

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Die Rezeption russischer Dramen am Wiener Burgtheater von 1955 bis 2005

Verfasserin

Daniela Elena Trummer

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, im Oktober 2008

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 393

Studienrichtung lt. Studienblatt: Vergleichende Literaturwissenschaft

Betreuer: Ao. Univ.-Prof. Dr. Norbert Bachleitner

INHALT

Einleitung	S. 5
-------------------	-------------

I. Teil

Das Burgtheater nach dem II. Weltkrieg

1.1. Das Burgtheater in den ersten Nachkriegsjahren	S. 7
1.2. Spielplangestaltung - mehr als nur eine kulturelle Frage.	
Russische Dramatik am Burgtheater nach dem II. Weltkrieg	S. 8
1.3. Das Burgtheater nach der Wiedereröffnung. Die Wiedereröffnung des Burgtheaters im Zeichen der Nationalidentität	S. 15

II. Teil

Russische Dramatiker im Repertoire des Wiener Burgtheaters von 1955 bis 2005

2.1. Politische Instrumentalisierung und nicht - kulturelle Einflüsse auf stilistische Grundsätze des russischen Dramas	S. 16
2.2. Zur Lage der österreichisch-sowjetischen kulturpolitischen Beziehungen in den 1980er Jahren	S. 19
2.3. Russische Dramen im Burgtheaterrepertoire von Puškin bis in die Sowjetära	S. 22
1. Alexandr Puškin, „Mozart und Salieri“	S. 23
2. Nikolaj Gogol, „Der Revisor“	S. 24
„Die toten Seelen“	S. 25
3. Alexandr Ostrovskij als Hauptvertreter des russischen realistischen Dramas Mitte des 19. Jahrhunderts	S. 27
4. Die Romanciers Gončarov und Dostoevskij im Repertoire des Burgtheaters. Ivan Gončarovs „Oblomov“	S. 28
5. Fëdor Dostoevskij am Burgtheater	S. 29
„Schuld und Sühne“	S. 30
„Die Dämonen“	S. 31
„Die Brüder Karamazov“	S. 31
6. Ivan Turgenev. Romancier und Vorreiter der russischen dramatischen Moderne	S. 32
„Ein Monat auf dem Lande“	S. 32
7. Lev Tolstoj, „Der lebende Leichnam“	S. 33

8. Anton Čechov. Auf der Schwelle ins 20. Jahrhundert	S. 34
Čechovs Dramen am Burgtheater	S. 35
9. Maxim Gorki	S. 39
Gorkis Dramen am Burgtheater	S. 39
10. Isaak Babel. „Sonnenuntergang“ und „Marija“	S. 41
11. Evgenij Švarc. Kinder- und Jugendtheater	S. 43
12. Nikolaj Erdman. „Der Selbstmörder“	S. 44
13. Daniil Charms. „Fälle“	S. 45
14. Sowjetische Dramatiker	
Valentin Kataev	S. 46
Nikolaj Pogodin	S. 47
2.4. Zum russischen Drama der Moderne am Burgtheater	S. 48

III. Teil

Aufführung und Rezeption russischer Stücke am Burg- und Akademietheater Im Zeitraum von 1955 – 2005

1. Die Direktion Adolf Rotts von 1954 bis 1959	S. 50
1.1. „Platonov“, im Akademietheater 1959, Regie Ernst Lothar	S. 52
1.2. Die Bühnengeschichte des Dramas „Platonov“ vor der Inszenierung am Akademietheater	S. 54
1.3. „Platonov“ in den österreichischen Tageszeitungen	S. 55
1.4. Wiederaufnahme von „Platonov“ im Jahr 1995	S. 62
2. Die Direktion Ernst Haeussermans von 1959 bis 1968	S. 64
2.1. Das Moskauer Akademische Gorki- Künstlertheater	S. 67
2.2. Die sowjetischen Gastspiele im Jahr 1967 am Burgtheater	
„Die toten Seelen“ am 15. und 16. Juni im Burgtheater	S. 69
„Das Glockenspiel des Kreml“ und „Drei Schwestern“ vom 17. bis 20. Juni 1967 im Burgtheater	S. 72
3. Die Direktion Paul Hoffmanns von 1968 bis 1971	S. 76
3.1. Giorgio Strehler inszeniert „Nachtasyl“ von Maxim Gorki	S. 77
3.2. „Nachtasyl“ bei den Wiener Festwochen im Mai 1971 am Burgtheater. Presseecho	S. 80
4. Die Direktion Gerhard Klingenberg von 1971 bis 1976	S. 84
4.1. „Drei Schwestern“ von Anton Čechov 1976. Regie Otto Schenk	S. 87
4.2. Die Neuinszenierung des Dramas „Drei Schwestern“, 1994	S. 92

5. Die Direktion Achim Bennings von 1976 bis 1986	S. 94
5.1. Russische Dramatik in der Ära Achim Bennings	S. 96
5.2. „Sommergäste“ von Maxim Gorki. Regie Achim Benning	S. 99
6. Die Direktion Claus Peymanns von 1986 bis 1999	S. 104
6.1. Die zeitweilige Koexistenz zweier Profile am Burgtheater. Das „Schauspielertheater“ Bennings und Beginn der Peymann-Ära	S. 105
6.2. Stilzäsur. Reaktionen zu Harald Clemens Inszenierung „Die Möwe“, 1986	S. 106
6.3. Russische Dramatik und Literatur am Burgtheater zwischen 1986 und 1999	S. 108
6.4. Isaak Babels „Sonnenuntergang“ in der Regie von Dieter Giesing	S. 110
7. Die Direktion Klaus Bachlers ab 1999	S. 115
7.1. „Die Kleinbürger“ von Maxim Gorki	S. 118
7.2. „Die Kleinbürger“ im Jahr 2005 in der Regie von Karin Beier	S. 120
 IV. Teil.	
„Der Kirschgarten“	
4. „Der Kirschgarten“ am Burgtheater	S. 124
4.1. „Der Kirschgarten“ in der Regie von Josef Gielen, 1960	S. 127
4.1.1 Pressestimmen nach der Premiere von „Der Kirschgarten“, 1960	S. 130
4. 2. „Der Kirschgarten“ in der Regie von Achim Benning, 1983	S. 132
4.2.1. Pressestimmen nach der Premiere von „Der Kirschgarten“, 1983	S. 134
4.3. „Der Kirschgarten“ in der Regie von Peter Zadek, 1996	S. 137
4.3.1. Pressestimmen nach der Premiere von „Der Kirschgarten“, 1996	S. 139
4.4. „Der Kirschgarten“ in der Regie von Andrea Breth, 2005	S. 141
4.4.1. Pressestimmen nach der Premire von „Der Kirschgarten“, 2005	S. 142
Schlusswort	S. 147
Bildmaterial	S. 149
Russische Dramen und Literatur am Burgtheater. Übersicht	S. 159
Bibliographie	S. 162
Artikel in Tageszeitungen und Zeitschriften	S. 170
Bildnachweis	S. 179
Zusammenfassung/Abstract	S. 181

Einleitung

Das Wiener Burgtheater wird im Hinblick auf kulturelle Wechselbeziehungen als repräsentatives Repertoiretheater, als Ort für eine pluralistische Auseinandersetzung mit Dramen verschiedener Sprachräume und Kulturen betrachtet. In der Geschichte des Burgtheaters ist ab der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts neben England, Frankreich und Deutschland auch Russland als externer Dramenlieferant stärker vertreten, wobei vereinzelt schon ab 1885 Turgenev¹, Gogol und Dostoevskij auf dem Spielplan standen.

Ziel der vorliegenden Arbeit ist es, in Form einer theatergeschichtlichen Rekonstruktion eine Dokumentation über die im Wiener Burgtheater gespielten russischen Dramen in einer Zeitspanne von fünfzig Jahren, von 1955 bis 2005, zu erstellen.

Primäre Aufgabenstellung ist die Veranschaulichung jener russischen Dramen, die sich über sprachliche und politische Grenzen hinaus im europäischen Kontext behaupten konnten und in der Bühne des Burgtheaters eine ihrer Vermittlungsplattformen fanden. Neben Produktionen auf den Bühnen des Burg- und Akademietheaters werden auch Produktionen auf den Nebenbühnen - Kasino am Schwarzenbergplatz, Lusterboden und Vestibül - sowie Gastspiele, die in verschiedenen Eventrahmen vom Burgtheater betreut wurden, betrachtet.

Einführend werden die ersten Schritte des Burgtheaters nach 1945 und nach der Wiedereröffnung an der Ringstraße im Jahr 1955 beleuchtet, unter anderem das künstlerische Profil und die wichtigsten Faktoren, die auf die Spielplanung Einfluss hatten.

Im daran anschließenden Kapitel werden russische Autoren, die in dem eingangs angeführten Zeitraum ins Burgtheaterrepertoire aufgenommen wurden, in chronologischer Reihenfolge in einem literaturgeschichtlichen Streifzug vorgestellt. Dadurch wird zugleich ein Überblick über das russische Drama in seiner Kontinuität gegeben, zugleich werden dessen Aufführungsdaten im Burgtheater dokumentiert.

¹ Die russische Namensschreibung erfolgt gemäß der wissenschaftlichen Transliteration (z.B. Čechov) mit Ausnahmen jener Fälle, in denen in den zitierten Quellen eine andere Schreibweise verwendet wird (z.B. Tschechow).

Diese dramen- und literaturgeschichtliche Abhandlung betrachtet die jeweiligen Autoren in erster Linie in ihrer Rolle als Dramatiker. Der dramenhistorische Abschnitt, der auch Informationen zum Inhalt und zu den Uraufführungen der Werke liefert, dient als „Sprungbrett“ in den darauf folgenden Hauptteil der Arbeit, in dem anhand von zeitgenössischen Pressemitteilungen zu ausgewählten Inszenierungen deren spezifische Rezeption erörtert wird.

Die Rezeptionsanalyse in dem darauffolgenden Hauptteil wird in chronologischer Abfolge entsprechend den jeweiligen Burgtheaterintendanten durchgeführt. Anhand deutschsprachiger Theaterkritiken werden signifikante Produktionen vergegenwärtigt, um sie theatergeschichtlich festzuhalten und einzuordnen. Gleichzeitig werden durch diese Abhandlung erstmals diejenigen Burgtheaterdirektoren und Regisseure hervorgehoben, die aus künstlerischer Überzeugung für die Vermittlung russischer Stücke am Burgtheater plädierten, zumal im Falle der Sowjetunion, insbesondere während des Kalten Kriegs, erfolgreiche kulturdiplomatische Beziehungen keine Selbstverständlichkeit waren.

Die Analyse der Theaterkritiken konzentriert sich auf die Grundaspekte des besprochenen Theatergeschehens. Kommentare zu Regieschwerpunkten, Schauspiel und Bühnenausstattung der einzelnen Aufführungen werden aus den Theaterkritiken herausgegriffen, um über die jeweiligen Inszenierungen ein konkretes Bild vermitteln zu können.

Der rezeptionsgeschichtliche Teil wird in einer abschließenden Behandlung des repräsentativsten russischen Dramas am Burgtheater weitergeführt. Am Beispiel von vier Inszenierungen von „Der Kirschgarten“ wird ein Vergleich zwischen den verwendeten Textvorlagen erstellt, welcher für den interpretatorischen Zugang aufschlussreich ist. Zur Untermauerung dieser Analyse wird eine Rekapitulation der Pressestimmen vorgenommen, nicht zuletzt um die Pluralität der Interpretationen, die ein Werk ermöglicht, hervorzuheben.

Die vorliegende Arbeit geht somit erstmalig auf die Bedeutung des Burgtheaters als Aufführungsort und seiner Intendanten als Förderer russischer Dramatiker ein, und dient zur Dokumentation des bühnengeschichtlichen Verlaufs russischer Dramatik in Wien.

I. Teil Das Burgtheater nach dem II. Weltkrieg

1.1. Das Burgtheater in den ersten Nachkriegsjahren

Der Entscheidung, die Zeitperiode 1955 - 2005 näher zu betrachten, liegt in erster Linie die Wiedereröffnung des Burgtheaters an der Ringstraße am 14. Oktober 1955 zu Grunde. In Folge der schweren Kriegsbeschädigung im Februar 1945 konnte auf der Burgtheaterbühne am Ring nicht länger gespielt werden, das Ensemble wich bis 30. Juni 1955 auf der Ersatzbühne des Ronachers aus. Als Kulturakt mit symbolischer Bedeutung steht die Wiedereröffnung des Burgtheaters im Zeichen des Neustarts und Wiederaufbaus - parallel zur Unterzeichnung des Österreichischen Staatsvertrags im Mai 1955.

Nach der Besetzung Österreichs 1945 waren die alliierten Kräfte beim Wiederaufbau der Verwaltungsbereiche bedeutender Kulturstätten in Österreich gewichtig involviert. Im Kampf gegen Hitlers Truppen hatten viele russische Soldaten ihr Leben in Wien geopfert, deshalb sah die Rote Armee das von ihnen kontrollierte Territorium als berechtigten Einflussbereich an.² Das Burgtheater fiel in diese Sphäre und während sich die amerikanischen, englischen und französischen Kräfte mit der Wiederaufnahme der kulturellen Einrichtungen Zeit ließen, um das kulturelle Feld Österreichs von ehemaligen Mitgliedern der NSDAP zu säubern, beeilten sich die Sowjets mit der Wiedereröffnung und Wiederinbetriebnahme des Burgtheaters.³

Die Leitung des Unterrichtsressorts wurde von Ernst Fischer übernommen, der aus seinem Moskauer Exil mit kommunistischer Überzeugung nach Wien zurückgekehrt war und der Kulturpolitik der Sowjets entsprach⁴. So konnte der Betrieb des Burgtheaters, im Vergleich zu anderen Kusturstätten⁵, schneller wieder aufgenommen werden. Ähnlich war die Situation in Deutschland. In Berlin beschleunigte die

² vgl. z.B.: Otto Klambauer: Der Kalte Krieg in Österreich. Wien: Überreuter 2000, S. 23

³ Der Spielbetrieb begann am 30. April 1945. Mehr dazu bietet z.B. Ernst Haeusserman: Das Wiener Burgtheater. Wien: Fritz Molden Verlag, 1975, S. 147; Hilde Haider-Pregler u. Peter Roessler (Hg.): Zeit der Befreiung. Wiener Theater nach 1945. Wien: Picus 1997.

⁴ Oliver Rathkolb: Planspiele im Kalten Krieg. In: Zeit der Befreiung. Wiener Theater nach 1945. Wien: Picus 1997, S. 40-64, hier S. 42.

⁵ mehr dazu ebd. Rathkolb: Planspiele im Kalten Krieg. In: Zeit der Befreiung. S. 45ff. u. 51-60.

sowjetische Verwaltung zum Beispiel die Wiederinbetriebnahme des Deutschen Theaters⁶, das von 1903 bis 1930 von Max Reinhardt geleitet wurde.

Für die Burgtheaterdirektion kam für die ersten Jahre des Theaterwiederaufbaus nur ein erfahrener Theatermann in Frage, einer der das Ensemble kannte und mit der bisherigen Geschichte des Burgtheaters bestens vertraut war, so dass auch hier der Neustart möglichst schnell erfolgen konnte. Die Entscheidung fiel auf Raoul Aslan, und mit Grillparzers „Sapho“ erfolgte am 30. April 1945 im Ronacher die erste Vorstellung nach dem Krieg.

Die erwähnten Bedingungen brachten es mit sich, dass die Direktionszeit Aslans nicht von Revolutionsgeist oder Erneuerung geprägt war. Raoul Aslan kündigte in seiner Rede anlässlich der Wiederinbetriebnahme im Ersatzhaus Ronacher in der Himmelpfortgasse an, dass, angesichts der Mängel im Ensemble und der geringen zur Verfügung stehenden Spielmittel, der Spielplan eingeschränkt werden müsste.⁷

Abgesehen von den wirtschaftlichen Hindernissen wird überliefert, dass auch Ernst Fischer an moderner oder antifaschistischer Gegenwartsdramatik nicht interessiert war, sondern hauptsächlich die Klassiker forcierte.⁸ Die Tatsache, dass Österreich nach dem Krieg primär auf Wiederaufbau eingestellt war, findet auch in der Richtung Ausdruck, die das Burgtheater in den ersten Jahren nach dem Krieg einschlug und die man als „zutiefst restaurativen“⁹ Kurs bezeichnet hat. Das Burgtheater sah seine Aufgabe darin, im Spielplan jene Werke und Autoren wieder aufzunehmen, die während des Krieges verboten waren, auch fremdsprachige Autoren fielen in diese Kategorie.

Während der zehn Jahre, in denen das Ronacher an Stelle des Burgtheaters bespielt wurde, gab es einen bunt gemischten Spielplan. Die deutschen Klassiker Goethe, Schiller, Lessing und Wedekind dominierten, aber auch neuere Größen wie Gerhart Hauptmann und Carl Zuckmayer fanden Eingang. Mit repräsentativen

⁶ Günther Rühle: Das zerrissene Theater. 1990: Rückblick auf die Szene des Jahrhunderts. In: Welttheater-Nationaltheater-Lokaltheater. Europäisches Theater am Ende des 20. Jahrhunderts Hg. v. Erika Fischer-Lichte/Harald Xander. Bd. 9. Tübingen und Basel: Francke 1993, S. 1-21, hier S. 6.

⁷ Burgtheater 1776-1976. Aufführungen und Besetzungen von zweihundert Jahren. Hg. v. Österreichischem Bundestheaterverband. Sammlung und Bearbeitung des Materials Minna von Alth. Bd. 1. Wien: Salzer-Ueberreuter. o.J., S. 630.

⁸ Oliver Rathkolb: Planspiele im Kalten Krieg. In: Zeit der Befreiung. S. 40-64, hier S. 42.

⁹ Felix Kreissler: Österreichische Nation und Kultur in Theater des Exils. In: Zeit der Befreiung. Wiener Theater nach 1945. Wien: Picus 1997, S. 12-39, hier S. 22.

österreichischen Dramatikern wie Hofmannsthal, Schnitzler, Bahr, Beer-Hofmann, Wildgans, Csokor, Nestroy und Grillparzer wurde das deutschsprachige Repertoire ergänzt. Dazu kamen fremdsprachige Klassiker wie Shakespeare, Lope de Vega, Goldoni, Molière sowie spätere Generationen wie Shaw, Anouilh, Giraudoux, Molnár, O' Neill, Ibsen - gelegentlich auch Strindberg und Oscar Wilde. Von den russischen Dramatikern waren Werke von Gribojedov, Tolstoj, Gorki und Čechov zu sehen. Außer Klassikern wurde auch der Unterhaltungsliteratur viel Raum geboten, eine Tradition, die bis zum Anfang der Direktionszeit Adolf Rotts 1954 weitergeführt wurde. Aus dem Genre der Komödie und Unterhaltungstücke waren vor allem deutsche Übertragungen aus dem Amerikanischen, Englischen oder Französischen vertreten, wie zum Beispiel „Claudia“ von Rose Franken, „Die Henne und die Küchlein“ („Dear Octopus“) von Dodie Smith, „Der Herr vom Ministerium“ von John Bingham und „Cyrano von Bergerac“ von Edmond Rostand.

Um mit anderen europäischen Theatern von Rang Schritt zu halten, hätte das Burgtheater auch andere Optionen in Betracht ziehen müssen, meinte Gerhard Klingenberg, vor allem das Streben nach einer zeitgerechten Spielplangestaltung, mit zeitgenössischer und moderner Dramatik.¹⁰ Meisterwerke der neueren dramatischen Weltliteratur hätten auf dem Spielplan des Burgtheaters in der Nachkriegszeit nicht fehlen dürfen, deshalb habe das Haus den entscheidenden Zeitpunkt versäumt, sich als „ein exemplarisches“ Theater zu etablieren, so Klingenberg. Das soll nicht nur daran gelegen haben, dass das Haus ab 1945 im Ronacher spielen musste und der größte Teil der Requisiten fehlte, auch nicht daran, dass viele Schauspieler, welche vertrieben worden waren, jetzt im Ensemble fehlten, sondern auch daran, dass man sich um ehemals als „unangenehm“ bezeichnete Zeitgenossen, viele davon österreichische Autoren der Moderne, nicht genügend bemühte. Sie waren meistens jüdischer Abstammung, die mitsamt ihren Werken aus dem Land verwiesen worden waren und befanden sich lange nach Kriegsende noch immer im Exil, dem so genannten „Post-Exil“.¹¹ Dieses Phänomen brachte Nachwirkungen für die Wiener Bühnen mit sich. Manches Werk, wie zum Beispiel Schnitzlers „Der Reigen“, welches für die Moderne wegweisend war, wurde

¹⁰ Gerhard Klingenberg: Das gefesselte Burgtheater - 1776 bis in unsere Tage. Wien: Molden 2003, S. 169f.

¹¹ Felix Kreissler: Österreichische Nation und Kultur in Theater des Exils. In: Zeit der Befreiung. S. 12-39, hier S. 22.

im Spielplan der Wiener Theater lange Zeit ignoriert. Ödön von Horváth wurde - nachdem sein Theaterstück „Geschichten aus dem Wienerwald“ nach der Uraufführung in Deutschland von nationalistischen Kritikern angegriffen und daraufhin verboten worden war- am Burgtheater erstmals 1962 ins Repertoire aufgenommen. „Geschichten aus dem Wienerwald“ wurde am Burgtheater erstmalig während Gerhard Klingenberg's Direktion, beinahe zwanzig Jahre nach dem Kriegsende, im März 1974 in der Regie Otto Schenks aufgeführt.

