespannt... Und da wird auch schon das dritte Rätsel verlesen, das den blassen Kalaf ohnmächtig werden lässt! Er soll den Namen des Helden erraten, den die Fernseh ZuschauerInnen auf dem Bildschirm sehen: Ein Mensch „im Judoanzug... mit einem Bergarbeiterhelm“, der „einen Fliegerhelm trug und Bücher schreibt... zwei Töchter zur Welt gebracht und einer Hündin bei der Geburt das Leben gerettet hat... und wie gut er Deutsch spricht! Er regiert die Welt...“ Die ZuschauerInnen warten jauchzend auf die

⁴ Lazzi: Improvisierte Abschweifung von der Haupthandlung, deren Dauer vom Schauspieler bestimmt wird.

analyse

Lösung dieses in freiem Vers formulierten Rätsels, sie kennen die Antwort schon (Es ist Putin!)... Der zu Besinnung kommende Kalaf aber antwortet richtig: „Arnold Schwarzenegger!“

Mogutschis Produktion *Petersburg* nach dem gleichnamigen Roman von Andrei Bely wird im Sommer während der Weißen Nächte im Innenhof des Ingenieurs- (Michaels-) Palasts gespielt, in dem Zar Paul I. ermordet wurde. „Bely“ heißt auf Russisch „weiß“: Es ist amüsant, dass Andrei Mogutschi, wörtlich „der mächtige Andrei“, das Werk seines Namensvetters, des „weißen Andrei“, während der Weißen Nächte inszenierte, in denen das Schemenhafte Petersburgs besonders offensichtlich ist und durch die provokante Schönheit des nicht enden wollenden hellen „weißen“ Tages noch unterstrichen wird.

Der Roman *Petersburg* ist selbst ein endloses System aus Provokationen. Zu einer Zeit, in der sich die alte Kultur schon verflüchtigt hat, trennt Mogutschi deren alte Gewänder auf, um aus ihnen eine neue Realität zu nähen, deren Handlung auf dem Hof des Ingenieurspalasts beginnt.

Die ZuschauerInnen werden in kleinen Kabinen neben einer hölzernen Bühne untergebracht und gewarnt, dass sich die zerfledderten Pappwände bewegen könnten. Wenn das passiert, dann sollen sie statt auf die Handlung auf die Kabinenwärterin, ein Mädchen mit einer Baseballmütze, achten. So sehen wir als ZuschauerInnen mal einen Handlungsfetzen, mal wieder die gesamte Bühne; warum aber hier ein Fragment gezeigt wird und dort wieder das gesamte Panorama, vermag ich nicht zu sagen. Es ist ein Spiel. Kein dramatisches, sondern ein groteskes visuelles Spiel mit Materialstrukturen, Volumina und lebenden Figuren.

In einem kürzlich erschienen Interview spricht Mogutschi davon, dass er eine neue Distanz zur Theaterarbeit entwickelt hat, die auch mit der Kommerzialisierung als einer der wichtigsten Tendenzen im zeitgenössischen russländischen Theater zusammenhängt. „Ich glaube, dass das Theater heute sehr stark von einer Kultur der Firmenpartys beeinflusst ist. Unzählige Regisseure verdienen damit ihr Brot, und diese Auftragsarbeit verändert ihre Mentalität. Ich denke, dass diejenigen, die sich darauf einlassen, allmählich mutieren.“

Aus einem Ort, an dem Menschen heftige Emotionen miterleben, wird das Theater allmählich zu einem Ort leichten Zeitvertreivs, aus einer Kunstform wandelt es sich zu einem Kleinbetrieb. In den letzten Jahren hat Petersburg keine neuen herausragenden Regisseure hervorgebracht. Warten wir ab.

Aus dem Russischen von Mischa Gabowitsch

ÜBER DIE AUTORIN:

Marina Dmitrewskaja ist Kunst- und Theaterwissenschaftlerin sowie Mitglied des Schriftstellerverbandes von St. Petersburg. Sie unterrichtet als Dozentin an der Staatlichen Theaterakademie in St. Petersburg und publiziert über das zeitgenössische russische Theater (Reso Gabriadse, Alexander Wolodin). Sie schrieb Drehbücher für das Fernsehen und gründete 1992 das unabhängige Petersburger Theaterjournal (PTJ), als dessen Chefredakteurin sie arbeitet.