1.2. Spielplangestaltung - mehr als nur eine kulturelle Frage.

Russische Dramatik am Burgtheater¹² nach dem II. Weltkrieg

Das Burgtheater bemühte sich nach dem Krieg primär darum, das Kulturgut des Landes hervorzuheben. Das Publikum wollte „sein“ Theater wieder und war auch bereit, Geld dafür auszugeben. Man hat als Theater der wichtigsten Einnahmequelle, dem Publikum, gerecht werden wollen, auch um sich selbst helfen zu können. Der nach dem Publikum, d. h. auf dessen Geisteshaltung¹³ gerichtete Spielplan implizierte auch, dass das Haus sich neuen Ideen und Formen, z.B. der des epischen Theaters, eher zu entziehen vermochte. In der Direktionszeit Raoul Aslans 1945 bis 1948 fehlten wichtige Werke moderner Theaterklassiker im Repertoire wie Strindberg, Horváth, Brecht, Čechov oder Gorki.

Beim Wiederaufbau der Kulturinstitutionen war vor allem der finanzielle Aspekt entscheidend. Auch wenn das Burgtheater - als kaiserlich-königliches Kulturerbe Österreichs vom Staat subventioniert - existentiell nicht bedroht war, wurden künstlerische Erneuerungen zugunsten der Wirtschaftlichkeit und des Wiederaufbaus geopfert. Ernst Haeusserman vermerkt in seinem Buch „Das Wiener Burgtheater“ über die ersten Schritte im Ronacher, die alles andere als leicht gewesen waren:

Was Raoul Aslan, seine Regisseure Herbert Waniek, Adolf Rott, Leopold Lindtberg und Walter Felsenstein, das Ensemble und das technische Personal in den ersten Nachkriegsjahren leisteten, ist

¹² Alle Angaben der vorliegenden Arbeit über Burg- und Akademietheateraufführungen bis 1976. beruhen auf folgender Quelle: Burgtheater. 1776-1976 Aufführungen und Besetzungen von zweihundert Jahren. a.a.O

¹³ Klingenberg: Das gefesselte Burgtheater. S. 172.

heute kaum fassbar. Sie überwinden ungeheure Schwierigkeiten und Beschränkungen, Strom- und Brennstoffmangel, Transportmiseren, Hunger und Kälte.¹⁴

Ein radikaler revolutionärer Schritt erwies sich in der Praxis auch in anderer Hinsicht prekärer als angenommen. Nach einem Krieg, in dem vor allem moralische Werte auf den Kopf gestellt worden waren, war nicht nur ökonomisches Kalkül, sondern auch sozialpolitisches Feingefühl von Nöten, vor allem wenn man einige alltägliche Aspekte in bezug auf die fremden Besatzungsmächte bedenkt. Bei der Zusammensetzung des Spielplans sollte vermieden werden, das Theaterpublikum mit zu viel Neuem, Unbekanntem oder Fremdländischem im Kulturangebot zu konfrontieren. Dass das Publikum in solchen Fällen voreingenommen reagierte, bewies sich in bezug auf die russische Dramatik, die diesem Risiko nicht entkommen ist, wie später noch zu sehen sein wird.

In den französischen und britischen Einflussgebieten in Österreich verstanden es die von den Alliierten eingesetzten Verwalter, das Kulturgut ihres Landes zu vermitteln und ließen Stücke aus ihren Ländern auf österreichischen Bühnen spielen.¹⁵ Anders war dies in den von der Sowjetunion besetzten Gebieten, im konkreten Fall auf der Bühne des Burgtheaters. Es stellt sich die Frage, warum gerade von den russischen Stücken so karger Gebrauch im Burgtheater gemacht wurde, wo doch die Sowjetmacht in Wien bis 1955 präsent war und die Burgtheaterverwaltung beeinflusste? Lag die Entscheidung des Spielplanes allein bei den hiesigen Verantwortlichen oder hatte die Besatzungsmacht doch Einfluss darauf? Gerhard Klingenberg deutet darauf hin, dass die Spannung in der politischen Landschaft nach der Befreiung wohl zu einem „vorsichtigen“ Spielplan verleitet haben könnte.¹⁶ Die Auswahl der nach dem Krieg inszenierten russischen Stücke in Wien würde die von Klingenberg geäußerte These untermauern. Möglich erscheint auch, dass die sowjetische Präsenz in Wien manche ihrer eigenen Dramatiker für unpassend empfunden hat und diese daher im Burgtheater unerwünscht waren. Laut Otto Tausig¹⁷ soll die Besatzungsmacht UdSSR keinen Einfluss auf den Spielplan genommen haben. Elfriede Sieders stellt in ihrer Dissertation „Die alliierten

¹⁴ Ernst Haeusserman: Das Wiener Burgtheater. Wien: Verlag Fritz Molden, 1975, S. 127.

¹⁵ vgl. dazu auch: Rathkolb: Planspiele im Kalten Krieg. In: Zeit der Befreiung. S. 40-60.

¹⁶ Klingenberg: Das gefesselte Burgtheater. S. 188.

¹⁷ Susane Gföller: Otto Tausig im Gespräch mit Susane Gföller. In: Zeit der Befreiung. S. 396-416, hier S. 404.

Zensurmassnahmen zwischen 1945–1955¹⁸ fest, dass die sowjetische Einflussnahme auf die künstlerische Gestaltung und Auswahl der Theaterstücke eher gering war. Nur in wenigen Einzelfällen, wie z.B. im Falle des Dramas „Elga“ von Gerhard Hauptmann wurde Vorzensur ausgeübt, die Sowjets verlangten, dass statt „Elga“ Ibsens „Hedda Gabler“¹⁹ als Wiedereröffnungsstück im Akademietheater gezeigt wird.

Die russischen Dramatiker, die nach Kriegsende bis zur Wiedereröffnung des Burgtheaters 1955 auf dem Spielplan standen, waren Gribojedov, Tolstoj, Čechov, Švarc und Gorki. Im Jahr 1946 wurde im Ronacher „Verstand schafft Leiden“ von Alexander Gribojedov aufgeführt, ein Klassiker, der, nur teil- und zeitweise von der zaristischen Zensur verboten, nahezu durchgehend auf russischen Bühnen gespielt wurde, also auch in der Sowjetzeit.

Ende 1948, nach der Direktionszeit Aslans, brachte das Akademietheater Lev Tolstoj's „Anna Karenina“ in der Regie von Adolf Rott auf die Bühne. Lev Tolstoj war auch 1953 im Ronacher mit „Und das Licht scheint in der Finsternis“ in der Regie von Leopold Lindtberg vertreten. Ausgewählte Werke des Realisten Lev Tolstoj waren in der Sowjetzeit zwar verboten²⁰ trotzdem zeigt die Bauernthematik in „Und das Licht scheint in der Finsternis“ durchaus Kompatibilität mit der Thematik der offiziellen Dorfprosa des sozialistischen Realismus. Zudem stellten Tolstoj's Bühnenwerke mit einer beachtlich hohen Zahl an Vorstellungen - „Anna Karenina“ wurde 52-mal und „Und das Licht scheint in der Finsternis“ 32-mal aufgeführt - eine vom Publikum befürwortete Auswahl dar. Die Tatsache, dass Tolstoj beim Burgtheaterpublikum nicht nur bekannt, sondern auch ziemlich beliebt war, spielt bis in die 1970er Jahre eine wichtige Rolle für die Rezeption des Autors am Burgtheater, er wurde ungeachtet dessen, dass er nicht als der repräsentativste russische Dramatiker gilt, im Repertoire bevorzugt.

¹⁸ Elfriede Sieder: Die Aliierten Zensurmassnahmen zwischen 1945 – 1955. Unter besonderer Berücksichtigung der Medienzensur. Wien: Univ., Diss. 1983, S. 136.

¹⁹ Klaus Dermutz vermerkt, dass Rotts Inszenierung „Hedda Gabler“, der NS-Ideologie angepasst, nach dem Krieg wieder im Spielplan aufgenommen wurde und von 19. Mai 1945 bis zum 22. Mai 1946 gezeigt, vgl.: Klaus Dermutz: Das Burgtheater 1955-2005. Die Welt-Bühne im Wandel der Zeit. Wien: Deuticke im Paul Szolnay 2005, S. 144f. Das unerwartete Gebot der sowjetischen Besatzung, das Stück zu spielen, erklärt dieses Vorgehen.

²⁰ vgl. Sergej Plotnikov/Valeria Stelmakh: Lesen in Russland. In: Lesen im internationalen Vergleich. Hg. von Stiftung Lesen, Teil II. Berlin und München: Quintessenz 1995, S. 153-179, hier S. 155.

Von Evgenij Švarc wurde im Akademietheater das Schauspiel „Der Schatten“, mit Premiere am 30. Oktober 1948, gespielt. Die regimekritischen, als Märchen getarnten Kinderstücke Evgenij Švarc' waren in der Sowjetunion offiziell nicht verboten und auch oft inszeniert. Nur zwei seiner Dramen wurden dort gleich nach den Premieren wegen der starken politisch-kritischen Anspielungen vom Spielplan abgesetzt²¹: „Der Schatten“ im Jahr 1940 und „Der Drache“ im Jahr 1943. Trotz der Absetzung wurde „Der Schatten“ in Österreich erfolgreich aufgeführt, im Akademietheater erreichte die Aufführung 15 Spielabende.

Am 17. September 1949 hatte das Stück „Jegor Bulyčov und die anderen“ von Maxim Gorki in der Regie von Adolf Rott im Ronacher Premiere und wurde an zehn Spielabenden gezeigt.

Anton Čechov, nun in ganz Europa als bedeutender Dramatiker der Moderne geachtet, war in der Sowjetunion nicht zensuriert und stand in der Besatzungszeit auf dem Spielplan des Burgtheaters. Auf der Bühne des Akademietheaters wurde als österreichische Erstaufführung Čechovs „Die Möwe“ im Jahr 1952 in der Regie Berthold Viertel auf die Bühne gebracht, eine Inszenierung, die 30-mal gespielt wurde.

Die einzige Ausnahme unter den russischen Dramatikern am Burgtheater stellte die Situation des Schriftstellers Leonid Solovjov dar, der ab 1946 verfolgt und für einige Jahre im Gulag inhaftiert war. In der Regie von Hermann Thimig wurde Solovjovs Stück „Der lustige Sünder“ inszeniert. Mit der Premiere am 26. März 1947 erreichte es bis zum 7. November 1947 eine Aufführungsquote von 32 Spielabenden. Möglich, dass aufgrund der anscheinend harmlosen Thematik - die Abenteuer des Hodscha Nasreddin, eine märchenhafte und moralistische Figur aus dem arabischen Raum – das Werk der russischen Besatzungsmacht kein Dorn im Auge war. Ebenfalls im Jahr 1947 am 23. November fand im Rahmen einer Matinee eine Lesung statt, bei der neben Werken von Grillparzer und Shakespeare auch aus den Werken Ostrovskijs und Dostoevskijs gelesen wurde.

²¹ Wolfgang Kasack: Lexikon der russischen Literatur des 20. Jahrhunderts. Vom Beginn des Jahrhunderts bis zum Ende der Sowjetära. (2. Aufl.), München: Otto Sagner 1992, S. 1259f.

Ein weiterer Aspekt, der auf die Theaterlandschaft Wiens nach dem Krieg großen Einfluß nahm, war von ideologischer Natur, was auch auf den Spielplan eindeutige Auswirkung hatte. Die Theaterhäuser waren vor allem als sozialistisch einzuordnen. Kommunistisch ausgerichtete oder sympathisierende Theaterinstitutionen gab es nur wenige, vorwiegend nur in den ersten Nachkriegsjahren, auf deren Bühnen auch andere russische Dramatiker gespielt wurden. Neben Gorki wurden Werke Gogols und Ostrovskijs sowohl im Volkstheater²² als auch im Scala Theater²³ inszeniert. Im Scala Theater wurden zum Beispiel neben den oben genannten Autoren auch Werke Bertholt Brechts inszeniert. Allerdings bekam das Theaterhaus Scala in der Wiener Mariahilfer Straße ab 1950 immer weniger Subventionen und musste 1955 seinen Betrieb einstellen. Vermutlich auch aufgrund der Tatsache, dass der sowjetische Einfluss im Wien des Jahres 1955 bereits abgenommen hatte, reichten die Kräfte für den weiteren Bestand des Scala Theaters nicht aus. Auch sonst wurde dieser Theaterinstitution nicht sonderlich freundlich behandelt; nachdem sie als einzige Bühne während des Brecht-Boykotts Brecht inszeniert hatte, wurde sie boykottiert.

Eine deutliche ideologische Spaltung liegt nach dem Krieg dem Wiederaufbau des Theaters in Deutschland zu Grunde. In der ehemaligen DDR wollten die links orientierten Theater auf dem „politischen Willen der zurückgekehrten Emigranten“²⁴ aufbauen und dadurch aktiv zu einer neuen politischen und sozialen Richtung beitragen. In Westdeutschland, anknüpfend an eine konservative Tradition, blieb das Theater in den ersten Nachkriegsjahren unkritisch, vermied die Auseinandersetzung mit der Vergangenheit und „war auf Einfühlung, Zustimmung, Bestätigung und Affirmation, auf den gemeinsamen festlichen Akt angelegt“²⁵.

²² Evelyn Deutsch-Schreiner: „Von Flottwell zu Valentin“. Das Wiener Volkstheater in der Nachkriegszeit. In: Zeit der Befreiung. S. 155-174, hier S. 168.

²³ Susane Gföller: Otto Tausig im Gespräch mit Susane Gföller. In: Zeit der Befreiung. S. 396-416, hier S. 403.

²⁴ Günter Rühle: Das zerrissene Theater. In: Welttheater - Nationaltheater - Lokaltheater. S. 1-21, hier S. 8.

²⁵ ebd. Rühle. S. 9.

1.3. Das Burgtheater nach der Wiedereröffnung

Die Wiedereröffnung des Burgtheaters im Zeichen der Nationalidentität

Adolf Rott, der im Jahr 1955 das Burgtheater bereits seit einem Jahr leitete, bestand²⁶ darauf, dass das Burgtheater vor der Wiener Staatsoper wiedereröffnet werden sollte. Damit wollte er die Aufmerksamkeit auf die Errungenschaft des Wiederaufbaus des ehemaligen Hofburgtheaters als erstrangige Kulturstätte Österreichs lenken, aber auch gleichzeitig sein kulturelles Symbol als kulturellen Mittelpunkt für das österreichische Volk betonen. Durch diesen Akt konnte der Rest der Welt die Blicke erneut auf das Burgtheater werfen und sich von seinem Weltrang überzeugen. Dies sollte auch durch die Auswahl des ersten Schauspiels im neuen Haus unterstrichen werden. Die Wiedereröffnung wurde mit der Aufführung eines österreichischen Stückes gefeiert, mit Grillparzers „König Ottokars Glück und Ende“. Grillparzers Eröffnungsstück war, wenn nicht die erste Wahl Adolf Rotts, doch eine überzeugende Option für das Erreichen des oben genannten Ziels, vor allem aber war dies eine seitens des Publikums stark befürwortete Wahl.

Am ersten der sieben feierlichen Eröffnungstage im Oktober 1955 wurde Grillparzers Werk nur vor geladenen Gästen aufgeführt, die Inszenierung übernahm der Direktor des Hauses, Adolf Rott. „Königs Ottokar Glück und Ende“ wurde bis in die 1980er Jahre im Abstand von zehn Jahren symbolisch „als Bestätigung der österreichischen Identität“²⁷ inszeniert.

Im Sinne einer fast nostalgischen Sehnsucht nach alten Zeiten war man darauf bedacht, vorwiegend Stücke der österreichischen Dramatiker Nestroy, Raimund und Grillparzer zu spielen.²⁸ Neben diesen standen vorwiegend Klassiker wie Schiller, Goethe und Shakespeare auf dem Spielplan des neu eröffneten Burgtheaters. Auch unterhaltende Stücke waren hier und da bis in die 1970er Jahre im Repertoire, meist Übersetzungen aus dem Französischen, Amerikanischen oder aus dem Spanischen, die nicht selten im Burg- und Akademietheater uraufgeführt wurden.

²⁶ Burgtheater 1776-1976. Aufführungen und Besetzungen von zweihundert Jahren. S. 690.

²⁷ Dermutz: Das Burgtheater 1955-2005. S. 209-212.

²⁸ Rathkolb: Planspiele im Kalten Krieg. In: Zeit der Befreiung. S. 42.

Über den konservativen Kurs des Burgtheaters sind sich mehrere Quellen einig²⁹.

In der Direktionszeit Ernst Haeussermans ab 1959 - dessen Verdienste als Burgtheaterdirektor in vielerlei Hinsicht unbestritten sind - wurden traditionelle Formen wie das Ensembletheater oder die zyklische Spielplangestaltung - Shakespeare, Raimund, antike Tragödien-Zyklen³⁰ - „zum Leben erweckt“³¹, die in anderen Theatern längst verabschiedet waren.

Im Hinblick auf die russische Dramatik lässt sich festhalten, dass von der Eröffnung des Burgtheaters am Ring und bis zum Jahr 2005 eine steigende Anzahl von russischen Dramen inszeniert und aufgeführt wurde. In dieser 50-jährigen Zeitspanne waren unter ungefähr 1000 Inszenierungen³² ca. 50 russische Dramen.

II. Teil

Vertreter der russischen Dramatik im Repertoire des Wiener Burgtheaters von 1955 bis 2005

2.1. Politische Instrumentalisierung und nicht-kulturelle Einflüsse auf stilistische Grundsätze des russischen Dramas³³

Das hart geprüfte Theaterwesen Russlands nahm seine Anfänge unter der Regentschaft von Zar Alexej, dem Vater von Peter dem Großen.

Simeon Polockij (1629-1680), ehemaliger Mönch und Erzieher der Zarenkinder, stellte sich gegen die strikte Tradition der altslawischen Kirchenliteratur und initiierte die Barockkultur in Russland unter anderem auch dadurch, dass er Bibelgeschichten als Tragödien oder Komödien für die Bühne adaptierte.³⁴ Polockij förderte Theater als kulturelles Gut des öffentlichen Lebens und vermittelte ein neues Verständnis von Bildung und Wissen. Seine Bühnenstücke - sie zählen zu den ersten in der

²⁹ vgl. Rathkolb: Planspiele im Kalten Krieg. In: Zeit der Befreiung. S. 41; auch Verena Keil-Budischowsky: Die Theater Wiens. Hg. v. Peter Poetschner. Wien: Zsolnay 1983, S. 311-340.

³⁰ Keil-Budischowsky: Die Theater Wiens. S. 337.

³¹ Kurt Kahl: Die Wiener und ihr Publikum. Wien: Jugend und Volk 1974, S. 130.

³² vgl. auch Inszenierungsdatenbank Theadok: <http://www.theadok.at>. zuletzt eingesehen am: 30. 9. 2008

³³ Ein Überblick über die Thematik des russischen Dramas bis in die 1960er Jahren bietet auch: Berndt Puchegger: Das russisch-sowjetische Drama mit zeitgenössischer Thematik seit 1953. Typen und typische Konflikt- und Problemkreise. Wien: Univ., Diss. 1966.

³⁴ Marc Slonim: Russian theatre. From the empire to the Soviets. London: Methuen & Co LTD 1961, S. 21f.

russischen Theatergeschichte - schrieb er für das Hoftheater, das von Zar Alexej im Jahr 1672 gegründet wurde.

Das russische Drama war seit seinen Anfängen stets von der Staatsmacht abhängig und die Politik bestimmte im Laufe der Jahre seine inhaltliche und ästhetische Entwicklung. Bereits Peter der Große, der 1702 das Hoftheater in ein öffentliches Theater umfunktionierte, instrumentalisierte die dramatische Produktion und forderte, dass die ab nun gespielten Stücken auf die gegenwärtige Lage des Landes Bezug zu nehmen haben und insbesondere seine Reformen und militärischen Erfolge propagieren müssen.³⁵ Auch in den folgenden dreihundert Jahren seines Bestehens mußte das Drama wiederholt Propagandafunktion erfüllen und in der Sowjetzeit, wenn öffentlich zugelassen, sich als Massenkunst³⁶ auf diese Rolle beschränken, - hier sei jedoch die ab 1953 einsetzende Wende der Entstalinierung erwähnt, die eine Milderung der Zensur im Bereich des kulturellen Schaffens mit sich brachte. Dass aus diesem Grund das russische Drama des 20. Jahrhunderts mit den künstlerischen Fortschritten des westlichen Dramas nicht mithalten konnte, ist bekannt.

Die russische Literatur war ab 1927 auf Befehl der sowjetischen Regierung programmatisch ausgerichtet. Somit war die offiziell Dramatik dieser Zeit für westeuropäische Bühnen thematisch uninteressant. Da Inhalt und Stil der szenischen Umsetzung gleichgeschaltet wurden, konnte aus der ohnehin stark beeinträchtigten Dramenproduktion nur eine geringe Zahl von Bühnenstücken über die Grenzen der UdSSR hinaus bekannt werden und sich auf westlichen Bühnen behaupten. Ein Beispiel dafür stellt Valentin Katajews Stück „Quadratur des Kreises“ dar, das sich auf westeuropäischen Bühnen behaupten konnte und auch im Burgtheater am 12. Dezember 1962 als Gastspiel aufgeführt wurde.

In der Zeit von 1955 bis 2005 weist das Burgtheaterrepertoire einen absoluten Mangel an russischen Dramen auf, die nach 1950 entstanden sind. Die Schlussfolgerung liegt nahe, dass aufgrund der Tatsache, dass Österreich kulturpolitisch auf Neutralität bedacht war, regimekritische Autoren vermieden wurden. Eine initiierende Stellungnahme zur neueren russischen Dramatik wäre

³⁵ Bodo Zelinsky: Einleitung. In: Das russische Drama. Hg. v. Bodo Zelinsky. Düsseldorf: Bagel 1986, S. 11.

³⁶ Puchegger: Das russisch-sowjetische Drama mit zeitgenössischer Thematik seit 1953. S. 10f

zumindest theoretisch möglich gewesen, wie die Praxis in den Theatern anderer westeuropäischer Länder zeigt. Michail Bulgakov zum Beispiel wurde ab den sechziger Jahren in Deutschland mit zehn³⁷ seiner repräsentativsten Dramen oft inszeniert. Am Burgtheater hingegen wurde lediglich seine Bühnenbearbeitung von Gogols Roman „Tote Seelen“ als Gastspiel im Jahr 1967 gezeigt und erst im Jahr 2006 die Bühnenfassung seines bekanntesten Romans „Der Meister und Margarita“ inszeniert.

Allgemein betrachtet, wuchs das Repertoire russischer Dramatik nach Glasnost ab 1985 gewaltig. Viele von den Jahrzehnten verbotenen Werken wurden in Russland rehabilitiert und neue Stücke konnten sich auf verschiedenen inländischen und ausländischen Bühnen etablieren. Allerdings änderte die kulturelle Liberalisierung, die das Tauwetter mit sich brachte, nicht viel in Bezug auf deren Aufführung am Wiener Burgtheater. Bislang verbotene Werke moderner dramatischer Texte aus den 20er und 30er Jahren wurden im Burgtheater nach wie vor kaum gezeigt. Erst während der Direktionszeit von Claus Peymann tauchten in den Jahren 1992, 1993 und 1994 neue Namen im Spielplan auf, unter ihnen Daniil Charms und Isaak Babel.

In seiner Studie „Das russische Drama der achtziger Jahre“ befasst sich Eberhard Reißner mit den nach 1980 veröffentlichten russischen Bühnenstücken, die in den letzten zehn Jahren der Sowjetzeit entstanden sind. Es werden darin sechszwanzig Dramatiker ausführlich behandelt, die in ihrem Schaffen von einer „fortschreitenden Selbstbefreiung“³⁸ zeugen und repräsentative Texte dieser Zeitperiode bieten. Unter ihnen Viktor Rosov, Aleksandr Vampilov, Aleksandr Volodin, Ljudmila Petruševskaja, die nicht nur in Wien, sondern überhaupt für das westliche Theaterpublikum noch immer wenig bekannt sind. Dieser Zustand kann auch mit der Annahme erklärt werden, dass sich die russische Dramatik ab den 1980er Jahren vorwiegend mit der Thematik der Vergangenheitsbewältigung beschäftigt. Die Auseinandersetzung mit zwischenmenschlichen Beziehungen und Geschichte, in einer unterschiedlichen Retrospektive als der bisher offiziellen, waren

³⁷ Klaus Volker (Hg.): Schauspielführer. Güttersloh/München: Bertelsmann 1996, S. 571.

³⁸ Eberhard Reißner: Das russische Drama der achtziger Jahre. Schmerzvoller Abschied von der großen Illusion. Arbeiten und Texte zur Slawistik. Hg. v. Wolfgang Kasack. Bd. 56. München: Otto Sagner 1992, S. 8.

die beherrschenden Motive, mit denen sich die meisten russischen Dramatiker nun auseinandersetzten.

2.2. Zur Lage der österreichisch - sowjetischen kulturpolitischen Beziehungen in den 1980er Jahren

Infolge kulturdiplomatischer Bemühungen intensivierten sich die russisch-österreichischen Theater- und Literaturwechselbeziehungen gegen Ende der achtziger Jahre.³⁹ Ab dem Jahr 1981 berichteten die Tageszeitungen zunehmend über bilaterale Bemühungen zugunsten der kulturellen Beziehungen zwischen Wien und Moskau, infolge deren es im größeren Rahmen auf europäischer Ebene zur Verbesserung der kulturpolitischen Beziehungen zwischen den Länder Europas kam. Ab den 1970er Jahren wurde neben der Wirtschaft auch die Kultur zu einem zentralen Thema in der Politik erhoben und eine umfassendere Beschäftigung mit Kultur als ein notwendiger Schritt im Zeichen der Globalisierung betrachtet. Durch verbindliche Konventionen werden nationale Kulturen geschützt, diese aber gleichzeitig auf europäischer und internationaler Ebene gefördert um ihnen auf dem Kulturmarkt eine Chance zu sichern.⁴⁰

Eine in den 1980er Jahren stattfindende Initiative zum österreichisch-sowjetischen „Kulturaustausch“, ging vom Wiener Theaterverlag Sessler aus. Die *Salzburger Nachrichten*⁴¹ berichteten am 13. November 1980, dass der Thomas Sessler Verlag zwei der bekanntesten Dramatiker der UdSSR, Pavel Pavlovskij und Alexander Stein (eig. Rubenstein, Anm.) zum Gespräch nach Wien eingeladen habe. Diese Begegnung war vor allem der Zusammenarbeit zwischen dem österreichischen Sessler Verlag und dem sowjetischen Copyrightbüro „Wab“ zu verdanken gewesen. Weiter vermerkt der Artikel, dass der Sessler Verlag sich exklusiv dafür einsetzte, zeitgenössische russische Stücke zu verlegen und diese Theatern des deutschsprachigen Raums anzubieten. Als Gegenzug entwickelte sich in der UdSSR die Rezeption österreichischer Dramen in Buchform, merklich gestiegen war das

³⁹ o.A. Perestroika und Kulturaustausch. Ein Interview mit dem Präsidenten der sowjetischen „AKM“. In: Volkstimme 31.5. 1987.

⁴⁰ Dazu z.B.: Olaf Schwencke: Das Europa der Kulturen. Kulturpolitik in Europa. Dokumente, Analysen und Perspektiven - von den Anfängen bis zur Gegenwart. (2. Aufl.). Essen/Bonn: Klartext 2006.

⁴¹ APA(o.A.): Kulturaustausch, wenn's beliebt. In: Salzburger Nachrichten 13. 11. 1980

literarisches Angebot österreichischen Ursprungs vor allem in Moskau. Österreichische Autoren wurden geradezu zahlreich übersetzt und gedruckt, vor allem Vertreter der Moderne wie Robert Musil, Ingeborg Bachmann, Heimito von Doderer, Stefan Zweig, aber auch Barbara Frischmuth und Peter Rosei.⁴²

Laut *Salzburger Nachrichten*⁴³, erreichte eine Auswahl von Dramen Ödön von Horváths in der UdSSR eine Auflage von 150.000 gedruckten Exemplaren. Auch Peter Turrinis „Der tollste Tag“ war in russischer Übersetzung in Moskauer Buchhandlungen erhältlich.

Im Bereich der Literatur änderte sich die Situation ab 1985 merklich, als Michail Gorbatschows Glasnost eine Liberalisierung im Kulturbetrieb einleitete. Kafka-Liebhaber in Russland z.B. haben damit eine besondere Wiedergutmachung⁴⁴ erfahren, da der Autor während der Sowjetzeit verboten war.

Die *Wiener Zeitung*⁴⁵ berichtete im Dezember 1981 von der Unterzeichnung eines Abkommens zwischen den österreichischen und sowjetischen kulturpolitischen Repräsentanten, das eine gegenseitige Wahrung der Urheberrechte befürwortete, ein Akt, welcher ein Zeichen zur Konkretisierung des Kulturaustausches zwischen den zwei Ländern darstellte.

Im Gegenzug zu der oben beschriebenen Entwicklung konnten sich die österreichischen Verlage hinsichtlich der Übersetzungen aus dem Russischen nicht wie ihre Abkommenspartner rühmen, da diese etwas knapp ausfielen, wie die *Volkstimme* 1981 berichtete. Der Rezensent äußerte sich über die Förderung der Literatur aus der UdSSR von Seiten Österreichs wenig begeistert: „Über Österreichs

⁴² Zur Bekanntmachung Stefan Zweigs im russischsprachigen Raum hat Genadij Kagan viel beigetragen, vgl. dazu: Genadij Kagan: Die Welt von gestern - heute. Erinnerungen eines russisch-jüdischen Germanisten. Wien: Böhlau 1995,- ein autobiographisches Werk, indem der Autor auch über seine übersetzerische Tätigkeit erzählt.

⁴³ ebd. APA: Kulturaustausch, wenn's beliebt. In: Salzburger Nachrichten 13. 11. 1980.

⁴⁴ Eduard Goldstücker, Literaturhistoriker, Germanist und Franz Kafka-Forscher, leitete 1965 in der ehem.Tschechoslowakei ein Kafka Symposium, bei dem Kafka als „geistiger Vater des Aufstandes“ gefeiert wurde. Kurz danach wurde Kafka aus der Liste der offiziell geduldeten Literatur in der Sowjetunion und anderen kommunistischen Ländern gestrichen. - vgl. Dorothee Frank: Glasnost für die russische Literatur. Der Nachholbedarf gilt auch österreichischen Schriftstellern. In: Die Presse 11. 7. 1989.

⁴⁵ A. Sanin(o.A.): Über Bücher zur Verständigung. Notizen zu den Kulturbeziehungen UdSSR-Österreich. In: Wiener Zeitung 25. 12. 1981.

blamabel überfällige Gegenleistung gibt es leider (wieder einmal) nichts Neues zu berichten“⁴⁶.

Im Jahr 1982 gastierte das Burgtheaterensemble in der Sowjetunion, nachdem zuvor im Jahr 1980 der Versuch für ein Gastspiel des Ensembles in Moskau gescheitert war.⁴⁷ Damals verweigerte die Sowjetunion dem gebürtig tschechischen Ensemblemitglied Pavel Landovsky ein Sowjet-Visum. Theoretisch hätte Pavel Landovskys Rolle auch anders besetzt werden können, um die Tournee anzutreten, doch Direktor Achim Benning sagte das Gastspiel in Moskau damals ab.⁴⁸ Bei dem dann 1982 doch zustande gekommenen Gastspiel in der UdSSR zeigte Benning auch seine Inszenierung von Gorkis „Die Sommergäste“. Die Aufführung fand damals sowohl in Moskau als auch in Leningrad statt.

Der Aufbruch in die neue politische Ära in Russland hatte mit dem Abbruch des alten Systems auch einen Zerfall der alten Kultureinrichtungen und eine Veränderung des Kulturkonsums mit sich gebracht. So schwand z.B. das Interesse der jungen Generation am klassischen Schauspiel nach Stanislavskij. Von den etwa 50 Moskauer Theatern, die früher vom sowjetischen Staat subventioniert wurden, mussten jetzt viele wegen unklarer Finanzierung schließen. Ensembles aus ehemals staatlichen Theatern gründeten freie Gruppen, die auf verschiedenen Bühnen Russlands spielten, um zu überleben. Zur Etablierung eines neuen Theaterbetriebs hat das Meyerhold Zentrum der Künste, das im Jahr 1992 in Moskau gegründet wurde, einiges beigetragen. Dieses wurde im Gegensatz zu anderen Theatern zweifach, vom Staat und von den verschiedenen Sponsoren finanziert. Im Rahmen eines Projekts des Meyerhold Zentrums fand im Juni 1992 ein Gastspielaustausch statt; auch Österreich wurde von „Vienna Acts“, fünf Gruppen der freien Szene Österreichs, unter anderem mit Peter Turrinis „Tod und Teufel“, in Moskau vertreten.⁴⁹

⁴⁶ o.A. Burgtheater, Volksoper, Bibliotheken, Wissenschaftler...: Erweiterter Kulturaustausch mit UdSSR. In: Volksstimme 12.12. 1981.

⁴⁷ Karin Kathrein: Die Burg in Moskau und zuhause. In: Die Presse 31. 8. 1982.

⁴⁸ Sigrid Löffler: Der stille Revolutionär. In: Profil 24. 11. 1980, S. 80-81.

⁴⁹ o.A. „Turrini ist ihnen zu realistisch, zu plakativ, zu banal.“ Gastspielaustausch zwischen Österreich und Russland - Tiefgreifender Wandel in Theater der einstigen UdSSR. In: Salzburger Nachrichten 26. 5. 1992; auch: Barbara Freitag: Die Moskau-Wien Connections. In: Salto 26. 6. 1992.

2.3. Russische Dramen im Burgtheaterrepertoire von Puškin bis in die Sowjetära

Bis in die 1970er Jahren war in erster Linie Nikolaj Gogol der Dramatiker, mit dem man in Österreich russisches Theater assoziierte. Auch wenn er im Burgtheater nicht sonderlich oft auf dem Spielplan stand, sein Drama „Der Revisor“ war in Österreich von 1950 bis 1970 ein oft gespieltes und daher bekanntes Werk. Ab den 1970er Jahren kommen auf dem Spielplan des Burgtheaters immer öfter auch Werke Čechovs und Gorkis vor, wobei dies als eine verspätete Erscheinung zu betrachten ist, angesichts der Tatsache, dass diese Autoren, insbesondere Čechov, in Westeuropa schon Anfang des 20. Jahrhunderts als Dramatiker hohe Anerkennung erlangten. Einige mögliche Gründe, warum das Burgtheater russische Dramatik und überhaupt Čechovs Bühnenwerke so spät in Betracht zog, waren: Mangel an Regisseuren, die episches Theater effektiv inszenieren konnten, der konservative Kurs des Burgtheaters, aber auch die in Relation mit der Kulturpolitik der Sowjets stehenden Vorbehalte.

Außer Čechov und Gorki erschien im Spielplan des Burgtheaters wiederholt auch der Romancier Fëdor Dostoevskij, dessen Romane, trotz komplexer Handlung, sich auf der Bühne immer wieder behaupten konnten. Evgenij Švarc nimmt als Kindertheaterautor insbesondere in der Intendanzzeit Achim Bennings eine wichtige Rolle ein, als Benning ein Programm für Kinder am Burgtheater einführte. Nach Bennings Direktionszeit wurde Theater für Kinder im Großen Haus immer weniger gepflegt. Eine der Gründe stellt wohl der inhaltliche Paradigmenwechsel des Burgtheaters dar, vom Unterhaltungsprofil hin zum zeitkritischen Theater.

Während Claus Peymanns Direktion veränderte sich der Umgang und die Auseinandersetzung mit russischer Dramatik und Literatur: Die Repräsentanz jahrelang ignorierten Werke wurde neu bestätigt und bislang wenig beachtete Autoren - verbotene oder vergessene - dem Publikum durch Bühnenbearbeitungen und Lesungen vermittelt. Ausgewählte Beispiele aus den Werken Daniil Charms', Jevgenij Jevtušenos, Isaak Babels und Alexandr Puškins wurden unterschiedlich bearbeitet: als Lesungen, Theaterexperimente auf den Neben Bühnen oder im Falle von Isaak Babel auf der Bühne des Akademietheaters gezeigt. Mit der Inszenierung

von Gončarovs „Oblomov“ im Jahr 2003 in der Regie von Stephan Müller wurde ein wichtiger Beitrag zu Gončarovs Wahrnehmung als Autor und zugleich eine Demonstration der Bühnenwirksamkeit seines wichtigsten Romans geleistet. Bühnenwirksam ist der Roman nicht zuletzt durch seine Figur Oblomov, der sich aus Resignation gegenüber einer oberflächlichen Gesellschaft in die Welt des Schlafes zurückzieht. Für die Uraufführung und Dramatisierung des Romans „Oblomov“ im deutschsprachigen Raum war Franz Xaver Kroetz verantwortlich, der das Werk 1968 im Bühner Theater München inszenierte.

Untermuert mit Daten zu Autor und Werk bietet der folgende Abschnitt einen extensiven Überblick über die Aufführung jener Werke, die im Repertoire des Burgtheaters zwischen 1955 und 2005 standen. In chronologischer Reihung der Autoren wird ein Einblick in den geschichtlichen Verlauf des russischen Dramas aufgezeigt, von seinem ersten wichtigen Erneuerer Puškin hin zu Čechov, der den Bruch mit traditionellen Formen schaffte, bis in die Schaffenszeit der Sowjetära.

1. Alexandr Puškin (1799 - 1837) „Mozart und Salieri“

Im Jahr 1830 verfasste Puškin das Drama „Mozart und Salieri“, zu dem er sich durch die damals verbreitete Meinung, dass Salieri an Mozarts Tod schuld sei, inspirieren ließ. Es ist ein relativ kurzes lyrisches Werk mit 230 Versen, welches - neben „Der geizige Ritter“, „Der steinerne Gast“ und „Gelage während der Pest“ - als eine seiner vier „kleinen Tragödien“ gilt. Diese vier Einakter bilden einen Zyklus und sind durch ihre szenische Komposition und dasselbe Versmaß - den Blankvers - miteinander verbunden.

Die Uraufführung des „Mozart und Salieri“ fand mit wenig Erfolg am 27. Januar 1832 statt. Erst im Nachhinein etablierte es sich auf russischen Bühnen und wurde im Laufe der Jahre öfter inszeniert. Für die deutschsprachige Bühne ist das Drama, - im Gegensatz zu der Opernadaptation in der Vertonung von Nikolaj Rimsky-Korsakov (1844-1908) - weniger bekannt. Die „Mozart und Salieri“ zugrunde liegende Thematik wurde 1979 von Peter Shaffer für sein Bühnenstück „Amadeus“ verwendet, das wiederum als Vorlage für die gleichnamige Verfilmung von Milos Forman im Jahr 1986 diente.

Im Burgtheater wurde „Mozart und Salieri“ auf der Bühne des Lusterbodens, in dem so genannten dritten Raum des Burgtheaters, aufgeführt, welcher gegenwärtig nur als Probebühne verwendet wird. Die Inszenierung, entstanden als Gemeinschaftsproduktion mit dem Hebbel Theater Berlin und dem Almeida Theater London, hatte am 16. Februar 1989 Premiere. Regie und Ausstattung leitete Manfred Karge, die Aufführung erreichte zehn Vorstellungen.⁵⁰

Die Rollen in dieser Produktion waren ausschließlich mit Frauen besetzt: die englische Schauspielerin Tilda Swinton als Mozart, Lore Brunner als Salieri und Barbara Schmidt als ein blinder Geiger.

2. Nikolaj Gogol (1809 - 1852). „Der Revisor“

„Der Revisor“ eine Verwechslungskomödie in fünf Akten entstand im Jahr 1835 und wurde 1836 erstmals gedruckt, danach am 19. April 1836 in Petersburg uraufgeführt. Als Meister der realistischen Darstellungen mit Hang zum Absurden schuf Gogol mit „Der Revisor“ eines der wichtigsten Dramen des russischen Theaters des 19. Jahrhunderts.

Von theaterhistorischer Bedeutung war die Inszenierung Vsevolod Meyerholds 1926⁵¹ in Moskau; dieser stützte sich auf eine entlarvende Interpretation und ließ damit die ernste Facette der Komödie fast zur Tragödie werden. Meyerhold zeigte mittels epischer Ruhe, rhythmisierter Bewegung und Architektonik des Bühnenbilds seine Vorstellung vom „bedingten Theater“⁵². Im deutschsprachigen Raum weist das Werk vor allem bis 1970 eine hohe Zahl an Inszenierungen auf, es wurde aber in Deutschland aufgrund erfolgloser früherer Aufführungen⁵³ als burleskes bzw. triviales Drama abgestempelt.

„Der Revisor“ war auch das erste Gogolsche Werk, das im Wiener Burgtheater im Jahr 1887 noch im alten Hoftheater am Michaelerplatz gespielt wurde, mit Premiere

⁵⁰ Hermann Beil, Jutta Ferbers, Claus Peymann, Rita Thiele. (Hg.): Weltkomödie Österreich. 13 Jahre Burgtheater 1986-1999. Chronik. Bd. 2, Wien: Edition Burgtheater, 1999, S. 108.

⁵¹ Merh dazu: A. Nikolai Gorchakov: The theater in Soviet Russia. Translated by Edgar Lehrman. New York: Columbia University Press 1957, S. 53ff. und Bild 108.

⁵² vgl. auch: Peter Iden: Das einzelne und das allgemeine Elend. Gogols „Revisor“ in der Heidelberger Aufführung von David Mouchtar - Samorai. In: Frankfurter Rundschau 13. 7. 1979.

⁵³ Hans-Harro Krause: Die vorrevolutionären russischen Dramen auf der deutschen Bühne. Emsdetten: Lechte 1972, S. 11, 25, 28.

am 18. Mai. Die Inszenierung erlebte allerdings bis 25. Mai 1887 lediglich drei nachfolgende Aufführungen.

Die erste Burgtheaterproduktion des Stückes „Der Revisor“ im zwanzigsten Jahrhundert fand in einer deutschen Übersetzung von Xaver Schaffgotsch mit großem zeitlichem Abstand erst im Jahr 1966 statt und erreichte in dieser Inszenierung 26 Spielabende

Im Jahr 1979 wurde es in der Regie von Pavel Kohout zum letzten Mal inszeniert. Die Premiere fand am 7. April im Burgtheater statt. Danach wurde es im Burgtheaterrepertoire nicht wieder aufgenommen. Ein möglicher Grund ist die bereits erwähnte ungünstige Rezeption dieses Werks auf deutschen Bühnen. Ein Bericht der *Neuen Zürcher Zeitung*⁵⁴ äußerte sich in dieser Hinsicht auch zu Pavel Kohouts Inszenierung aus dem Jahr 1979 im Burgtheater. Gogol habe sein Werk realistisch und nicht als Karikatur gespielt haben wollen, hieß es dort, die Burgtheaterinszenierung sei gerade darin gescheitert. Auch die *Die Süddeutsche Zeitung*⁵⁵ teilte dieselbe Meinung, Pavel Kohout reduziere das Werk „aufs Marionettenhafte, auf den Slapstick“ und hätte in seiner Inszenierung einen „sehr tschechisch-volkstümlichen Zugang“ zu Gogol gefunden.

Die Distanz des Burgtheaters zu Gogols „Der Revisor“ in den letzten Jahren könnte mit der Tatsache in Zusammenhang stehen, dass das Haus andere inhaltliche Schwerpunkte verfolgte und zum großen Teil gegenwärtige Dramatik förderte.

„Die toten Seelen“

Nikolaj Gogol begann die Arbeit an diesem Roman im Jahr 1835, im Mai 1842 erschien der erste Teil unter dem Titel „Die Abenteuer Tschitschikows oder Tote Seelen“. Der geplante zweite Teil des Romans blieb unvollendet, da Gogol die ersten Manuskripte im Jahr 1845 und die zweite Version des zweiten Teils im Jahr 1852 verbrannte, bevor er 1852 verstarb. Im Jahr 1855 wurden Remineszenzen früherer Fassungen, die im Nachlass gefunden wurden, als zweiter Teil der „Toten

⁵⁴ haj. (o.A.): Spielarten des Theaters. Gogol, Horváth und Shakespeare. In: Neue Zürcher Zeitung 18. 4. 1979.