LESETIPP:

Andrej Belyj, *Petersburg*, neu übersetzt von Gabriele Leupold, Frankfurt am Main 2005

DER REGISSEUR LEW DODIN UND
SEIN PETERSBURGER MALY THEATER (MDT)

porträt

Nadeshda Tarschis

Lew Dodin und sein Kleines Schauspielhaus (Maly dramatischeski teatr, MDT) in Petersburg stechen aus der bunten Vielfalt des russländischen Theaterlebens hervor. Paradoxerweise rührt Dodins Sonderstellung ausgerechnet von seiner Treue zu einer ehrwürdigen heimischen Tradition her: Er probt ausgiebig (jahrelang!), und es hat fast den Anschein, als sei ihm der Prozess wichtiger als das Resultat. Er taucht die SchauspielerInnen so tief in die seelische Problematik des jeweiligen Dramas ein, dass die Wellen über ihren Köpfen zusammenschlagen scheinen. Der Meister setzt in seinen Proben für gewöhnlich jeden Schauspieler und jede Schauspielerin in allen Rollen ein. Wie üblich erobern sie sich den Stoff über die „Etüdenmethode“: Sie graben sich relativ frei improvisierend in szenischen Etüden immer tiefer in den Stoff, sei es nun Prosa oder ein Stück. So entstehen kollektiv erarbeitete vielfältige Text- und Spielvarianten. Die endgültige Rollenverteilung wird oft erst kurz vor der Premiere festgelegt. Dieses totale Eintauchen gibt dem Stück eine besondere Reife, eine greifbare, dichte und reichhaltige Aura. Aus dieser Arbeitsweise erklärt sich auch die besondere Qualität von Dodins Bühnenkompositionen: die epische Wucht.

Jedes noch so herkömmliche Drama gerät ihm zum Epos. Immer geht es um einen bestimmten Weltzustand, ob er nun O’Neills *Gier unter Ulmen* vor dem Hintergrund einer urzeitlichen Felslandschaft inszeniert oder Tschechows *Onkel Wanja* zwischen gewaltigen pyramidenförmigen Heuhaufen.

Der heute 62-jährige Lew Dodin hat zu Beginn seiner Laufbahn theatralische Heimatlosigkeit zur Genüge gekostet und musste erniedrigende „Abnahmen“ der Zensurbehörden über sich ergehen lassen. Den Grundstein für seinen Ruhm im In- und Ausland legte er mit *Brüder*

und *Schwestern* nach Fjodor Abramow, einem der besten „Dorfschriftsteller“ der 1960er und 1970er Jahre. Dieses Stück läuft bis heute, die lange Laufzeit hat seine epische Kraft nur noch verstärkt.

Dodins Theater ist immer eine Art epische Botschaft, wie auch die Regie- und Schauspielformen sich von Produktion zu Produktion wandeln mögen. *Brüder und Schwestern* ist ein Klassiker des MDT, der durch die Einheit von Ethik und Ästhetik besticht und die ganze Welt bereist hat. Der italienische Theaterregisseur Giorgio Strehler beschrieb es so: „Dieses Schauspiel ist eine ins Mark gehende Mahnung, dass alle Menschen Brüder sind, eine Botschaft über den Wert des menschlichen Lebens und die Notwendigkeit menschlicher Solidarität angesichts immer neuer politischer Katastrophen.“ Die SchauspielerInnen der seinerzeit von Arkadi Kazman und Lew Dodin an der Leningrader Theaterakademie ausgebildeten Klasse sind selbst zu neuen „Brüdern und Schwestern“ geworden. Indem sie in Abramows epische Welt eintauchten, gelang ihnen eine außerordentlich klangvolle Wiedergabe von Geschichte in der Gegenwart. Den Ton gab in jener ersten Truppe Pjotr Semak an, der bis heute in dem Stück die Rolle des Michail Prjaslin spielt. Die später dazu gestoßenen DarstellerInnen wurden ihrerseits zu hervorragenden Stützen des klassischen Gefüges von *Brüder und Schwestern*. Dadurch wird das Stück für jede neue Publikumsgeneration immer wieder zu einem Ereignis. Doch obwohl Strehlers Worte durchaus als Motto über dem Eingang von Dodins Theater eingemeißelt werden könnten, vermögen auch sie den dramatisch verstrickten Knoten der unruhigen Weltlage nicht zu entwirren.

Mit den *Dämonen* nach Dostojewski versucht das Theater, verschiedene Epochen zu verbinden. Dieses Schauspiel betrachtet die gegenwärtige

porträt

Lage aus dem Blickwinkel der Historie und fragt nach der Aktualität von Dostojewskis großem Roman. Die mehrstündige Aufführung schenkt den ZuschauerInnen kein „Licht am Ende des Tunnels“, jedoch wirkt der heldenhafte Kraftakt der DarstellerInnen an sich bereits kathartisch und bringt Theater und Publikum einander näher.