⁵⁵ Otto F. Beer: Die Wonnen der Korruption. „Kandidat“ und „Revisor“ in Wien. In: Süddeutsche Zeitung 18. 4. 1979.

Seelen“ herausgegeben. Hauptfigur dieses Romans ist der Kollegienrat Pavel Ivanovič Čičikov, der verschiedene Gouvernements und Landgüter besucht und bei allen Gutsbesitzern versucht, ihnen die bereits verstorbenen Leibeigenen abzukufen, die noch nicht als verstorben gemeldet waren. Auf diesem Weg gedenkt er, sich zu bereichern, da er für dieses imaginäre Guthaben eine Hypothek aufzunehmen hofft, um sich danach mit dem Geld aus dem Staub zu machen. Die Eitelkeit und Ignoranz seiner Kontrahenten erleichtern seinen Erfolg:

„Ich habe die Absicht, die Toten zu kaufen, die aber in der letzten Liste noch als Lebende geführt werden“, sagte Tschitschikow. [...]

Manilow war aber so verlegen und ratlos, dass er den Gast nur noch anstarren konnte.

„Ich glaube, Sie haben Bedenken?“ bemerkte Tschitschikow.

„Ich? ... nein, es sind keine Bedenken“, sagte Manilow, „aber ich kann nicht verstehen... entschuldigen Sie ... ich habe natürlich nicht die glänzende Bildung genossen, die sozusagen aus jeder Ihrer Bewegungen spricht; [...]“⁵⁶.

Die szenische Umsetzung des Werkes „Die toten Seelen“ war am Burgtheater das letzte Gogolsche Werk, welches 1986 nach einer Dramatisierung von Walter Lieblein erfolgte. Die Premiere war am 30. Januar, Regie führte der russische Regisseur Jurij Ljubimov. Ljubimov zeigte Gogols Werk erstmals in Moskau im Jahr 1978. Er baute damals in seiner Inszenierung auch Gogols Figur in Form von zwei Denkmälern ein, Elemente, die er ebenfalls in die Burginszenierung einbrachte. Damit griff er ein historisches Faktum auf, nämlich als Stalin Gogol zum offiziellen russischen Schriftsteller zu stilisieren versuchte und dessen Statue, die einen „subversiven, traurigen Gogol“ zeigte, in Moskau durch einen „geglätteten, lieben, bequemen Gogol in Gestalt eines Generals“⁵⁷ ersetzte. Die Wiener Regiearbeit Ljubimovs wurde von Theaterjournalisten unterschiedlich bewertet. Die *Tiroler Tageszeitung*⁵⁸ bezeichnete Ljubimovs Gogol-Collage als „Theater total“. Weniger begeistert zeigte sich z.B. Paul Kruntorad in der *Frankfurter Rundschau*⁵⁹, demnach soll die Inszenierung auf der Ebene eines Studentenkabarets gelegen sein. Nicht nur diese

⁵⁶ Nikolai Gogol: Die toten Seelen oder Tschitschikows Abenteuer. Mit 104 Federzeichnungen von Josef Hegenbarth. Deutsch von Alexander Eliasberg. Frankfurt: Büchergilde Gutenberg, o.J., S. 46f.

⁵⁷ Karin Kathrein: Ich komme von einem anderen Planeten. Gespräch mit Juri Ljubimov, der im Burgtheater Gogol inszeniert. In: Die Presse 18/19. 1. 1986.

⁵⁸ Renate Wagner: Ljubimovs Gogol-Collage am Burgtheater: Theater total, brillant mit Ermüdungseffekt. In: Tiroler Tageszeitung 4. 2. 1986.

⁵⁹ Paul Kruntorad: Auf dem Transport gestorben. Ljubimovs Gogol-Projekt im Burgtheater. In: Frankfurter Rundschau 5. 2. 1986.

Inszenierung, sondern gleich auch Ljubimovs Größe als Regisseur wird im Artikel als relativ abgestempelt. Ljubimov habe seinen Ruf als genialer Theatermann aufs Spiel gesetzt, denn nicht alles, „was aus der UdSSR kommt, ist schon deshalb große Kunst, weil es dort die Zensur in Acht und Bann getan hat“, so Krontorad.

Die erste Bühnenadaptierung des Romans unterschrieb Michail Bulgakov, der Gogols Roman „Die toten Seelen“ im Jahr 1932 am Moskauer Künstlertheater auch inszenierte.⁶⁰ Diese Dramatisierung diente auch als Vorlage für eine Inszenierung, die im Jahr 1967 als Gastspiel des Akademischen Künstlertheaters Moskau im Burgtheater aufgeführt wurde. Als signifikantes theatergeschichtliches Ereignis in Bezug auf kulturelle Wechselbeziehungen, wird die Rezeption dieser Gastspiele in den österreichischen Tageszeitungen in dem Abschnitt über die Direktionszeit Ernst Haeussermans näher besprochen.

3. Das realistische Drama. Alexandr Ostrovskij (1823-1886) als Hauptvertreter des russischen realistischen Dramas Mitte des 19. Jahrhunderts

Alexandr Ostrovskij war im Russland des 19. Jahrhunderts der Inbegriff des russischen Dramas schlechthin.⁶¹ Aufgrund der allgemeingültigen Thematik seiner Werke - z.B. die Macht des Geldes - wuchs Ostrovskijs Bedeutung für die Theaterwelt über die Grenzen seines Landes hinaus. Im Burgtheater wurden allerdings nur zwei Werke aus seiner späten Schaffensperiode inszeniert: „Der Wald“ und „Wölfe und Schafe“. „Der Wald“, entstanden im Jahr 1870 und 1871 in Moskau uraufgeführt, war sein dreißigstes Bühnenstück. „Wölfe und Schafe“ folgte kurz danach und wurde im Jahr 1875 uraufgeführt. Wo frühere Charaktere Ostrovskijs sich in einem stark realistisch betonten Milieu des russischen Lebens bewegen, wendet sich der Autor in „Der Wald“ und „Wölfe und Schafe“ verstärkt den Themen Geld und dem Zerfall der ständischen Strukturen zu. Diese Wende führte zu einer positiven Rezeption auf deutschsprachigen Bühnen.

⁶⁰ Wolfgang Kasack: Lexikon der russischen Literatur des 20. Jahrhunderts. S. 182.

⁶¹ vgl. dazu: Heinz Kindermann: Theatergeschichte Europas. Realismus in Russland. Bd. 7. Salzburg: Otto Müller, 1965, S. 378-392; auch Ulrich Steltner: Ostrowskij. Der Wald. In: Das russische Drama. Hg. v. Bodo Zelinsky, S. 117.

„Der Wald“ wurde am Wiener Burgtheater erstmals im Jahr 1971 inszeniert, mit Premiere am 6. April, in der Regie von Jaroslav Dudek, nach der deutschen Fassung von August Scholz. Diese Inszenierung wurde bis zum 5. Mai 1972, 41-mal gespielt. Dreißig Jahre später hat Tamás Ascher „Der Wald“ im Jahr 2002 im Akademietheater neu inszeniert. In der deutschen Fassung von Anna Lengyel und Wolfgang Wiens hatte die Aufführung am 3. Mai Premiere.

Diese Inszenierung wurde in den Tageszeitungen differenziert bewertet, jedoch tendenziell als flach, oberflächlich und mehr vergnüglich als nachdenklich bezeichnet. Tamás Ascher habe sich mit dem komödiantischen Potential des Werkes begnügt, so etwa Hilde Haider-Pregler in *Wiener Zeitung*⁶². Es soll ein zu langer Abend gewesen sein, die erstklassige schauspielerische Leistung konnte allerdings begeistern, so Frido Hütter in der *Kleinen Zeitung*⁶³ und *Die Furche*⁶⁴ lobte die temporeiche Aufführung als ganzen Erfolg.

„Wölfe und Schafe“ wurde nach einer deutschen Bearbeitung von Gudrun Düwel, in der Regie von Hans Schweikart, mit Premiere am 10. März 1973, aufgeführt und erreichte bis zum 8. März 1974 fünfunddreißig Vorstellungen im Akademietheater.

Die Romanciers Gončarov und Dostoevskij im Repertoire des Burgtheaters

4. Ivan Gončarov (1812 - 1891). Oblomov

Ivan Gončarovs zweiter Roman „Oblomov“ wurde 1859 vollendet, nachdem zuerst ein Teil dieses Romans unter dem Titel „Oblomovs Traum“ 1849 als eigenständiger Text erschienen ist. Neben der im Roman immer wieder auftauchenden Kritik an der oberflächlichen Petersburger Geschäftswelt zeichnet Gončarov prägnante Parallelen der in Opposition auftretenden Lebenseinstellungen, wie z.B. Apathie und Fleiß. Die Hauptfigur dieses Romans, Oblomov, ein faszinierend ehrlicher Mensch, geht banal aus Untätigkeit und Unentschlossenheit zu Grunde. Er ist dadurch ein differenzierter Typus des „überflüssigen Menschen“ der russischen Literatur, anders als etwa

⁶² Hilde Haider-Pregler: Glück hat immer seinen Preis. Akademietheater: Ascher inszenierte Ostrowskij's Komödie „Der Wald“. In: *Wiener Zeitung* 6. 5. 2002.

⁶³ Frido Hütter: Dank an Abonnenten: Romeow & Yuliya. „Der Wald“ von Alexander Ostrowskij wird im Akademietheater gespielt. Aber warum auch nicht. Es ist ein hübscher, zu langer Abend. In: *Kleine Zeitung* 5. 5. 2002.

⁶⁴ Michael Krassnitzer: Waldgeschäfte. Alexander Ostrowskij am Akademietheater. In: *Die Furche* 9. 5. 2002.

Puškins Onegin oder Lermontovs Pečorin.

Die Inszenierung des Romans durch den Schweizer Dramaturgen Stephan Müller stellt einen beachtlichen Beitrag zu Gončarovs Rezeption im deutschsprachigen Raum dar. Stephan Müller, von 1993 bis 1999 Mitdirektor am Theater Neumarkt Zürich, hat unter anderem auch an der „modernen Schiene“⁶⁵ für die Nebenbühne des Burgtheaters im Kasino am Schwarzenbergplatz mitkonzipiert. „Oblomovs“, Premiere, eine österreichische Erstaufführung, fand am 30. März 2003 Kasino am Schwarzenbergplatz statt, wurde am 19. September 2003 wieder übernommen und insgesamt 14 Abende gespielt.⁶⁶ Für seine Inszenierung im Akademietheater verwendete Müller als Vorlage die Bühnenbearbeitung - ursprünglich in französischer Sprache verfasst - von Dominique Pitoiset und Andre Markowitz. Die deutsche Übersetzung verfasste Claudia Hamm. In Stephan Müllers Inszenierung wurden nur vier Rollen des Romans besetzt: Werner Wölber als Oblomov, Nicholas Ofczarek als Stolz, Dorothee Hartinger als Olga und Urs Hefti als der Diener Sachar. Die Inszenierung löste sowohl in den deutschen als auch in den österreichischen Tageszeitungen - *Die Presse*⁶⁷ bezeichnete es als Meisterstück - einstimmig Begeisterung aus.

5. Die psychologisch-ideologischen Romane Fëdor Dostoevskijs (1821 - 1861) am Burgtheater

Bereits seit 1910 zählen Fëdor Dostoevskijs Romane zu gefragten Stoffen für Theater und Filmindustrie.⁶⁸ Mit drei seiner Romane wurden am Burgtheater drei Hauptwerke der Weltliteratur inszeniert: „Schuld und Sühne“, „Die Dämonen“ und „Die Brüder Karamazov“.

⁶⁵ Barbara Petsch: Der Eigensinn der Katastrophe. Der Regisseur Stephan Müller über Theater-Avantgarde und „Theater-Philosophen“. In: *Die Presse* 26. 8. 2004.

⁶⁶ Geschäftsbericht 2003/04 Burgtheater GmbH. Hg. v. Klaus Bachler und Thomas Drozda. Wien: Burgtheater, 2004, S. 78.

⁶⁷ Hans Haider: Romantischer Zauber der Verweigerung. „Oblomow“ nach Iwan Gontscharow im „Kasino“ des Burgtheaters am Schwarzenbergplatz: eine zauberhafte Theaterblüte. In: *Die Presse*. 1. 4. 2003.

⁶⁸ Die großen Klassiker. Literatur der Welt in Bildern, Texten, Daten. Fjodor M. Dostojewskij Dargestellt von Gerhard Gönner. Salzburg: Andreas Verlagsbuchhandlung. Bd. 7., 1981, S. 91 u. 96.

Einer der Hauptakteure, der für Dostoevskijs Rezeption auf österreichischen Bühnen sorgte, war Walter Lieblein. Seine Bühnenadaptionen der Romane „Die Brüder Karamazov“, „Der Idiot“ und der Erzählung „Der ewige Gatte“ dienten vor allem in den 1970er Jahren als Vorlagen für Inszenierungen im Wiener Volkstheater, Theater in der Josefstadt, Burgtheater und auch Theater am Kornmarkt in Bregenz⁶⁹. Seinen Experimenten mit Dostoevskijs Werk lagen persönliche Anliegen zu Grunde. Durch die geistige Thematik und schicksalhaften Tragödien in dessen Werk angeregt, war Lieblein bestrebt, das Werk des russischen Romanciers dem Wiener Publikum in Erinnerung zu bringen und auch die Alternative anzubieten, die langen und komplexen Romane, auf dieser Art leichter kennen zu lernen.⁷⁰

Vor allem mit der Dramatisierung des Romans „Die Brüder Karamazov“ beeindruckte Lieblein die Kritiker, er habe ein „Gewaltpensum bemerkenswert bewältigt“, sein Verdienst bestehe zudem darin, dass Lieblein durch Verknappung, Reduzierung und Zeitraffer den Kern und die Deutung aus der Masse geschält habe, berichtete Paul Blaha 1965 in *Kurier*⁷¹.

Schuld und Sühne

Dostoevskijs erster weltweit bekannter Roman „Verbrechen und Strafe“ - 1866 erschienen - hatte in der Bearbeitung von Juri Karjakin und Jurij Ljubimov am 12. Oktober 1984 im Akademietheater Premiere. Der russische Regisseur Jurij Petrovič Ljubimov⁷² hat, nachdem er aus seiner Moskauer Intendanz des Taganka Theaters entlassen und im Jahr 1984 aus der Sowjetunion ausgebürgert wurde, auch am Burgtheater als Gastregisseur Spuren hinterlassen. Die gesamte Zahl seiner Arbeiten beträgt über 100 Inszenierungen, zu denen Bearbeitungen von Meisterwerken der russischen Literatur wie „Schuld und Sühne“, „Die Dämonen“, „Sonnenuntergang“, „Gastmahl während der Pest“, „Der Meister und Margarita“, „Doktor Schiwago“, „Die Brüder Karamazov“ gehören. Ab den 1980er Jahren brachte

⁶⁹ o.A. Der größte Erfolglose. Gespräch mit dem Dramatiker und Dostojewskij-Bearbeiter Walter Lieblein. In: Die Presse 31. 5/1. 6. 1969; Walter Lieblein dramatisierte auch für das Volkstheater, „Schuld und Sühne“ (1969), und „Der Idiot“ (1960).

⁷⁰ vgl. Herbert Nedomasky: Dostojewskijs Pandämonium auf der Bühne. Premiere von Liebleins Dramatisierung der „Brüder Karamazow“ im Burgtheater. In: Die Presse. 19./20. 6. 1965.

⁷¹ Paul Blaha: Erlöst in alle Ewigkeit. Gestern, Burgtheater: Dostojewskijs „Brüder Karamazow“ in Lieblein-Dramatisierung. In: Kurier. 18.6. 1965.

⁷² Jurij Petrovič Ljubimov. geb. 1917

er diese Aufführungen auf verschiedene Bühnen in Westeuropa, diese zählen zu den international interessantesten Inszenierungen.

Am Burgtheater, von Achim Benning engagiert, inszenierte er als erstes russisches Werk „Schuld und Sühne“, nach einer eigenen Bühnenadaption, die er kurz davor (1984) auch in der Arena del Sole in Bologna zeigte. Für die Burgtheateradaption wurde die deutsche Vorlage Walter Liebleins verwendet, die vom Regisseur zusätzlich bearbeitet wurde. Für Bühnenbild und Kostüme der Wiener Inszenierung sorgte David Borovskij.

Die Dämonen

In seinem Werk „Die Dämonen“ -zwischen 1871 und 1872 erschienen - greift Dostoevskij auf ein historisches Ereignis zurück, auf einen Mord an einem revolutionär-anarchistischen Studenten im Jahr 1869. Im Akademietheater wurde der Roman erstmalig vom Leopold Lindtberg inszeniert, nach einer von Albert Camus adaptierten Bühnenvorlage, mit dem Titel „Die Besessenen“, die von Guido G. Meister ins deutsche übersetzt wurde. Die Akademiepremiere fand am 7. Dezember 1959 statt. Bis 16. Oktober 1963 erreichte die Inszenierung Lindtbergs 37 Aufführungen, neun davon auf der Bühne des Burgtheaters am Ring.

Eine weitere Aufführung dieses Stoffes im Burgtheater erfolgte 1999 mit einer Produktion der Berliner Volksbühne im Rahmen der Wiener Festwochen. Regie und Adaption des Romans unterzeichnete der deutsche Regisseur Frank Castorf, dessen Auseinandersetzung mit russischer Literatur sich vor allem in verschiedenen Inszenierungen der Werke Dostoevskijs zeigt: in Wien bei den Wiener Festwochen „Erniedrigte und Beleidigte“ 2001, „Schuld und Sühne“ 2005, „Der Idiot“, gespielt am Rosa-Luxemburg Platz Volksbühne Berlin 2002, wo auch Castorfs Bearbeitung von Bulgakovs „Der Meister und Margarita“, ebenfalls im Jahr 2002, aufgeführt wurde.

Die Brüder Karamazov

„Die Brüder Karamazov“ - erschienen zwischen 1880 und 1881 - der letzte Roman Dostoevskijs, erlebte seine Uraufführung in Österreich am Wiener Burgtheater. Anhand Walter Liebleins Dramatisierung inszenierte Bojan Stupica Dostoevskijs Werk „Die Brüder Karamazov“ am 17. Juni 1965, das insgesamt an 33 Abenden mit

Wiederaufnahmen bis am 16. Juni 1966 gespielt wurde. Eine Neuinszenierung in Wien erfolgte im Jahr 2007, in der Regie von Nicolas Steman und Dramaturgie von Joachim Lux, mit der Premiere am 22. Dezember im Akademietheater.

6. Ivan Turgenev (1818- 1883). Romancier und Vorreiter der dramatischen Moderne

Ivan Turgenev verfasste zwischen 1842 - 1852 auch zehn Bühnenwerke, diese sind Einakter oder kürzere szenische Stücke. Sie lösen sich von der Romantik und gleichzeitig von den traditionellen Dramenregeln ab. Einzig das Stück „Ein Monat auf dem Lande“ entspricht durch den Aufbau in fünf Akten der klassischen Form. Diese Tatsache führt zu einer frühen Bekanntheit und im Vergleich zu Turgenjews übrigen Dramen auch positiveren Rezeptionen dieses Stückes über Russlands Grenzen hinaus.

Ein Monat auf dem Lande

Die erste Fassung dieses Dramas ist in einer zweijährigen Zeitspanne, von 1848 bis 1850, unter dem Titel „Der Student“ als Komödie in fünf Akten entstanden. Die heute bekannte Textversion wurde bis 1869 wiederholt verändert nicht zuletzt aus Zensurgründen.⁷³

Das Burgtheater hat „Ein Monat auf dem Lande“ als erstes russisches Drama in seinem Repertoire bereits 1854 gebracht. Unter dem Titel „Natalie“ hatte das Stück am 8. November Premiere, erreichte bis zum 15. Jänner 1855 allerdings nur acht Spielabende. Im 20. Jahrhundert wurde das Drama nur einmal inszeniert, 1986 von Achim Benning im Burgtheater unter dem Titel „Ein Monat auf dem Lande“. Die Premiere war am 22. Mai. Die Inszenierung war die dritte Regiearbeit Bennings an einem russischen Drama, nach „Sommergäste“ 1979 und „Der Kirschgarten“ 1983 und gleichzeitig seine letzte Inszenierung als Direktor des Hauses. Erika Pluhar verkörperte wie schon in „Sommergäste“ und „Kirschgarten“ auch hier die Hauptrolle, die Figur Natalja Petrovna.

⁷³ Peter Thiergen: Turgenjew. Ein Monat auf dem Lande. In: Das russische Drama. Hg. v. Bodo Zelinsky. Düsseldorf: Bagel 1986, S. 88-102, hier S. 90.

7. Lev Tolstojs (1828 -1910) „Der lebende Leichnam“

Das Drama in zwölf Bildern entstand 1900 und ist im Jahr 1911, ein Jahr nach dem Tod Lev Tolstojs, erschienen. Innerhalb kurzer Zeit entstand die deutsche Übertragung August Scholzs, welche als Vorlage für die Uraufführung des Stückes im Burgtheater am 15. November 1911 diente. Die Inszenierung wurde innerhalb der folgenden zehn Jahre - mit verschiedenen Besetzungen - wiederholt in den Spielplan aufgenommen und bis zum 23. Mai 1922 insgesamt 34 -mal gespielt.

Die im Deutschen Theater Berlin nachfolgende Inszenierung von „Der lebende Leichnam“ im Jahr 1913 galt als ein bedeutendes Theaterereignis⁷⁴. Regie führte Max Reinhardt, sein Inszenierungsmodell galt für über zwanzig Jahre auch in den österreichischen Theatern als Vorbild. 1928 brachte Max Reinhardt das Stück auch im Theater in der Josefstadt auf die Bühne.

1937 wurde „Der lebende Leichnam“ als repräsentatives Stück im Rahmen des Zyklus „Stimmen der Völker im Drama“ am Burgtheater ausgewählt, wobei die Bezeichnung „repräsentativ“, die dieser Auswahl zu Grunde lag, umstritten ist.⁷⁵

„Der lebende Leichnam“ wurde am elften Abend dieses Festspielzyklus in der Regie von Hermann Röbbeling aufgeführt und erreichte bis zum 22. September 1937 zwölf Vorstellungen. Otto Tressler spielte 1937, wie schon vor 26 Jahre im Jahr 1911, in der Hauptrolle als Fedja. Die Hauptfigur Fedja begeht nur scheinbar Selbstmord, um der Ehescheidungsprozedur zu entkommen und gleichzeitig seiner Nochehegattin den Weg in eine zweite Ehe zu ermöglichen. Als sein Schwindel aufdeckt wird, muss er sich vor Gericht verantworten.

Beata Hammerschmid ist der Ansicht, dass weder aus heutiger Sicht noch aus der Sicht der dreißiger Jahre dieses Bühnenwerk als bedeutsamstes und repräsentativstes Drama der russischen Dramatik gesehen werden kann. Die russische Dramatik hatte ihre Höhen in Werken aus den Federn Puškins, Gogols, Griboedovs, allenfalls Ostrovskijs und Čechovs erreicht.⁷⁶

⁷⁴ Beata Hammerschmid: Tolstoj für Wien: Zivoj trup (Der lebende Leichnam) im Zyklus „Stimmen der Völker im Drama“. In: Theaterinstitution und Kulturtransfer. Fremdsprachiges Repertoire am Burgtheater und auf anderen europäischen Bühnen. Hg. v. Bärbel Fritz, Brigitte Schultze und Horst Turk. Bd. 21. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1997, S. 309-327, hier S. 311.

⁷⁵ ebd. Hammerschmid. S. 310.

⁷⁶ ebd. Hammerschmid. S. 310.

Offensichtlich war 1937 die Rezeption des Werkes in Wien ausschlaggebend für die Auswahl. Da dieses Stück für das Burgtheaterpublikum durch die vorherige Inszenierung ein Begriff war, scheint dies die Berechtigung für diese Entscheidung gewesen zu sein. Auch war Lev Tolstoj im Jahr 1937 für den westeuropäischen Leser kein Unbekannter und vor allem weltweit als Prosaautor beliebter als Dostoevski, dessen komplexere Werke dem Geschmack der breiten Masse weniger entsprachen. Im Oktober 1948 inszenierte Adolf Rott „Anna Karenina“ von Lev Tolstoj im Akademietheater. Diese Inszenierung erreichte 51 Aufführungen. Die Premiere fand anlässlich des 50-jährigen Jubiläums des „Moskauer Akademischen Künstlertheaters“ statt.

Mit der Premiere am 24. November 1973 inszenierte Leopold Lindtberg im Akademietheater erneut Tolstoj's „Der lebendige Leichnam“. Die Inszenierung erreichte bis zum 27. Mai 1974 26 Aufführungsabende. Auch für diese Inszenierung diente die deutsche Übersetzung von August Scholz als Vorlage.

8. Anton Čechov (1860 - 1904). Auf der Schwelle ins 20. Jahrhundert

Anton Čechov, der wichtigste Vertreter der russischen Moderne, ist am Burgtheater der am meisten gespielte Dramatiker Russlands. Sein Schaffen war eine neue Form von Theater, an das sich Publikum und Kritiker um die Jahrhundertwende zögernd annäherten. Lev Tolstoj konnte für Čechovs Dramen kein Verständnis aufbringen und schrieb in sein Tagebuch am 27. Januar 1900, dass er nach einer Aufführung von „Onkel Wanja“ nur Empörung empfand.⁷⁷ Auch noch im Frühling des Jahres 1903, als Čechovs Dramen in Moskau und Petersburg - in der Regieführung Stanislavskijs und Nemirovič-Dančenkos - überaus erfolgreich beinahe 1000 Aufführungen⁷⁸ erreichten und bereits im Westen bekannt waren, änderte Tolstoj seine Ansichten nicht.⁷⁹

⁷⁷ Lew Nikolajewitsch Tolstoj. Die großen Klassiker. Literatur der Welt in Bildern, Texten, Daten. Dargestellt von Dietrich Kerlen. Bd. 10. Salzburg: Andreas Verlag. 1981, S. 61.

⁷⁸ Jutta Hercher/Peter Urban: Anhang. In: Anton Čechov: Über Theater. Hg. v. Jutta Hercher und Peter Urban. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 2004, S. 297ff.

⁷⁹ Bodo Zelinsky: Das dramatische Werk Anton Tschechows. In: Interpretationen. Tschechows Dramen. Hg. v. Bodo Zelinsky, Stuttgart: Philip Reclam 2003, S. 7.

Die Vorform des epischen Theaters, im westeuropäischen Theater des 20. Jahrhunderts vor allem von Bertolt Brecht vertreten, war bereits bei Čechov vorhanden. Vom aristotelischen Prinzip der Katharsis durch Schrecken und Schauer und vom klassischen Dramenaufbau entfernte sich in Russland als Erster Puškin und in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts Ivan Turgenjev, den gewünschten Bruch zum traditionellen Drama jedoch schaffte erst Čechov.

Seine Dramen stellen Lebensausschnitte oder Gesellschaftsbilder dar, in denen auf spannungsauslösende Effekte verzichtet und die Realität alltäglicher Existenz ohne übertriebene Theatralik präsentiert wird. In einem Brief vom 2. Januar 1900 an Olga Knipper schreibt Čechov über sein Verständnis der Inszenierung und des Schauspiels der inneren Vorgänge des Menschens in seinen Dramen:

Ich habe Mejerchold geschrieben und ihn in meinem Brief zu überzeugen versucht, nicht zu dick aufzutragen bei der Darstellung des nervösen Menschen. [...] Wo auf den Strassen und in den Häusern sehen Sie Menschen, die hin und her rennen, springen, sich an den Kopf fassen? Das Leiden muss man so darstellen, wie es sich im Leben äussert, d.h. nicht mit Händen und Füßen, sondern im Tonfall, im Blick; nicht mit wildem Gestikulieren, sondern mit Grazie. Feine seelische Regungen, wie sie Intellektuellen eigen sind, muß man auch im äußeren fein darstellen. [...].⁸⁰

Anton Čechovs Dramen im Burgtheater

Die Studie „Theatralische Aspekte der Dramenübersetzung“ aus dem Jahr 1969 von Klaus Bednarz beweist, dass der Misserfolg mancher früheren Čechov-Inszenierungen in der Übersetzungsproblematik lag.⁸¹ Bednarz spricht von einem Verlust der Bühnennähe mancher Dramen, deren Stärke im Erzählen und der Besonderheit der Sprache Čechovs liegt. Auch die Figuren hängen vom typischen Sprachverhalten ab, ihre Weltanschauung und Charaktere würden durch unpassende Deutschübertragungen entweder neutralisiert oder gar das Gegenteil von Čechovs Absichten bewirken.

Im dem Abschnitt „Überblick über die Bühnengeschichte Čechovs im deutschsprachigen Raum“ des erwähnten Werks⁸² stellt Klaus Bednarz von

⁸⁰ Anton Čechov: Über Theater. Hg. v. Jutta Hercher und Peter Urban. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 2004, S. 158.

⁸¹ vgl. Klaus Bednarz: Theatralische Aspekte der Dramenübersetzung. Dargestellt am Beispiel der deutschen Übertragungen und Bühnenbearbeitungen der Dramen Čechovs. Wien: Notring 1969, S. 131-235.

⁸² ebd. Bednarz. S. 107-130.

vornherein fest, dass die Rolle Čechovs auf der deutschsprachigen Bühne bis Ende der 1960er Jahre relativ gering sei im Verhältnis zu Čechovs Bedeutung als Dramatiker des 20. Jahrhunderts. Allerdings, nehmen seine Werke, trotz des anfangs eher mäßigen Erfolgs, eine Ehrenstelle in jedem Theaterrepertoire ein. Auch im Burgtheater erlangte Čechov erst ab Ende der 1960er Jahre eine positivere Rezeption. Das erste Werk Čechovs das am Burgtheater aufgeführt wurde, war die Inszenierung seines Einakters „Ein Heiratsantrag“ am 31. Dezember 1931.⁸³ Von seinen Vieraktern war „Die Möwe“ als erstes seiner großen vier Dramen in Berthold Viertels Regieführung im Akademietheater mit Premiere am 14. Mai 1952 zu sehen. Die vier Hauptdramen Čechovs „Der Kirschgarten“, „Onkel Vanja“, „Die Möwe“ und „Drei Schwestern“ sind im Burgtheater, beginnend mit Gerard Klingenberg's Intendanz ab 1971 und vor allem während Claus Peymann's Intendanz ab 1986, zur Wiederentdeckung gekommen. Dazu beigetragen haben die Regisseure Peter Zadek, Luc Bondy, Leander Haußmann und Andrea Breth.

Folgender Abschnitt zeichnet die Aufführung von Čechov's Dramen im Burgtheater von 1955 bis 2005 auf, chronologisch geordnet nach Entstehungszeit und mit dem jüngsten Werk beginnend. Zur besseren Übersicht werden die Daten⁸⁴ katalogartig angegeben.

„Platonov“ („Die Vaterlosen“) entdeckt 1920

Das Drama wurde wahrscheinlich in Čechov's Gymnasiumszeit in Taganrog vor 1879 verfasst. Die deutsche Erstaufführung mit dem Titel „Der unnütze Mensch Platonoff“ hatte im Reußischen Theater der Stadt Gera, Thüringen am 25. Februar 1928 Premiere. Das Uraufführungsdatum ist nicht ermittelt worden.

1959 wurde „Platonov“ im Akademietheater mit der Premiere am 6. Februar von Ernst Lothar nach der deutschen Übersetzung von Robert Schnorr und mit Bearbeitung von Pol Quentin inszeniert. Diese Inszenierung wurde bis 30. April 1959 an zweiunddreißig Abenden gespielt.

⁸³ Am 31. 12. 1931 wurde Čechov's „Ein Heiratsantrag“ zusammen mit Gogol's „Die Heirat“ im Rahmen eines Projekts des Burgtheaterstudios im Akademietheater an acht Abenden gespielt. Regie führte Ivan Schmih nach der Übersetzung von Luise Flachs - Fohschaneanu.

⁸⁴ vgl. Peter Urban/Jutta Hercher (Hg.): Anhang. In: Anton Čechov: Über Theater. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren. 2004, S. 299-308. Alle hier vermerkten Angaben zu Uraufführungen (UA) von Čechov's Werken auf russischen Bühnen beruhen auf dieser Quelle.

1995 inszenierte Achim Benning das Stück ebenfalls im Akademietheater, die Premiere war am 25. Oktober.

„Der Bär“ 1888

Uraufführung am 28. Oktober 1888 im Theater F. A. Kors Moskau;

„Der Heiratsantrag“ 1889

Uraufführung am 12. April 1889 im Hauptstädtischen Zirkel Petersburg.

Diese zwei Einakter Čechovs wurden in Wien in einer Inszenierung von Evgenij Sitochin nach einer Übersetzung von Peter Urban bearbeitet, und am 13. April 1995 im Burgtheater Vestibül gespielt. Im Mai 2000 gastierte das Schauspiel in München und im November in Liechtenstein.

„Krokodil meines Herzens. Eine Liebesgeschichten in Briefen“

Der Briefwechsel zwischen Anton Čechov und Olga Knipper von 1898 bis 1904, ins Deutsche übersetzt von Andrea Clemen und für die Bühne des Akademietheaters bearbeitet von Joachim Lux, hatte am 16. November 2000 Premiere und wurde als ein Zwei-Personen-Schauspiel mit Anne Bennet und Gerd Böckmann gezeigt.

Am 3. November 2003 wurde das Stück mit Regina Frisch und Gerd Böckmann wieder aufgenommen.

„Ivanov I“ 1887

Uraufführung am 19. November 1887. Theater F. A. Kors, Moskau

„Ivanov II“ 1889 (Bearbeitung des „Ivanov I“). Uraufführung am 31. Januar 1889. Alexandratheater, Petersburg

Im Akademietheater wurde dieses Stück zweimal inszeniert, im Jahr 1965 mit der Premiere am 29. März in der Regie von Achim Benning und im Jahr 1990 in der Regie von Peter Zadek mit der Premiere am 13. Juni.

„Die Möwe“ 1896

Uraufführung am 17. Oktober 1896, Alexandratheater, Petersburg; Neuinszenierung 1898, Moskauer Künstlertheater.

Regie: Vladimir Nemirovič-Dančenko und Konstantin Stanislavskij, 63 Vorstellungen.

Am Burgtheater inszenierte Axer Erwin das Bühnenstück mit der Premiere am 15. Oktober 1977. Harald Clemen nahm sich des Werks 1986, mit der Premiere am 14. Dezember 1986, nach eine deutschen Übersetzung von Andrea Clemen an.

Im Rahmen der Wiener Festwochen 2000 inszenierte auch Luc Bondy das Werk für die Akademietheaterbühne, mit der Premiere am 14. Mai nach einer deutschen Übersetzung von Ilma Rasuka.

„Onkel Vanja“ 1897

Uraufführung nicht ermittelt. Ab 1898 Provinzaufführungen in Kasan, Pavlovsk u.a. Erstaufführung im Moskauer Künstlertheater am 26. Oktober 1899, Regie: Vladimir Nemirovič-Dančenko und Konstantin Stanislavskij, 316 Vorstellungen.

Die erste Inszenierung im Akademietheater erfolgte unter der Regieführung von Leopold Lindtberg mit der Premiere am 30. April 1972, gefolgt von Achim Bennings Bearbeitung im Jahr 1992, Premiere am 18. Dezember.

Am 17. März 2000 war „Onkel Vanja“ unter der Regie Andrea Breths als Gastspiel der Berliner Schaubühne am Lehninerplatz, im Burgtheater zu sehen.

„Drei Schwestern“ 1901

Uraufführung am 31. Januar 1901, im Moskauer Künstlertheater. Regie: Vladimir Nemirovič-Dančenko und Konstantin Stanislavskij, 299 Vorstellungen.

Das Werk wurde am 19. Juni 1967 als Gastspiel des Moskauer Künstlertheaters bei den Wiener Festwochen im Akademietheater gespielt. Die Inszenierung folgte einem Model von Vladimir Nemirovič-Dančenko und Konstantin Stanislavskij und wurde im Jahr 1958 von Evgenja Rajevskaja neu adaptiert

Otto Schenk inszenierte „Drei Schwestern“ im Akademietheater, mit der Premiere am 16. Juni 1976. Am Burgtheater inszenierte Leander Haußmann das Stück im Jahr 1994, Premiere am 17. Juni.

„Der Kirschgarten“ 1904

Uraufführung am 17. Januar 1904, Moskau,

Künstlertheater in der Regie von Vladimir Nemirovič-Dančenko und Konstantin Stanislavskij, diese Inszenierung erreichte 757 Vorstellungen.

In Wiener Burgtheater erlebte das Drama bislang vier Inszenierungen wie folgt: 1960, Premiere 14. Mai, Regie Josef Gielen, Akademietheater.

1983, Premiere 27. Februar, Regie Achim Benning, Burgtheater.

1996, Premiere am 16. Februar, Regie Peter Zadek, Akademietheater.

2005, Premiere am 29. April, Regie Andrea Breth, Burgtheater.

9. Maxim Gorki (1868 -1936)

Der Abstand des Wiener Burgtheaters von diesem Autor als Dramatiker des 20. Jahrhunderts und seine späte Aufnahme in das Repertoire des Burgtheaters hat vermutlich mit der umstrittenen Position Gorkis als politischen Sympathisanten mit dem Stalinregime zu tun. Für seine zunehmend positive Rezeption an österreichischen Theatern spricht die Tatsache, dass seine Dramen, formal an Čechov angelehnt und teilweise zeitlose Themen aufgreifend, bühnentaugliche, allgemeingültige Lebensaspekte bieten. Gorkis Bühnenstücke wurden so wie jene Čechovs durch Stanislavskijs Inszenierungen berühmt. Dieser sah in Gorki auch den zweitwichtigsten Dramenlieferanten nach Čechov, insbesondere nach Čechovs Tod: „Als Tschechow erkrankte und nicht mehr schreiben konnte, kam Gorki“, so Stanislavskij.⁸⁵

Gorkis Dramen am Burgtheater

Maxim Gorki wurde Ende der siebziger Jahre, 1976, in der Direktionszeit Achim Bennings mit der Inszenierung des Werkes „Kleinbürger“ erstmalig ins Repertoire des Burgtheaters aufgenommen.

Sein, in Russland und international erfolgreichstes Stück „Nachtasyl“ ist am Burgtheater noch nicht inszeniert worden und war nur als italienisches Gastspiel 1971 in der Regie von Giorgio Strehler zu sehen.

Maxim Gorki ist am Wiener Burgtheater von 1955 bis 2005 mit einer Gesamtzahl von sieben Inszenierungen vertreten, davon fünf Eigenproduktionen und zwei Gastspiele, die folgend vorgestellt werden:

⁸⁵ Konstantin S. Stanislavskij: Ausgewählte Schriften 1885-1924. Bd. 1. Hg. v. Dieter Hoffmeier. Berlin: Henschel Verlag Kunst und Gesellschaft 1988, S. 130.

„In der Tiefe/Nachtasyl“ 1901 - 1902

Uraufführung im Moskauer Künstlertheater am 31. Dezember 1902, Regie: Vladimir Nemirovič-Dančenko und Konstantin Stanislavskij. Am Burgtheater wurde es im Rahmen der Wiener Festwochen im Mai 1971 als italienisches Gastspiel des Piccolo Theater Mailand in der Regie Giorgio Strehlers gespielt.

„Die Kleinbürger. Szenen im Hause Bessjemenov“ 1901

Dramatische Skizzen in vier Auszügen. Uraufführung am 7. April 1902 im Moskauer Theater, Regie Konstantin Stanislavskij. Die Premiere der ersten deutschen Inszenierung fand am 1. September 1902 im Lobe Theater, Breslau statt.

Die „Szenen“ im Hause Bessjemenov stellen am Beispiel eines Generationenkonflikts auch ein Bild des Aufbruchs in eine neue Zeit dar.

Das auf deutschen und anderen österreichischen Bühnen bereits erfolgreich aufgeführte Stück „Die Kleinbürger“ hatte seine Burgtheaterpremiere am 13. November 1976, unter der Regieführung von Dieter Dorn. Eine neue Inszenierung in der Regie von Karin Beier fand beinahe dreißig Jahre später, mit der Premiere am 30. Dezember 2005, statt.

„Kinder der Sonne“ 1905

Im Burgtheater war das Stück zunächst 1978 als bulgarisches Gastspiel auf der Bühne zu sehen. 1988 brachte Achim Benning eine hauseigene Inszenierung, deren Premiere am 3. September im Akademietheater erfolgte. Die vordergründige Thematik des Dramas ist der Gegensatz zwischen Intellektuellen und dem einfachen Volk, deren auf beidseitigen Vorurteilen und Abwertungen basierenden Beziehungen gravierende Konflikte auslösen. Die russische Intelligenzija isoliert sich zunehmend vom Volk und verspielt damit ihren Anspruch auf ihren Status als „Kinder der Sonne“, als zukunftsweisende Intellektuelle. Das Volk ist ihnen gegenüber nicht nur respektlos, sondern feindlich brutal gesinnt.

„Sommergäste. Szenen“ 1902-1904

Schauspiel in vier Akten. Uraufführung am 23. Januar 1904 im Komissarševskaja Theater in St. Petersburg.

Gorki zeichnet darin ein Bild der russischen Intelligenzija, bei der es eines Abends zu lang unterdrückten Gefühlsausbrüchen, Streit und Entzweiung kommt. Das Stück

wurde von Gorki mehrmals überarbeitet, nachdem Vladimir Nemirovič-Dančenko es ursprünglich abgelehnt hatte. Die Uraufführung 1904 in St. Petersburg war ein Skandal, da sich anwesende Intellektuelle durch das Stück beleidigt fühlten. Gorki versuchte sein Werk 1904 Max Reinhardt zu vermitteln, allerdings kam bis 1952 in Deutschland keine Inszenierung zu Stande. Sowohl die erste deutsche Aufführung 1952 als auch die zweite im Jahr 1959 waren wenig erfolgreich. Die Inszenierung Peter Steins 1974, die auch verfilmt wurde, gilt dagegen als legendär.

Am Burgtheater inszenierte Achim Benning das Stück, die Premiere war am 24. November 1979, wofür er 1981 mit der Josef Kainz-Medaille ausgezeichnet wurde.

„Barbaren“ 1905

1906 in russischen Provinzstädten uraufgeführt, blieb das Stück für die deutschsprachige Bühne bis 1967 im Schatten der bekannteren Werke Gorkis. Es behandelt die ersten Tage des russischen industriellen Fortschritts. In einer Provinzstadt wird nach der Jahrhundertwende eine Eisenbahnlinie gebaut. Gesellschaftliche Erneuerungen stellen sich jedoch als utopisch heraus. Die Gesellschaft der kleinen Stadt wird viel mehr auf Grund des fremden Einflusses ins Wanken gebracht. Dieses Stück, ein Beitrag zum kämpferisch-politischen Theater, wurde auf westeuropäischen Bühnen verhältnismäßig wenig aufgeführt. Am Burgtheater wurde es in der Regie von Adolf Dresden, mit der Premiere am 24. November 1981 inszeniert.

10. Isaak Babel (1894 - 1940)

Issak Babel, der mit Maxim Gorkis Hilfe 1916 als Erzähler debütierte, wurde 1925 mit den Veröffentlichung seiner Erzählungen in dem Blatt „LEF“ (Levyj front iskusstva - Linke Front der Kunst) bekannt. Diese Texte erschienen 1926 als gesammelte Erzählungen unter dem Titel „Die Reiterarmee“, deren Inhalt sich auf Babels Erlebnisse während seines Diensts in der Reiterarmee beziehen, wo er 1920 als Frontkorrespondent unter General Budjonny's im Polenfeldzug gedient hatte.