Die anderen Produktionen des MDT – *Gaudeamus* und *Klaustrophobie* nach zeitgenössischen russischen Prosatexten, Anton Tschechows *Stück ohne Titel* und *Tschewengur* nach einem Roman von Andrei Platonow – sind szenisch

brillante Bühnenkunstwerke. Jedes von ihnen ist eine gewichtige, zugleich leidenschaftliche und bittere Aussage des Regisseurs. Die AkteurInnen des MDT bilden eine besondere Truppe, deren Mitglieder zumeist beim Meister selbst in die Schule gegangen sind. Jeder neue Jahrgang, der an der St. Petersburger Theaterakademie ausgebildet wird, bringt einen eigenen Ton ein; und doch hängen sie alle einem gemeinsamen künstlerischen Glauben an, haben alle dieselbe theatrale „Blutgruppe“ und setzen volle Hingabe und persönliche Ergriffenheit als Bedingung ihres Bühnenspiels voraus.

BRÜDER UND SCHWESTERN NACH FJODOR ABRAMOW (1958–1978)

beruht auf der Romantetralogie der „Prjasliny“, die als Chronik eines nordrussischen Dorfes angelegt ist. Abramow, der zu den sogen. „Dorfschriftstellern“ gezählt wird, schildert am Beispiel der Familie Prjaslin die Missstände auf dem Land und die brutale Zerstörung alter Lebensformen nach der sowjetischen Zwangskollektivierung, stellt aber die Frage nach der Verantwortlichkeit des Einzelnen gegenüber der Gesellschaft in den Mittelpunkt.

Übersetzung: Elena Panzig, 4 Bde., Berlin 1976–1980

UNTERWEGS NACH TSCHEWENGUR VON ANDREJ PLATONOW (1930)

ist ein satirischer und märchenhafter Roman über den Aufbau des Sozialismus, die Sehnsucht nach dem kommunistischen Paradies auf Erden und die Zweifel daran. Platonow wurde zu Lebzeiten kaum publiziert und gilt als einer der rätselhaftesten Schriftsteller des XX Jahrhunderts.

Übersetzung: Swetlana Geier, Frankfurt a. M. 1973, 1989

DIE DÄMONEN VON FJODOR DOSTOJEWSKIJ (1871)

ist ein großer philosophisch-künstlerischer Roman über die Frage des Glaubens und des Unglaubens an Gott, über die Zersetzung der Persönlichkeit eines Abtrünnigen, der sich als „Menschengott“ gebärdet und sich vom Nihilisten zum Terroristen wandelt.

Neuübersetzung: Swetlana Geier, „Böse Geister“, Zürich 1998, Frankfurt a. M. 2000

LEBEN UND SCHICKSAL VON WASSILIJ GROSSMAN (ANF. 1960ER)

erschien 1980 in Lausanne, 1988 in Moskau. Diese gewaltige, von tiefem Humanismus geprägte Epoë erforscht analytisch und reflektierend-philosophisch die sowjetische Realität auf dem Höhepunkt ihrer Geschichte, der Schlacht um Stalingrad, und deckt die nachfolgende Epoche des Antisemitismus im Totalitarismus auf. Die geschichtlichen Fakten werden indes am Prüfstein der Güte und Entscheidung des Individuums gemessen.

Übersetzung: anonymus, München, Hamburg 1984

porträt

Selbst in Produktionen, in denen das Zusammenspiel als Ensemble sehr stark zur Geltung kommt, fallen die starken schauspielerischen Persönlichkeiten in der Truppe auf. Natalja Akimowa, Sergei Bechterew, Sergei Wlassow, Igor Iwanow, Sergei Kuryschew, Pjotr Semak, Natalja Fomenko und Tatjana Schestakowa sind große MeisterInnen ihres Fachs. Und auch die nächste Generation hat schon beeindruckende Leistungen erbracht, darunter Maria Nikoforowa und Xenia Rappoport.

Die Kombination aus Ensemblearbeit und individueller schauspielerischer Leistung ist ein Markenzeichen von Dodins Theater. Die SchauspielerInnen tauchen in die ganzheitliche Welt seiner Phantasie ein und sind durch viele Fäden miteinander verbunden. Im Endeffekt wirken die Inszenierungen organisch, vielstimmig und vieldeutig.