Ab 1929 geriet Babel zunehmend unter den gegnerischen Druck der kommunistischen Partei. Seine Werke wurden verboten, er wurde 1939 verhaftet und einige Monate später in Haft hingerichtet. Nach Stalins Tod wurde seine Verurteilung 1954 revidiert und seine Werke ab 1957 zur Veröffentlichung

zugelassen, allerdings noch immer in stark zensurierter Form. Sein Werk umfasst ca. achtzig Kurzgeschichten und zwei Bühnenstücke. Babels literarischer Stil, mit dichter, gedrängter und kräftiger Sprache, Verwendung von Metaphern und konsekutiver Reihung von Adjektiven, gilt als Beispiel für ornamentale Dichtung.

Isaak Babel kennt man auch als Ästhet der Gewalt, da er über die Grausamkeiten des Kriegs genaue Beobachtungen anstellte, diese mit präzisen Beschreibungen wiedergibt, aber auch eine poetische Distanz zu dem Geschehen bewahrt.

„Sonnenuntergang“ 1928

„Sonnenuntergang“ erscheint zunächst als Erzählung. Auf Anregung von Sergej Eisenstein entsteht auch ein Drehbuch dieses Werks mit dem Titel „Benja Krik“, welches 1926 in Moskau verfilmt wurde. Im August 1926 arbeitet Babel den Stoff innerhalb von neun Tagen zu dem Theaterstück „Sonnenuntergang“ um, welches am 23. Oktober 1926 in Baku uraufgeführt wurde.

Die Handlung des Stückes spielt in Odessa, im Jahr 1913, es spiegelt sich darin die Auflösung patriarchalischer Strukturen in der Ukraine. Die jüdische Familie Krik führt ein Unternehmen, wobei die Söhne Benja und Ljovka sich immer mehr gegen den autoritären Vater stellen. Der Familienkonflikt wird nicht gelöst, der Kampf zwischen den konkurrierenden Generationen lässt nach, da die Söhne es mittels Gewalt schaffen, aus dem Schatten des Patriarchen herauszutreten.

Die Burgtheaterinszenierung mit der Premiere am 8. April 1993 in der Regie von Dieter Giesing war eine österreichische Erstaufführung.

„Marija“ 1934

„In der Zeitschrift „Teatr i dramaturgija“ erscheint 1935 „Marja“, das zweite Theaterstück Babels. 1936 arbeitete Babel als Dramaturg bei Mos Film wo er gemeinsam mit Sergej Eisenstein das Drehbuch für „Beshin -Wiese“ schrieb.

Babel zeichnet in diesem Werk ein nüchternes und zugleich trauriges Bild des Chaos und des unstabilen Systems Russlands nach der Oktoberrevolution. Marija ist die Tochter eines ehemaligen Generals des Zaren, die jetzt als Kommissarin in der Roten Armee dient. Obwohl sie die Hauptperson des Stückes ist, alle Figuren von ihr sprechen und der Titel des Bühnenwerks ihren Namen trägt, tritt sie selbst im Stück

nicht auf. Mit der Abwesenheit Marijas kann das Trachten nach einer neuen und besseren Welt assoziiert werden, von der man viel spricht und sich viel erhofft, die aber nicht eintritt. Indem Babel diese Figur im Stück nicht auftreten lässt, scheint er mit dem sowjetischen Kurs des Kommunismus abzurechnen, die erwünschten Errungenschaften der Revolution stellt er als Illusion dar. Kurz nach seiner Entstehung wurden die Aufführungsvorbereitungen dieses Dramas am Vachtongov - Theater in Moskau 1935 gestoppt.

In Wien war das Schauspiel in acht Bildern in der Regie von Kurt Meisel eine österreichische Erstaufführung. Nach einer Vorpremiere am Ende der Spielzeit im Juni 1969 feierte das Stück am 3. September 1969 seine Premiere.

11. Evgenij Švarc als Dramatiker für Kinder- und Jugendtheater am Burgtheater (1896 - 1958)

Evgenij Švarc war Schauspieler, Redakteur und Lektor für Kinderzeitschriften, ab 1924 Mitarbeiter in der Kinderbuchabteilung des Staatsverlages in Leningrad, wo auch die Kinderbücher Daniil Charms' erschienen sind. Evgenij Švarc stand der Gruppe der Oberiuten Charms' und Vvedenskijs nahe und durch die Bekanntschaft mit dem Kinderbuchautor Samuil Marschak begann er sich ab 1928 als freischaffender Autor dramatischer Stücke mit Märchenstoff zu etablieren. Die Gattung seiner Märchen entspricht der Märchenkomödie. Er verwendet Elemente der russischen Folklore sowie aus den Märchen von H. C. Anderson, Charles Perraults und den Brüdern Grimm. Švarc' Bühnenstücke richten sich sowohl an Kinder als auch an Erwachsene, er mischt darin Phantasie und Wirklichkeit, nimmt auf die Realität seiner Zeit Bezug und baut impulsgebende Momente, die zum Nachdenken anregen, ein. Da sie den politischen Erwartungen der Sowjetunion kontrastierten, wurden einige seiner Werke nach der Premiere vom Spielplan abgesetzt, in der westlichen Theaterwelt wurde er allerdings positiv rezipiert.

Die erste Inszenierung eines Werks von Evgenij Švarc in der Geschichte des Wiener Burgtheaters erfolgte im Jahr 1948 auf der Ersatzbühne im Ronacher, Adolf Rott inszenierte damals „Der Schatten“.

In der Direktionszeit von Achim Benning, der für das Wiener Burgtheater ein Theaterprogramm für Kinder einführte, wurde ab 1976 auch Evgenij Švarc im dafür

gesehenen Repertoire aufgenommen. Drei Stücke, die im Kinder- und Jugendtheater Leningrad uraufgeführt wurden, wurden während Bennings Intendanz gespielt:

„Die verzauberten Brüder“, Uraufführung 1954, Burgtheaterpremiere am 27. November 1976, „Rotkäpchen“, Uraufführung 1937, Burgtheaterpremiere am 12. November 1977 und „Die Schneekönigin“, Uraufführung 1939, Burgtheaterpremiere am 23. Oktober 1981.

„Aschenbrödel“ wurde in der Intendanz von Klaus Peymann am 7. Oktober 1996 im Kasino am Schwarzenbergplatz gespielt. Das bekannteste Theaterstück Evgenij Švarc', „Der Drachen“, worin faschistischer und stalinistischer Terror verurteilt wird, wurde am Burgtheater nicht in den Spielplan aufgenommen.

12. Nikolaj Erdman (1900-1970)

Nikolaj Robertovič Erdman erscheint im Repertoire des Burgtheaters mit seinem Stück „Der Selbstmörder“ das er 1928 verfasste. Obwohl von zwei Theatern, Mejercholds und Moskauer Künstlertheater in der Sowjetunion geprobt, wurde das Stück vor der Aufführung verboten⁸⁶. Die Hauptfigur dieses Stückes - Semjon Podsekalnikov - war eine Zeitlang eine begehrte Bühnenrolle und erlebte bis in die 1990er Jahre einfallsreiche Darstellungen. Das Stück handelt von einem vermeintlich Selbstmordgefährdeten, der Familie und Bekannte unter Druck setzt, um seinen Wünschen und Forderungen nachzugeben. Als er von Gegnern der Revolution hinterhältig dazu aufgefordert wird, seinen Freitod schließlich zu vollbringen, steigt er aus. Seine Ansicht „Es lohnt sich nicht zu leben“ wird allerdings von einem anderen aus seinem Umkreis ernst genommen und vollstreckt.

Erdmann will mit diesem Stück eine Gesellschaftsschicht desavouieren, die sich zwar als gegenrevolutionär gibt, sich aber opportunistisch und verschwörerisch verhält. Das Stück wurde 1969 ins Deutsche übersetzt und 1970 im Stadttheater Göteborg in Schweden uraufgeführt. Nach seiner deutschsprachigen Erstaufführung im Schauspielhaus Zürich 1970 erlebte das Stück in Westdeutschland bis in die 1990er Jahre häufige Inszenierungen.

⁸⁶ Mehr dazu siehe auch: Eberhard Reissner: Nikolaj Erdmann. Der Selbstmörder. In: Das russische Drama. Hg. v. Bodo Zelinsky, S. 292-303.

In Österreich wurde das Stück im Akademietheater, unter der Regie von Rudolf Steinböck, erstaufgeführt. Die Premiere war am 6. Juni 1970 und erreichte bis zum 19. März 1971 26 Aufführungen.

13. Daniil Charms (eig. Daniil I. Juvačëv) (1905 - 1942)

Peter Urban vertritt die Meinung, auf Charms zu bestehen, sei nicht allein eine Herzensgelegenheit, sondern eine Notwendigkeit, Charms sei ein Chronist der zunehmenden Verrohung einer Gesellschaft gewesen, die sich an ihm rächte, indem sie ihn verhungern ließ, Chronist einer brutal voranschreitenden Sowjetisierung des Alltags [...].⁸⁷

Der Unterschied zwischen Charms und seinen Vorgängern Čechov und Gogol, die genau wie er über den Zustand ihres Landes verzweifelt waren, sei, dass diese ihre Verzweiflung öffentlich äußern durften, erinnert Peter Urban.⁸⁸

Charms' Texte⁸⁹ gelten als die eindrucksvollsten Beispiele von Parodie und Metaparodie, metaphorischer Darstellungen, szenischer statt linearer Erzählung, fragmentarischer Textverknüpfungen, wo er verschiedene Perspektiven der Realität und Realitätsparodien präsentiert unter anderen allegorische Darstellungen des Alltagsgeschehens zu Stalins Zeit. Armut, Machtmissbrauch, die Selbstverständlichkeit der „Bestrafung“ für jene, die es wagten, gegen den Strom zu schwimmen, beschäftigten den Schriftsteller. Hier ein Ausschnitt aus der Textsammlung „Fälle“, Fragment datiert mit Sonntag 25. Oktober 1931, kurz bevor Charms im Dezember desselben Jahres zum ersten Mal inhaftiert wurde:

Ich muß weiter. Die Entgegenkommenden rempeln mich an. Sie sind alle erst vor kurzem von den Dörfern gekommen und wissen noch nicht, wie man auf der Straße geht. Sehr schwierig, ihre schmutzigen Kleider und Gesichter zu unterscheiden. [...] Die Straßenbahnen sind überfüllt. Die Leute hängen auf den Trittbrettern. In den Waggons wird unablässig geschimpft. Jeder sagt zu jedem <<du<<. [...] Die Leute springen während der Fahrt auf und ab. Aber sie können es noch nicht und springen mit dem Hintern zuerst auf. Oft stürzt jemand ab und fliegt unter Heulen und Fluchen vor die Straßenbahnräder. Die Milizionäre pfeifen auf ihren Trillerpfeifen, halten die Straßenbahnen an und

⁸⁷ Peter Urban: Editorische Notiz. In: Daniil Charms: Fälle. Hg. und übersetzt von Peter Urban Berlin: Friedenauer Presse 2002, S. 309-310, hier S. 309

⁸⁸ ebd. Urban: Editorische Notiz. In: Daniil Charms: Fälle. S. 309.

⁸⁹ Mehr zu Daniil Charms literarischem Stil vgl. z.B. auch: Christine Müller- Scholle: Charms. Jelisaweta Bam. In: Das russische Drama. Hg. v. Bodo Zelinsky, S. 280-291 und Christine Müller- Scholle: Das russische Drama der Moderne. Eine Einführung. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1992.

bestrafen diejenigen, die während der Fahrt abgesprungen sind. Doch sowie die Straßenbahn wieder anfährt, kommen neue Leute und springen während der Fahrt auf und ab, immer gegen die Fahrtrichtung.⁹⁰

Der Autor Daniil Charms wurde erstmalig in der Direktionszeit Claus Peymanns im Repertoire des Burgtheaters aufgenommen. Das Werk „Fälle“ - eine posthume Sammlung von Kurzgeschichten - wurde vom Filmemacher Michael Kreihsl im Jahr 1992 experimentell für Theater aufbereitet und im Vestibül des Burgtheaters mit dem Titel „Theaterfallen“ aufgeführt. Beachtliche 32 Male spielten in einer Vielzahl von Rollen: Hilke Ruthner, Peter Wolfsberger, Rudolf Melichar, Stephanie Liebscher, Sarah Schober und Ulrich Reinthaller. Die Premiere war am 25. Februar 1992.

Zudem wurde im Jahr 1994 aus Daniil Charms' Texten ein Zwei-Personen-Schauspiel mit dem Titel „Optische Täuschung“ erarbeitet, in der Regieführung von Jevgenij Sitochin. Diese Inszenierung hatte ebenfalls im Vestibül Premiere am 24. Juni und erreichte sechs Vorstellungen. Die Rollen wurden von Jevgenij Sitochin und Anne Bennet besetzt. Die hier genannten zwei Burgtheater Inszenierungen haben in der deutschsprachigen Tagespresse eine äußerst positive Resonanz ausgelöst.

Sowjetische Dramatiker

14. Valentin Kataev (1897 - 1986)

Valentin Kataevs „Die Quadratur des Kreises“⁹¹, 1927 verfasst, und Nikolaj Pogodins „Das Glockenspiel des Kremls“ aus dem Jahr 1941, neue Fassung 1956, waren auf der Bühne des Burgtheaters als Gastspiele zu sehen.

Der Romancier und Dramatiker Valentin Kataev war einer der wenigen Mitläufer der Sowjetära, dessen Werke über die Grenzen Russlands bekannt und gespielt wurden. Das Stück „Die Quadratur des Kreises“, Kataevs erstes Bühnenwerk entstand vor 1928, noch bevor die liberale Periode der „Neuen ökonomischen Politik“ (russ. NEP Novaja Ekonomičeskaja Politika) ein Ende hatte. Im Jahr 1928 wurde der erste Fünfjahresplan eingeführt, mit dem die kreative kulturelle Produktion des Landes radikal eingeschränkt wurde. Die Normen dieses Plans sahen vor, dass sich

⁹⁰ Daniil Charms: Fälle. Übersetzt und hg. v. Peter Urban. Berlin: Friedenaure Presse 2002, S. 49f.

⁹¹ Der deutsche Titel lautet auch „Eine Schnur geht durchs Zimmer“.

Dramentexte ideologisch der kommunistischen Partei unterstellen müssen und Propaganda zu leisten haben. „Die Quadratur des Kreises“ stellt für diese Normen etwas gewagt den Kern bitterer Wahrheit zur Schau: Die neue Welt des Sozialismus, die endlich die alte Welt der Zaren ersetzt hat, ist keine bessere. Das Stück, welches Einblick in die kritische Wohn- und Lebenssituation der jungen Generation Ende der zwanziger Jahre bietet, wurde vor allem durch die Verwechslungskomödie an der Oberfläche Bühnenwirksam. Die Bedürfnisse der darin dargestellten Menschen - hier teilen sich zwei junge Paare ein Zimmer sind nur allzu deutlich. Die junge Generation, die hier vertreten ist, hat sich von der Revolution viel versprochen und sie enthusiastisch herbeigerufen. Ihre fleißige Lektüre hat als Gegenstand kommunistische Schriften, doch schon der Ort der Handlung verrät Armut und Chaos. Kataevs auf deutschen Bühnen oft gespieltes Stück „Die Quadratur des Kreises“ wurde in Wien im Akademietheater am 16. Dezember 1962 als Gastspiel aufgeführt. Es spielte das Gastensemble der Hochschule für Musik und darstellende Kunst des Max-Reinhardt-Seminars in der Regie von Panos Hariglotov.

15. Nikolaj Pogodin (1900 - 1962)

„**Das Glockenspiel des Kremls**“ von Nikolaj Pogodin. Das Schauspiel des in Wien eher unbekannten sowjetischen Schriftstellers Nikolaj Pogodin ist Teil einer Trilogie und wurde 1941 (neue Fassung 1956) zu Ehren Lenins und des jungen sowjetischen Russlands geschrieben.⁹² Auftragsgemäß sollten die sowjetischen Theaterstücke den Zuschauern unter anderem zeigen, „mit welchem Heldentum das Land seine Erfolge erkämpft hat, es soll die Heldentaten des Menschen widerspiegeln und dem Zuschauer ermöglichen, das Leben in seiner revolutionären Entwicklung zu erkennen“⁹³. Für diese Trilogie bekam Pogodin den Lenin-Preis verliehen. Die Handlung spielt in Moskau des Jahres 1920 und stellt die Wichtigkeit des Fortschritts im Bereich der Elektrisierung in den Mittelpunkt. Eine deutsche Übersetzung dieses Werkes entstand sowohl für die erste russische Fassung aus

⁹² Theadok www.theadok.at gibt eine andere Datierung (nämlich am 10. 6. 1967) zu dieser Aufführung an. Die obige Angabe beruht auf: Burgtheater. Aufführungen von zweihundert Jahre 1776-1976. S. 766.

⁹³ Aus dem Vortrag Pavel Markovs, Regisseur und Schauspielpädagoge am Moskauer Staatlichen Theaterinstitut „GITIS“, im Dezember 1950, Berlin; vgl: Pavel Markow: Der Kampf des Sowjetischen Theaters für eine Realistische Kunst. Ein Theaterschaffender aus der Sowjetunion berichtet. Hg. v. Arnim G. Kuckhoff. Berlin: Verlag Kultur und Fortschritt 1950, S. 13.

dem Jahre 1947 als auch für die veränderte russische Fassung aus dem Jahr 1956. Uraufgeführt und inszeniert im Stil des sozialistischen Realismus von Nemirovič-Dančenko wurde das Stück 1942 im Moskauer Künstlertheater. An Nemirovič-Dančenos Regiemodel orientierten sich auch die sowjetischen Regisseure Leonid Leonidov und Pavel Markov, die das Schauspiel als Gastspiel des Moskauer Künstlertheater am 17. und 18. Juni 1976 im Wiener Burgtheater zeigten.

2.4. Zum russischen Drama der Moderne am Burgtheater

Das Moskauer Künstlertheater gastierte im Juni 1967 mit einer Schauspielreihe im Burgtheater, dessen Stil nach westlichen Bewertungen als veraltet empfunden wurde und in der österreichischen Presse Anstoß zu Kritik gab. Wie in einem späteren Kapitel ausführlicher berichtet wird, verlangten die Kulturjournalisten Wiens mehr Modernität von dem russischen Theaterensemble.

Folgender Abschnitt zeigt einige Hintergründe auf, welche die sogenannte „Unmodernität“ dieser Gastspiele beleuchten, und geht gleichzeitig der Tatsache auf den Grund, warum das russische Drama des 20. Jahrhunderts im Burgtheaterrepertoire bis in die 1990er Jahre wenig Beachtung fand.

Das moderne Theater in Russland ist ein Phänomen, das im Gesamtbild der politischen Geschichte des Landes betrachtet werden muss. Wie bekannt, hat zunächst die stalinistische Ära und danach die sowjetische Ära bis in die achtziger Jahre moderne unabhängige Tendenzen, Erneuerungsversuche und die antitraditionell gerichtete Kunst ab 1920 nicht bloß zensuriert, sondern zunehmend vehement verhindert. Dies bezieht sich sowohl auf den Inhalt als auch auf das, was die Bühnenpraxis betrifft. Die meisten Mitläufer und jene Vertreter der literarischen Szene, die sich einigermaßen dem sowjetischen System anpassten, wurden zwar Anfang der 20er Jahre für Agitationszwecke und Propaganda eingesetzt, jedoch schlussendlich als Verräter gebrandmarkt und bekämpft, wie z.B. Vladimir Majakovski. Der Einfluss des Futuristen Vladimir Majakovskij, des Symbolisten Andrej Belyi und der Oberiuten auf die dramatische Szene wurde frühzeitig gestoppt und von 1927 bis zu Stalins Tod im Jahr 1953 verboten. Vor allem die Oberiuten,

Vertreter der „Vereinigung Realer Kunst“⁹⁴ - wurden bald verfolgt und physisch ausgerottet, ihre Werke blieben bis zu der von Andropov veranlassten zweiten Phase des Tauwetters und teils bis nach Gorbačëvs Reformen 1985 unveröffentlicht und unrehabilitiert. Die Gruppe mit ihren Hauptvertretern Daniil Charms, Alexander Vvedenskij, Nikolaj Sabolocki und Konstantin Vaginov richtete sich mit dem Begriff „real“ gegen den immer allmächtiger werdenden einheitlichen Stil des sozialistischen Realismus. Einen Ausweg aus der Eintönigkeit der Kunst sahen sie darin, „die tatsächliche Realität nur durch eine völlig neue, absurde Kunst zu erreichen und darzustellen“⁹⁵. Nach Stalins Tod im Jahr 1953 wurden systemwidrige Künstler nicht länger ermordet, ihre Werke wurden aber noch immer zensuriert oder verboten. Infolgedessen war es für die russischen Bühnenpraxis bis in die 1980er Jahre politisch noch immer am sichersten, an den traditionellen Inszenierungsstil anzuknüpfen. Das erklärt auch, warum die russischen Gastspiele des Jahres 1967 in Wien wider Erwartung nur wenig Modernität aufwiesen.

Obwohl sie eine frühe Erscheinung in der russischen Kulturgeschichte war, konnte die russische moderne Dramatik bei weitem nicht demselben Entwicklungsweg folgen, wie die westliche Moderne, die ihren freien Lauf hatte. Die russische Bühnenpraxis machte bereits in den 1880er Jahren Erfahrungen mit Sprachexperimenten, wie sie vor allem Stanislavskij forcierte, noch bevor sich das russische moderne Drama herausbildete. Das russische Drama des Absurden ist als Vorreiter des Theater des Absurden zu betrachten.

Heraus ragt vor allem das absurde russische Theater der Oberiuten, das aber auf sowjetischen Bühnen so gut wie nicht aufgeführt und erst ab den 1990er Jahren wieder entdeckt wurde. Diese Werke sind durch die späte Veröffentlichung und Übersetzung - nach 1980, zum Teil nach 1990 - auch im Westeuropa noch relativ unbekannt. Dies und die Tatsache, dass sich die Oberiuten auf eine „exzentrische Sprachphilosophie konzentrierten, die an die Grenzen der Aufführbarkeit geriet“⁹⁶ sind mögliche Gründe warum das Burgtheater zu diesen Werke noch immer Abstand zeigt.

⁹⁴ von OBERIU- gegründet 1927. Die Stagnation der Vielfalt in der Kunst rief in Leningrad 1926 eine provozierende kulturelle Institution hervor, eine Vereinigung von Dichtern und bildenden Künstlern, Obedinenie real'nogo iskusstva - „Vereinigung Realer Kunst“, abgekürzt mit OBERIU.

⁹⁵ Kay Borowsky: Nachwort. In: Daniil Charms. Fälle. Stuttgart: Philipp Reclam jun.1995, S. 107.

⁹⁶ Müller-Scholle: Das rusische Drama der Moderne. S. 12

Es ist anzunehmen, dass das Burgtheaterpublikum zu absurdem Theater jene westlichen Vertreter wie Eugène Ionesco und Samuel Beckett assoziiert, welche öfters auf dem Spielplan standen. Warum russische avantgardistische Werke im Spielplan des Burgtheaters bis in die 1980er fehlten, ist durch ihr Verbot in der Sowjetunion erklärbar. Allerdings ist Daniil Charms am Burgtheater noch immer eine Rarität und Alexandr Vvedenskij noch nicht vertreten. Die russischen Vorreiter warten immer noch auf ihre Entdeckung seitens der Theaterschaffenden und des Publikums.

III. Teil

Aufführung und Rezeption russischer Stücke am Burg- und Akademietheater in dem Zeitraum 1955 – 2005

1. Die Direktion Adolf Rotts von 1954 bis 1959

Die Wiedereröffnung des Burgtheaters am Ring am 14. Oktober 1955 fiel in die Intendanzzeit Adolf Rotts⁹⁷ (1905-1982), der das Haus seit dem 1. September 1954 leitete. Als Direktor ist ihm hoch angerechnet worden, dass er als Erster am Burgtheater einen intensiven Kulturaustausch - sowohl landesweit als auch auf europäischer Ebene - förderte. Zahlreiche Gastspiele wurden nach Wien eingeladen, unter anderem das Königliche Dramatische Theater Stockholm im Mai 1956, das Ensemble der Mailänder Scala im Juni 1956, das Norwegische Nationaltheater im Juni 1956, das Jugoslawische Dramatische Theater Belgrad im Juni 1956, das Schiller Theater Berlin im Juni 1957 und das Bayerische Staatsschauspiel München im Juni 1958. Auch das Burgtheaterensemble spielte im Ausland, entweder mit kurzzeitigen Gastspielen wie etwa in Jugoslawien im März 1955, in Polen im März 1956, oder in ausgedehnten Tourneen, wie zum Beispiel jene durch Deutschland und Belgien vom 20. Februar 1957 bis zum 3. April 1957.⁹⁸

Rott bemühte sich um Erneuerung sowohl im Ensemble als auch im Spielplan.

⁹⁷ zu Adolf Rott als Burgtheaterdirektor siehe: Elisabeth Stiegler: Studie zu Adolf Rott als Burgtheaterdirektor: Adolf Rott. Burgtheaterdirektor von 1954 -1959 unter Berücksichtigung der Wiedereröffnung des neuen Burgtheaters am Ring 1955. Wien: Univ., Diss. 1983.

⁹⁸ Angaben zu Gastspielen während Adolf Rotts Direktion vgl.: Burgtheater 1776-1976. Aufführungen und Besetzungen von zweihundert Jahren S. 681-716.

In seiner Intendanzzeit verschwand die Trivilliteratur fast zu Gänze aus dem Repertoire. Er ebnete den Weg zu einem neuen Geschmack⁹⁹, indem Klassikern und modernen Autoren – unter anderem Anouilh, Molnár, Schnitzler und Čechov - intensivere Aufmerksamkeit gewidmet wurde. Gerhard Klingenberg beschreibt Adolf Rott als einen der unkonventionellsten Direktoren, einen Theatermann mit Visionen, der am Burgtheater manches entfesselt habe, der dem Haus half, aus der „Stadttheaterisolation“ hervorzutreten. Laut Klingenberg gilt Rott als bedeutender Regisseur, der aus der Reihe tanzte, dessen persönlicher Stil allerdings auch gehindert hätte, Lösungen für „spezielle Literaturbezirke“ zu finden.¹⁰⁰

Als Regisseur erwies sich Adolf Rott sowohl dem Text als auch dem Autor verpflichtet, Schnitzlers „Der junge Medardus“ 1962, Goethes „Faust“ 1958, Shakespeares „König Lear“ 1958, Büchners „Dantons Tod“ 1948, Schillers „Die Jungfrau von Orleans“ 1946, Shaws „Candida“ 1942, Ibsens „Hedda Gabler“ 1941, zählen zum Repertoire seiner Regiearbeiten. Ab den 1950er Jahren wendete Rott sich zunehmend Opern- und Operetteninszenierungen zu und unterrichtete am Reinhardt Seminar in Wien.

Die Direktionszeit Adolf Rotts war mit nur fünf Jahren verhältnismäßig kurz. Diese Tatsache und seine Intendanz, die er noch zu Stalins Lebzeit innehatte, ist eine mögliche Erklärung, warum sehr wenig aus der russischen Dramatik im Burgtheaterrepertoire dieser Zeit zu finden ist. Ein einziges russisches Drama war auf der Bühne des Burgtheaters von 1955 bis 1959 zu sehen, Čechovs „Platonov“, und das kurz bevor Adolf Rott nach der Sommerspielzeit 1959 das Amt frühzeitig verließ.

Adolf Rott hatte bereits nach dem Krieg Erfahrungen in der Regieführung russischer Dramen akkumuliert, da er während der Besatzungszeit mit der Regie russischer Dramen und der Vorgabe dem Wiener Publikum russische Dramatik nahe zu bringen, beauftragt wurde. Er hatte aber mit den Werken Alexander Sergejevič Griboedovs „Verstand schafft Leiden“ (1946), „Der Schatten“ von Jevgenij Švarc (1948) und Gorkis „Jegor Bulyčov und die anderen“ (1949) beim Publikum wenig Erfolg geerntet. Und obwohl summa summarum 50 Aufführungen erreicht wurden, sind seine Bemühungen in der Theatergeschichte als eher erfolglos eingestuft

⁹⁹ Klingenberg: Das gefesselte Burgtheater, S. 190 -193.

¹⁰⁰ ebd. Klingenberg S. 181.

worden. Weder die Namen der Autoren noch Adolf Rotts Inszenierungen sollen, laut Klaus Dermutz¹⁰¹, bei den Burgtheater Zuschauern großes Interesse geweckt haben. Die Zurückhaltung Adolf Rotts bezüglich russischer Bühnenwerke während seiner späteren Intendanzzeit könnte in der ablehnenden Reaktion des Publikums der unmittelbaren Nachkriegszeit ihre Wurzel haben.

Gorkis Stück „Jegor Bulyčov und die anderen“ hatte den wenigsten Erfolg und wurde nach zehn Aufführungen abgesetzt. Mit seiner Inszenierung von Lev Tolstojs „Anna Karenina“ löste Rott eine eindeutig positivere Resonanz aus. Diese war eine dramatische Komposition nach Nikolaj Volkov in der deutschen Übersetzung von Helene Volinskij und erreichte 51 Aufführungen. Die Premiere am 30. Oktober 1948 im Akademietheater fand anlässlich des 50-jährigen Jubiläums des Moskauer Akademischen Künstlertheaters statt. Die hohe Zahl der Spielabende spricht für die Bekanntheit Tolstojs beim Wiener Publikum, das ihn anderen Dramatikern anscheinend vorzog. Bühnengeschichtlich war „Anna Karenina“ beim Wiener Publikum ohnehin bekannt, da der dramatisierte Roman bereits 1908 seine Erstaufführung auf der Burgtheaterbühne hatte. Eine Neuinszenierung folgte im Jahr 1929 nach der französischen Vorlage von Edmond Guiraud, die von August Scholz ins Deutsche übersetzt wurde.

1.1. „Platonov“ von Anton Čechov inzeniert im Akademietheater Wien, 1959

Das Jugendwerk Anton Čechovs „Platonov“, ein 1923 im Nachlass entdecktes Werk, war das erste russische Drama im Spielplan des Burgtheaters nach der Wiedereröffnung am Ring und das einzige russische Stück in Adolf Rotts Direktionszeit.

Das Drama in vier Akten wurde mit dem Titel „Dieser Platonov“ von Ernst Lothar inszeniert und hatte am 6. Februar 1959 im Akademietheater Premiere. Es erreichte bis zum 30. April 1959 32 Vorstellungen. Ernst Lothar (1890 - 1974), Regisseur und Schriftsteller sah sich bei seinen Regieführungen dem Text verpflichtet, und setzte sich insbesondere für vergessene und verdrängte Literatur - zum Beispiel Ludwig Anzengruber - mit Schwerpunkt auf österreichische Dramatik ein, auch trug er wesentlich zu einer Grillparzer-, Hofmannstahl- und Schnitzler-Renaissance bei.¹⁰²

¹⁰¹ Dermutz: Das Burgtheater 1955-2005. S. 170.

¹⁰² Wolfgang Beck: Ernst Lothar. In: Theaterlexikon 2. Schauspieler und Regisseure, Bühnenleiter, Dramaturgen und Bühnenbildner. S. 451; Ein Beitrag zu Ernst Lothar als Schriftsteller bietet:

Čechovs „Platonov“ als erstes Werk nach der Eröffnung am Ring zu zeigen, hat sich als wirkungsvolle Auswahl erwiesen. Anton Čechov erneut in den Spielplan einzuführen, möglichst mit einem dem Publikum leicht zugänglichen Stück, erforderte ein behutsames Vorgehen. Die Inszenierung der „Möwe“ im Jahr 1952 in der Regie von Berthold Viertel war eine glanzvolle Premiere für das Burgtheater, jedoch war das Publikum mit Čechovs Stil noch nicht vertraut und dem Autor gegenüber noch unschlüssig.

Anderes versprach „Platonov“, da die mit Spannung beladene Handlung des Dramas bei den Zuschauern leichter eine interessierte Wahrnehmung garantierte. Nicht zuletzt auch durch die unmittelbar nach der Premiere wohlwollenden Pressestimmen hatte sich Čechovs Name als wichtiger Dramatiker des 20. Jahrhunderts in das Bewusstsein des Wiener Publikums positiv eingepreßt.

Das Drama stellt im ersten Akt die *dramatis personae* als gelangweilte Diskutierende vor. Es sind Repräsentanten der wohlhabenden Gesellschaftsschichten der russischen Provinz Voiničevka, die einer nach dem anderen zu Besuch bei der Generalswitwe Anna Petrovna Vojničeva eintreffen. Ein Streifzug quer durch die verschiedenen Gesellschaftstypen ergibt ein Bild mannigfaltiger Charaktere und Gewohnheiten. Mittelpunkt dieses Zirkels ist Platonov, einst ein genialer Student aus reicher Familie, ist jetzt verarmt, ein Dorflehrer, verheiratet und Familienvater, der gelangweilt in den Tag hineinlebt. In seinem Bekanntenkreis wird er sowohl geliebt als auch gehasst. Seine wagemutige, fast schroffe Art ist naiv und egoistisch, gleichzeitig ist er aber charmant und verführerisch, ein Liebling der Frauenwelt. Die Situation spitzt sich zu, als Platonov den Anforderungen der ihn umschwärmenden Frauen verfällt. Er geht mit der verheirateten Sofia eine Verbindung ein, die unglücklich endet. Bis zum Äußersten aufgebracht, erschießt ihn Sophia, als sie ihn nicht dazu bewegen kann, mit ihr zu fliehen. Ein Ausschnitt aus dem vierten Akt zeigt die eindeutig gespannte Lage, die dem tragischen Ende voranging:

PLATONOV Alles ist zu Ende, Sofja!

SOFIA EGOROVNA Sie meinen?

PLATONOV Ja, ich meine ... Lassen Sie uns später reden.

SOFIA EGOROVNA Michail Vasilijič, was bedeutet dieses ... „alles“?

PLATONOV [Ich bin erschöpft, Sofja, wirklich, so erschöpft! Ihr seid viele, ich bin allein ... Bitte haben Sie Erbarmen!] Nichts brauche ich, weder Liebe, noch Haß, gebt mir nur das eine - Ruhe!

Bitte ... Nicht einmal reden möchte ich ... Mir reicht, was gewesen ist ... Bitte...

SOFIA EGOROVNA Was sagt er da?

PLATONOV Ich sage: es reicht. Ich brauche kein neues Leben. Ich weiß ja nicht einmal, wohin mit dem alten ... Nichts brauche ich!¹⁰³

1.2. Überblick über die Bühnengeschichte des Dramas „Platonov“ vor der Inszenierung am Akademietheater

Bevor es sich in Russland behaupten konnte, etablierte sich das Drama zuerst auf westeuropäischen Bühnen. In Russland wurde „Platonov“ in Čechovs Nachlass ohne Titel gefunden und 1923 in Buchform als „Stück ohne Titel“ in Moskau veröffentlicht. Die Bühnenvorlagen des Dramas, die im Ausland für Inszenierungen verwendet wurden, waren Textbearbeitung mit starken Verkürzungen, das ungekürzte Textmaterial würde eine Spielzeit von acht Stunden ergeben.

Die deutsche Erstaufführung erfolgte im Jahr 1928 am Reußischen Theater der Stadt Gera, Thüringen nach einer Textbearbeitung der russischen Erstausgabe in einer deutschen Übertragung von René Fülöp Miller¹⁰⁴. Es folgten einige wenige Inszenierungen - unter anderem jene des Königlichen Dramatischen Theaters in Stockholm im Jahr 1952 unter dem Titel „Der arme Don Juan“.

Einen klaren Beginn für die Rezeption dieses Werks auf westeuropäischen Bühnen markiert Jean Villards Inszenierung im Jahr 1956. Für seine Regiebearbeitung in Palais Chaillot in Paris wurde die russische Vorlage mit ihren zusätzlichen Varianten und Textversionen in der Bearbeitung von Pol Quentin erst spielbar gemacht; mit dieser Inszenierung wurde Čechovs Drama für die westeuropäischen Bühnen neu entdeckt. Quintins Eingriffe ergaben eine hoch anerkannte Bühneneinrichtung - nicht zuletzt durch radikale Verkürzung des Originals: „Man gibt das Stück in der Bearbeitung des Franzosen Pol Quentin, der diese Tragikkomödie um mehr als die Hälfte kürzte, um mehr als die Hälfte ihrer Schauplätze berauben musste, um sie überhaupt spielbar zu machen.“¹⁰⁵

¹⁰³ Anton Čechov: Die Vaterlosen [Platonov]. Übersetzt und hg. v. Peter Urban. Zürich: Diogenes 1995, S. 229-230.

¹⁰⁴ mehr dazu : Peter Urban: Editorische Notiz. In: Anton Čechov: Die Vaterlosen [Platonov]. S. 257-264.

¹⁰⁵ Peter Weiser: Ein Anfang und ein Ende. Premieren von Tschechows „Platonov“ und Robert Stolz'

Pol Quentin sprach gar von einer zweiten Geburt dieses Werks¹⁰⁶, da der Text als Ergebnis verschiedener Textvariationen, Übersetzungsvorlagen und der durchsichtigen aber nicht beendeten Korrektur Čechovs nun nach der Bearbeitung erstmal Bühnengestalt annehmen konnte.

Auch das Akademietheater orientierte sich an der französischen Vorlage und bearbeitete sie für die österreichische Erstaufführung im Februar 1959. Robert Schnorr übertrug das Stück aus dem Französischen ins Deutsche, seine Bearbeitung wurde jedoch nicht in Buchform veröffentlicht. Ebenfalls im April 1959 inszenierte Giorgio Strehler im Piccolo Theater das Stück. Dafür ließ er vom Slawisten Ettore Lo Gatto eine neue italienische Übersetzung erstellen¹⁰⁷.

Das Drama erlebte in den darauf folgenden Jahren erfolgreiche Inszenierungen auf zahlreichen europäischen Bühnen Luc Bondy auf der Freien Volksbühne, 1978, Thomas Langhoff im Maxim Gorki Theater Berlin, 1984, Patrice Chéreau im Théâtre des Amandiers, Paris 1987, Jürgen Flimm im Thalia Theater Hamburg, 1989 und Tamás Ascher im Düsseldorfer Schauspielhaus, 1992.

Eine erstmals vollständige deutsche Übersetzung, bei der die ursprünglichen zusätzlichen Textvariationen Čechovs berücksichtigt wurden, erfolgte erst relativ spät, im Jahr 1974, in der Übertragung Peter Urbans. Seine Übersetzung diente auch als Vorlage für die zweite Burgtheaterinszenierung dieses Werkes im Jahr 1996 in der Regie von Achim Benning.

1.3. „Platonov“ in den österreichischen Tageszeitungen, nach der Premiere im Akademietheater 1959

In Wien ist die Akademietheaterinszenierung unter dem Titel „Dieser Platonov“ mit Premiere am 6. Februar gespielt worden. Diese österreichische Erstaufführung im Jahr 1959 wurde in den hiesigen Tageszeitungen überwiegend umjubelt. Die szenische und schauspielerische Leistung stellte angesichts der bislang selten erfolgreichen Čechov-Inszenierungen im deutschsprachigen Raum eindeutig einen

„Kitty“. In: Salzburger Nachrichten 9. 2. 1959.

¹⁰⁶ Pol Quentin: Wie Platonow ein zweites Mal zur Welt kam. In: Burgtheater Blätter. Hg. v. der Bundestheaterverwaltung Wien 1959, S. 8.

¹⁰⁷ vgl. Peter Urban: Editorische Notiz. In: Anton Čechov: Die Vaterlosen. [Platonov]. S. 263.

positiven und viel versprechenden Start für nachfolgende Čechov-Bearbeitungen am Burgtheater und infolge dessen auch der Čechov Rezeption dar.

Lothars Arbeitsmethode, - Einzelheiten und Atmosphäre des Werks zu beachten - war neben der prominenten Rollenbesetzung für den großen Erfolg ausschlaggebend. Lothar selbst bezeichnete Čechov als „einen Schmetterlingssammler von Schicksalen, der seine Exemplare mitten ins Herz spießte“¹⁰⁸. Des Autors Stärke wäre zudem, schwache Menschen gestalten zu können, aber Čechovs episch-breite Dramen würden die Schwächen des Menschen entblößen, um diese dann mit dem Mantel der Nächstenliebe zu bedecken, so Lothar.

Die Rollen der Wiener Inszenierung waren wie folgt besetzt:

Käthe Gold als Generalswitwe Anna Petrovna Vojničeva, Josef Meinrad als Platonov, Inge Brücklmeier als Platonovs Frau Saša, Martha Wallner als Sofia, Elisabeth Höbarth als Grekova, Erich Auer als Generalsohn Vojničev, Alexander Trojan als Arzt Trileckij, Wilhem Schmidt als Porfirij Glagoljev, Hanns Ernst Anders als sein Sohn Kirill Glagoljev, Hanns Obonya als Petrin, Helmuth Krauss als Šcerbuck, Ferdinand Meierhofer als Kaufmann Bugrov, Hugo Gottschlich als Oberst a. D. Trileckij, Ernst Jäger als Vengerovič, Michail Janisch als Osip.

Das Bühnenbild entwarf Gottfried Neumann - Spallart¹⁰⁹, die Kostüme Elli Rolf¹¹⁰, und die technische Einrichtung betreute Sepp Nordegg.

Die Aufführung dauerte drei Stunden und fünfundvierzig Minuten, eine längere Pause inklusive.¹¹¹

¹⁰⁸ Ernst Lothar: Zu Tschechows „Platonow“. In: Blätter des Burgtheaters. Hg. v. Bundestheaterverwaltung Wien 1959, S. 4.

¹⁰⁹ Gottfried Neumann-Spallart unterschrieb im Jahr 1954 einen Vertrag mit dem Burgtheater, arbeitete aber gleichzeitig für das Theater in der Josefstadt, wo er auch bei Inszenierungen von russischen Werken mitwirkte, unter anderem an Dostoevskijs „Der ewige Gatte“, dramatisiert von Walter Lieblein, in der Regie Dietrich Haugk im Jahr 1971, auch für Čechovs „Drei Schwestern“, in der Regie von Hermann Kutscher, 1968; vgl. dazu: 25 Jahre Theaterarbeit Gottfried Neumann - Spallart. Ausstellungskatalog. Wien Österreichisches Theatermuseum 1979, S. 34.

¹¹⁰ Die Kostümbildnerin Elli Rolf hat ihre Mitarbeit im Burgtheater im Jahr 1953 mit ihrer Arbeit an Leopold Lindtbergs Inszenierung von Tolstois „Und das Licht leuchtet in der Finsternis“ begonnen. Ihr wurde auch die Kostümausstattung für eine Reihe der Klassikerinszenierungen bei den Festaufführungen anlässlich der Wiedereröffnung am Ring 1955 anvertraut; vgl. dazu: Elli Rolf: Entwürfe für Bühne, Film und Mode 1930-1980. Hg. von Oswald Oberhuber. Text von Annemarie Bönsch. Wien: Hochschule für angewandte Kunst. 1983, S. 54.

¹¹¹ Anton Tschechow: Platonow. Programmbuch des Akademietheaters. Erschienen im Bühnenvertrieb S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1959.