Jede Produktion des MDT ist eine Art von Wertsbotschaft an die ZuschauerInnen, von denen ihrerseits ein gefühlsmäßiges Mitgehen erwartet wird. Auch Lew Dodins jüngste Produktion, *König Lear* von Shakespeare, ist keine Ausnahme. Dodin sieht darin keine kosmische Tragödie: Es

geht um nicht mehr und nicht weniger als den Zerfall zwischenmenschlicher Beziehungen, in der Familie und daran anschließend auch in der Welt. Die Sturmszene hat nichts Kosmisches; dafür bietet die Inszenierung eine starke Darstellung der Heimatlosigkeit in einer Welt ohne den gewohnten menschlichen Zusammenhalt. Pjotr Semak lässt seinen Mischka Prjaslin, die Stütze der Familie in der Abramow-Trilogie, deutlich in die Figur des heimatlosen König Lear einfließen. Beide Rollen sind ein Wunder szenischer Harmonie und vermitteln die Botschaft des Regisseurs. Möglich ist dies nur hier, auf der Bühne des MDT, das Dodin immer weiter als sein eigenes „Haus“ ausbaut und verteidigt.

Derzeit probt Dodin eine Adaptation von Wassili Grossmans Roman „Leben und Schicksal“. Mit einer neuen ersten Klasse bereist er gemeinsam ehemalige stalinsche Konzentrationslager und taucht wieder in das tragische Epos der russländischen Geschichte ein, wie schon vor einem Vierteljahrhundert.

Aus dem Russischen von Mischa Gabowitsch

ANHANG: DODIN UND DAS MDT IM AUSLAND

Das Petersburger *Maly Theater (MDT)* unter der Leitung von Lew Dodin betrachtet sich als europäisches Theater: Die Premieren seiner stets russischsprachigen Inszenierungen fanden seit 1991 meist in Europa statt, auch mehrmals in Deutschland in Form von Koproduktionen. Dieser Ansatz hat kulturpolitische und wirtschaftliche Gründe, öffnete er Dodin doch die vielfältigsten Kontakte mit europäischen Festivals und ermöglichte auch seine Operninszenierungen v.a. in Frankreich.

Der Publikumserfolg stellte sich im Ausland (darunter auch im Fernen Osten und Amerika) aller-

dings nicht gleich ein. 1987, als die Truppe anlässlich der Ost-Berliner Jubelfeier zum 750jährigen Stadtjubiläum im *Berliner Ensemble* gastierte, wurden noch Leute angeheuert, die gegen Freikarten die leeren Reihen füllten. 1991 feierte Dodin die Premiere der *Dämonen* nach Dostojewski auf den „Theaterformen“ in Braunschweig, 1992 gastierte er mit *Gaudeamus* auf den Salzburger Festspielen. Die Premiere von *Klaustrophobie* fand 1993 in Paris statt. Später, als das Theater 1994 im Rahmen der Berliner Festwochen an der *Schaubühne* die Prosabearbeitung *Das Haus* von

anhang

Abramow aufführte, war das Gastspiel bis auf den letzten Platz ausverkauft. Anhand dieser russischen Familien-Saga zeigte Dodin den inneren Verfall des Zwangssozialismus. 1999 eröffnete das *Maly* das Kulturstadt-Jahr in Weimar mit seiner Adaption von Andrei Platonows Roman *Tschewengur*. Die Aufführung wurde kontrovers diskutiert, weil sie intime Kenntnisse der frühen Sowjetzeit voraussetzte und Düsternis verbreitete. 2004 zeigte Dodin im Weimarer E-Werk Anton Tschechows *Stück ohne Namen* (auch als *Platonow* bekannt). Es handelt von einer Gesellschaft, die ihre Ideale verloren hat und deshalb im Abgrund der Geschichte versinkt.

Die Premiere seiner neuesten Arbeit, *König Lear*, fand im Frühling 2006 in Mailand statt und gastierte mit großem Erfolg im Oktober in London.

(Anhang zusammengestellt von
Tatiana Bezrodnaia, Bremen)

ÜBER DIE AUTORIN:

Nadeshda Tarschis, Kunst- und Theaterwissenschaftlerin, hat eine Professur an der Petersburger Theaterakademie inne und ist Mitarbeiterin des Russländischen Instituts für die Geschichte der Künste. Ihr Spezialgebiet ist die Geschichte des Theaters.

LESETIPP:

Sabine Koller, *Das Gedächtnis des Theaters: Stanislavskij, Mejerhol'd und das russische Gegenwartstheater* Lev Dodins und Anatolij Vasil'evs, Tübingen 2005.

THEMA DER DEZEMBERAUSGABE VON *KULTURA*:

Neue Übersetzungskultur in Russland

Gastredakteurin: Olga Radetzkaja (Berlin)