Das Stück steht mehrfach im Zeichen des Neubeginns, nicht nur für Čechov, da durch sein frühes Entstehen „Platonov“ als Erstlingswerk gilt, - das Werk zeichnet wegweisend den Beginn einer neuen Theaterästhetik auf. Peter Weiser bezeichnete in den *Salzburger Nachrichten* das Werk als den Beginn des modernen Theaters, der erste Versuch, Realistisches impressionistisch darzustellen. Die poetische Formulierung, mit der der Rezensent das Stück in seinem Artikel beschreibt, trifft allenfalls auch auf den bühnengeschichtlichen Werdegang „Platonovs“ zu: „Stückgewordene Poesie, Dichtung aus den Urgründen der Menschenseele, sich langsam zum theatralischen Ausdruck durchkämpfend, gewaltig und gewaltsam in eine neue dramatische Form sich zwängend“¹¹². Der Aufführung wäre durch den Einsatz des Ensembles zu einem seltenen Theaterereignis verholfen worden:

Dazu eine Aufführung, die auf der Bühne die Profiliertesten, intensivsten Wiener Schauspieler zu einem Ensemble - Spiel sich finden lässt, das schon durch seine Unalltäglichkeit zum künstlerischen Ereignis wird, dazu eine Bühnenbild von mitspielender Eindringlichkeit [...].¹¹³

Die achtzehn mitwirkenden Schauspieler hätten bewiesen, dass dieses Stück „spielbar“ sei, unter Ernst Lothars Regie wären sie so gut wie schon lange nicht, in manchen Fällen so gut wie noch nie gewesen, so Peter Weiser weiter in seinem Artikel. Vor allem die Darstellungen Käthe Golds, Martha Wallners und Inge Brühlmeiers sollen von allergrößtem, vollendetem Format gewesen sein.

Josef Meinrad - kein Typ, dem Frauen verfallen, aber ein Schauspieler, der sich auch mit diesem fast aussichtslosen Handicap an eine Don Juan Figur heranwagen darf - habe aber als Platonov über sein Manko hinweg großartig gespielt. Der Kritiker räumt in seiner Schlussbemerkung auch den Berührungsaspekt mit der russischen Kultur ein; das Gesamtbild von „Dieser Platonov“ hätte ein hochinteressantes Theaterstück, ein unerhört wertvoller Theaterabend, eine poetische Begegnung mit Russland ergeben.

Die *Arbeiter Zeitung* ging auf den Vergleich zwischen der Inszenierung Lothars von „Dieser Platonov“ und der Inszenierung des Stücks „Die Möwe“ im Jahr 1952 im Akademietheater ein. Der Artikel bringt die Thematik und den Stil der beiden Werke in ein gemeinsames Bild, was darauf hinweist, dass das Publikum mit Čechovs

¹¹² Peter Weiser: Ein Anfang und ein Ende. Premieren von Tschechows „Platonov“ und Robert Stolz' „Kitty“. In: *Salzburger Nachrichten* 9. 2. 1959.

¹¹³ ebd. Weiser: Ein Anfang und ein Ende... In: *Salzburger Nachrichten* 9. 2. 1959.

Dramen noch nicht allzu vertraut war. „Platonov“, ein Jugendwerk, weise bereits die ganze Meisterschaft des späteren Čechovs auf, das Stück die „Möwen“ habe Krallen.

Die französische Textvorlage, der Robert Schnorr in seiner deutschen Übertragung folgte, weise zwar starke Verkürzungen auf, könne aber dem Reichtum des Dialogs nichts anhaben. Überdies soll das nachdichterische Regiewerk Ernst Lothars das Drama zur Entfaltung seiner tausend Facetten gebracht haben:

Freilich, die tausend Facetten dieses psychologisch kühnen und modernen Meisterwerkes kann nur eine Aufführung von nachdichterischem Format zum Aufleuchten bringen und unter Ernst Lotharsfeinnerviger Regie hat das Akademietheater diese Aufführung zu bieten.¹¹⁴

Darin würden geniale Schauspieler brillieren, in der Titelrolle Käthe Gold als „lustige“ Witwe Anna Petrovna, die die Anforderungen dieser Rolle in den feinsten Nuancen erfülle:

Da wird das Seelenleben einer unbefriedigten Frau in seinen sublimsten psychologischen Verästelungen vor uns ausgebreitet, von einem genialen Dichter nachgezeichnet und von einer genialen Künstlerin nachgestaltet, und nicht die feinste Nuance ging auf dem langen Weg verloren!¹¹⁵

Meisterlich zeichne auch Martha Wallner die Launen einer unverstandenen Ehefrau und verstiegenen Schwärmerin nach. Eine überragende Meisterleistung biete Alexander Trojan in der umfangreichen Episodenrolle des leichtsinnigen Arztes Trileckij und munteren Opfers der zerrissenen russischen Seele, die vom Schauspieler mit atemberaubender Brillanz gestaltet wurde.

Das Aufgebot der übrigen Darsteller hätte Strahl um Strahl Glanz auf den Abend geworfen, an dem „überhaupt kein schwacher Punkt“ zu finden war.

Das Bühnenbild Gottfried Neumann - Spallarts soll trotz des realistischen Stils auch von einem Hauch Poesie durchtränkt gewesen sein.

Der Rezensent Edwin Rollet lobt in der *Wiener Zeitung* Ernst Lothars hohen Feinsinn, Čechovs Atmosphäre herausgespürt und vermittelt zu haben, was eine liebevolle und sorgfältige Inszenierung ergeben hätte. Der Regisseur habe die Wichtigkeit der Nuancen haargenau einzuschätzen gewusst und dadurch die

¹¹⁴ Walden (Fritz Walden, Anm.): „Dieser Platonow...“. In: Arbeiter Zeitung 8. 2. 1959.

¹¹⁵ ebd. Walden.

russische Lebensmelodie von damals, die ganze Gebundenheit an Zeit und Zustand wiedergegeben und sie für die deutsche Sprach- und Bühnengestalt gewonnen.

Die Bewertung der schauspielerischen Leistung verrät genaue Beobachtung des Kritikers. Vermerkt sei hier nur seine Meinung zu Käthe Gold in der Rolle der Generalswitwe, die den erotischen Anspruch der alternden Dame mit feiner Noblesse und Anmut darstelle, als diese trotz gewagter Situation und eindeutiger Verlockung lieblich, menschlich echt und voll kultivierter Grazie bleibt. Dagegen sei Josef Meinrad als der unüberlegte Spieler mit Seele und Verführer aus Schwäche Platonov zumeist ein zu klarer Darsteller, dem Zerrissenheit und ungewollte Dämonie nicht richtig sitze. Der Bühnenbildner Gottfried Neumann-Spallart soll seine Aufgabe ebenfalls meisterhaft erfüllt haben: „Der Zusammenhang aller Teile und Teilchen war auch bestens unterstützt von den sehr stil- und stimmungsvollen Bühnenbildern“¹¹⁶. Aus der geschlossenen Ensemblewirkung sei ein volles Milieubild entstanden, das vom Publikum mit reichem, starkem Beifall entgegengenommen wurde. Auch zeige die Inszenierung eher Nüchternheit auf, ohne von einem Jubiläumsballast ¹¹⁷ beladen oder von einer speziellen Motivierung begründet zu sein.

In *Neues Österreich* wurde am Beginn des Artikels auf die Übersetzung des Textes durch Robert Schnorrs hingedeutet. Diese weise geschickte Verdichtungen auf und berücksichtige Čechovs diverse Überarbeitungen am Originaltext. Nach Angaben auf Allgemeines, wie stilistische Merkmale, Technik und den Stil, den Čechovs Bühnenstücke von einer Bühnenbearbeitung verlangen, wendet sich der Rezensent der tatsächlichen Akademiethaterraffung zu. Dies fällt lobend aus, zunächst für Ernst Lothar, der im Artikel als ein seltener „Regisseur des dichterischen, atmosphärisch flimmernden Theaters à la Reinhardt“¹¹⁸ bezeichnet wird. Er habe das fremde szenische Idiom des großen Russen in einem südlicheren Breitenmaß gezeigt, in verständlichere Bühnensprache übertragen, wodurch das Ganze in die milde, verweichlichende Luft Wiens versetzt erscheine. Dazu hätten auch das

¹¹⁶ Edwin Rollet: Des schwachen Sünders Höllenfahrt. „Dieser Platonow...“ von Tschechow im Akademiethater. In: Wiener Zeitung 8. 2. 1959.

¹¹⁷ Angesichts des in darauf folgenden Jahr, 1960, Čechovs 100. Geburtstag

¹¹⁸ O.B. (o.A.): Die Tragikomödie vom russischen Don Juan. Zur Aufführung von Tschechows „Dieser Platonow“ im Akademiethater. In: Neues Österreich 8. 2. 1959.

realistische Bühnenbild Gottfried Neumann-Spallarts - malerisch mit stimmungsgesättigter Tiefenwirkung - und die Kostüme Elli Rolfs begeistert.

Das geteilte Lob bezüglich der Besetzung unterstreicht, dass Josef Meinrad als Platonov, trotz der imponierenden Leistung des Schauspielers, eine Fehlbesetzung sei, wogegen Käthe Gold die Vollendung der Person der Witwe darstelle, sie verkörpere echte Tragik, echte Hysterie. Unter den anderen, falle Alexander Trojan auf, dessen Schauspiel den versoffenen Arzt Trileckij randscharf gestaltet habe. Die Reaktion des Publikums soll ebenfalls zweideutig gewesen sein: Die Zuschauer sollen vor der Pause sehr interessiert geschienen haben, die zwei letzten Akte hätten sie aber „merklich kühl“ gelassen. Dennoch wurden zum Schluss insbesondere Josef Meinrad und Käthe Gold mit reichem Beifall bedacht.

Oskar Maurus Fontana in *Die Presse* hob in seinem mit „Tschechow: Von der Paradoxie der Liebe“ betitelten Artikel die Unterschiede zwischen der französischen Vorlage Pol Quentins, dem russischen Original und der Akademietextvorlage hervor. Der Vergleich fällt zu Gunsten Ernst Lothars aus, der anders als Pol Quentin, in seiner Bearbeitung Čechov wieder Recht erfahren ließ. Quentin habe seine Aufmerksamkeit zu sehr auf die Figur Platonov gerichtet, dabei gehe es in dem Stück nicht um Platonov allein. Angesichts dessen würde die französische Übertragung „etwas trocken und dürr und dabei doch weitschweifig“ ausfallen. Čechov zu Folge wäre die Vielheit der Bezüge, das Ineinandergehen der Impressionen das Wesentliche, so Fontana. Die Regie Ernst Lothars gehe in Richtung einer kompakten Komposition: „Ein Jahrmarkt der Eitelkeiten wird in der Inszenierung Lothars zum Gerichtstag der Eitelkeiten“¹¹⁹.

Käthe Gold spiele wie eine Nachtwandlerin, die ebenso paradoxe - selig und unselig zugleich, lockend und selbst verlockt - in Platonov verliebte Gutsbesitzerin Anna Petrovna. Josef Meinrads Platonovs sei von Haus aus nicht seine Rolle, der Schauspieler biege aber die Figur zu sich um, indem er Platonov zu einem Tollpatsch als Don Juan macht, zu einem verführten Verführer und einem Schwächling aus Bequemlichkeit. Die abschließende Bemerkung des Kritikers: „Bühnenbild und Kostüme sind so russisch wie möglich“, deutet daraufhin, dass für die Ausstattung auf nationale und regionale Details und historische Tendenzen Wert gelegt wurde.

¹¹⁹ Oskar Maurus Fontana: Tschechow: Von der Paradoxie der Liebe. Käthe Gold und Josef Meinrad in „Dieser Platonow“ im Akademietheater. In: *Die Presse* 8. 2. 1959.

Ein starker Kontrast zu den bisher angeführten Pressestimmen bildet der Artikel Hans Weigels, der im *Kurier*, Käthe Gold ausgenommen, alles negativ bewertete, Schauspiel, Regie, Bühnenbild wie auch Textvorlage und das Drama an sich.

Hier ein Ausschnitt aus seiner Kritik zur Inszenierung:

[...] Ein peinliches Stück, ein peinlicher Abend. Ja, aber die Käthe Gold! Sie ist hinreisend und groß und erschütternd, wo immer sie Gelegenheit dazu hat. Allerdings ist Josef Meinrad ihr Partner und der fühlt sich mit Recht unbehaglich. Er kann so unendlich viel und vielerlei, warum lässt man ihn spielen [...]. Dazu spielt Ferdinand Meierhofer in einer Episode den „Frosch“ aus der „Fledermaus“. Und damit wären wir bei Ernst Lothars stimmungsloser, unnuancierter, spannungs- und geheimnisloser Regie angelangt und den unvergesslich, danebengeratenen Bühnenbildern von Gottfried Neumann - Spallart.¹²⁰

In seinem Artikel mit dem Titel „Der in jeder Hinsicht unnütze Platonow“ bezeichnete der Kritiker zudem das Jugendwerk Čechovs als „missratenes Produkt“, welches für das lebendige Theater unnütz sei. Die Textvorlage des Akademietheaters, abgesehen davon, dass sie zu lang sei, sei außerdem „eine Entfranzösisierung und eine Enttschechowsierung“, jedenfalls eine schlechte aus dem Russischen ins Französische und aus dem Französischen ins Deutsche übertragene Fassung. Aber auch sonst würde das Stück in jeder anderen neuen Fassung dasselbe bleiben, denn dadurch, dass Tragik und Komik nebeneinander liegen, wäre eine unzulässige Kombination entstanden, die man nicht als echte Tragikomödie bezeichnen könne:

Das missratene Produkt zeugt vor allem Tragik und Komik unzulässig nebeneinander, nicht als Tugend der echten Tragikomödie, sondern in der Not des dramatischen Anfängertums; da häufen sich ferner die unbewältigten Peinlichkeiten, da knackt und kracht es im szenischen Gefüge, und wenn man selbst mit großer Mühe – was keinem Besucher zugemutet werden kann – errät, was der Autor wollte, hilft dies wenig, da man mit geringer Mühe merkt, wie sehr es ihm misslang.¹²¹

Obwohl vollständige Objektivität bei positiven wie bei negativen Kritiken auszuschließen ist, ist es möglich, dass Hans Weigels Artikel nicht bloß eine Meinung zu einer misslungen empfundenen Aufführung ist und dass Hans Weigel seiner Kritik vorsätzlich Subjektivität einräumte. Diesbezüglich sei darauf

¹²⁰ Hans Weigel: Der in jeder Hinsicht unnütze Platonow. Gestern im Akademietheater: Russisch-französisch-deutschsprachige Tschechow-Premiere „Dieser Platonow...“. In: *Kurier* 7. 2. 1959.

¹²¹ ebd. Weigel: Der in jeder Hinsicht unnütze Platonow ... In: *Kurier* 7. 2. 1959.

hingewiesen, dass der Grund für seine negative Bewertung im Zusammenhang mit dem Beleidigungskonflikt im Falle Käthe Dorsch im Jahr 1956 gestanden haben könnte¹²². Nachdem Hans Weigel eine ihrer schauspielerischen Darbringungen abwertend kritisierte, antwortete Käthe Dorsch mit einer öffentlichen Ohrfeige, worauf Weigel eine Klage einreichte. Bei dem damit verbundener gerichtlichen Verfahren sagten einige Burgtheaterschauspieler gegen Hans Weigel aus. Aslan Raoul forderte „zumindest die Verbannung“¹²³ Weigels nach Deutschland.

Die Inszenierungen von „Die Möwe“ 1952 als erster Vierakter Čechovs am Burgtheater, und die hier besprochene Bühnenbearbeitung von „Platonov“ 1959 sind als erste Inszenierungen dieser Dramen in Westeuropa und auf deutschsprachigen Bühnen zu betrachten.

1.4. Wiederaufnahme von „Platonov“ im Jahr 1995. Ein Überblick

„Platonov“ wurde sechsunddreißig Jahre nach der österreichischen Erstaufführung ein zweites Mal im Jahr 1995 unter der Regie Achim Bennings im Akademietheater inszeniert, diesmal nach einer deutschen Vorlage in der Übersetzung Peter Urbans. Die Pressemeldungen nach der Premiere am 25. Oktober waren polarisiert. Regie, Schauspiel der Hauptrolle sowie das Bühnenbild wurden z.B. in den *Nürnberger Nachrichten* negativ bewertet. Für die „quälend lange“, fünfstündige Vorstellung Bennings „bedankte“ sich Paul Krontorad in den *Nürnberger Nachrichten* und bezeichnete die Inszenierung „genauso einfalls- und geistlos wie Raimund Bauers Bühnenbild“¹²⁴. In diesem Stück spielte Karlheinz Hackl in der Titelrolle nur die Komödie, klebrig und anbiedernd, sich grimassierend an jeden Anhaltspunkt für eine Pointe klammernd. Endeutiges Lob hingegen kam nach der Premiere von Ronald Pohl in *Der Standard*¹²⁵, der Schauspieler habe die Titelrolle des Wahnwitzreißers und Chancenver stolperers mit Totaleinsatz gegeben, hieß es dort, Achim Benning jedoch soll als Regisseur eine Theaterchance verpasst haben.

¹²² Hans Weigel: Tausendundeine Premiere. Wiener Theater 1946-1961. Wien: Wollzeilen 1961, S. 9-12.

¹²³ Marecek: Das ist ein Theater! Begegnungen auf und hinter der Bühne. Wien: Residenz 2002, S. 181.

¹²⁴ vgl.: Paul Krontorad: Ein grimassierender Charmeur. Achim Benning inszenierte im Wiener Akademietheater Tschechows „Platonow“ mit Karlheinz Hackl in der Titelrolle. In: *Nürnberger Nachrichten* 30. 10. 1995.

¹²⁵ Ronald Pohl: Provinzhofnarr und Welterlöser. Karlheinz Hackl als Titelheld in „Platonov“ am Akademietheater. In: *Der Standard* 27. 10. 1995.

Hilde Haider-Pregler in der *Wiener Zeitung*¹²⁶ betrachtet die Tatsache, dass sich Achim Benning auf die revidierte Vorlage Peter Urbans stützte als ein Plus.

Denn die Einbeziehung der ursprünglichen Textvarianten der neuen deutschen Übersetzung würde eine sprachlich und szenisch tief greifende Spielvorlage bieten.

Karlheinz Hackl erwähnte in einem Interview gegenüber *Der Standard*¹²⁷ vor der Premiere, dass der knapp fünfstündigen Aufführung „kräfteverzehrende Probenarbeiten“ vorausgingen. Das 260 Seiten lange Programmbuch zur Vorstellung weist neben der dort gedruckten Spielfassung auch Textausschnitte aus den Werken Michail Lermontovs, Ivan Turgenevs, Aleksandr Griboedovs und Aleksandr Bloks auf, die anscheinend dramaturgisch für eine tiefere Auseinandersetzung mit den Figuren, vor allem Platonov angesetzt wurden.¹²⁸

Für die Dramaturgie waren Konrad Kuhn und Ulrike Zemme, für das Bühnenbild Raimund Bauer, für die Kostüme Dorothea Wimmer und für die Musik Georg Wagner verantwortlich. Neben Karlheinz Hackl als Platonov spielten in weiteren Rollen: Josefin Platt als Saša (Platonovs Frau), Birgit Doll als Anna Vojničeva, Joseph Lorenz als Sergej Vojničev, Regina Frisch als Sofia Egorovna, Heinrich Schweiger als Porfirij Glagoljev, Michael Rotschopf als Kirill Glagoljev, Peter Matic als Gerasim Petrin, Theresa Hübchen als Grekova, Adolph Spalinger als Ivan Trileckij, Peter Wolfsbeger als Nikolaj Trileckij, Heinz Schubert als Abram Vengerovič, Markus Hering als Isaak Vengerovič, Edd Stavjanik als Pavel Ščerbuk, Reinhard Reiner als Timofej Bugrov, Martin Brambach als Osip.

¹²⁶ Hilde Haider-Pregler: No-future-Generation von gestern. Akademietheater: Achim Benning inszeniert Čechovs „Platonov“. In: *Wiener Zeitung* 28. 10. 1995.

¹²⁷ Ronald Pohl: Bühnenekstasen und Weltverdruß. Karlheinz Hackl über die Premiere von Anton Tschechows „Platonov“. In: *Der Standard* 24. 10. 1995.

¹²⁸ Anton Čechov: *Platonov*. Akademietheater. Programmbuch. Wien: Burgtheater 1995

2. Die Direktion Ernst Haeussermans von 1959 bis 1968

Durch das im Ausland wachsende Ansehen Čechovs und Gorkis als Dramatiker und Stanislavskijs als Regisseur öffnete allmählich auch das Burgtheater seine Tore für Russlands Dramen. Die Vorsicht, mit der sich das Burgtheater diesen annäherte, deutet daraufhin, dass es sich an der Anerkennung und Bewertung der Dramen auf anderen westlichen Bühnen orientierte. In diesem Kreislauf spielt die journalistische Theaterkritik eine nicht geringe Rolle und ist ein wichtiger Vermittler im Rezeptionsprozess eines Werkes. Der Zeitabschnitt, wo auch sonstige russische Dramen im Repertoire des Burgtheaters zunehmend Raum finden, beginnt mit dem Jahr 1960 und der Intendanz Ernst Haeussermans, die hiernach besprochen wird.

Ernst Haeusserman¹²⁹ hat als Burgtheaterintendant auch Theaterliterarisches für das Burgtheater geleistet. Während seiner Amtszeit als Direktor des Hauses wurde sein aufwendig zusammengestellter Band „Die Burg. Rundhorizont eines Welttheaters“ mit über 220 Bildern 1964 im Hans Deutsch Verlag veröffentlicht, den er den Schauspielern des Burgtheaters und dem Andenken Max Reinhardts widmete. Seine Dissertation „Max Reinhardts Theaterarbeit in Amerika“ erschien 1966. Es folgten weitere Publikationen wie „Im Banne des Burgtheaters“ 1966, „Von Sophokles bis Grass. 10 Jahre Burgtheater“ 1968 und im Jahr 1975 „Das Wiener Burgtheater“. Bevor Ernst Haeusserman die Leitung des Theaterhauses am Ring übernahm, hatte er gemeinsam mit Franz Stoß¹³⁰ von 1953 bis 1959 das Theater in der Josefstadt geleitet. Vier Jahre nach seiner Direktion am Burgtheater übernahm er von 1972 bis 1984 erneut die Leitung des Theaters in der Josefstadt, davon fünf Jahre, von 1972 bis 1977, ebenfalls in gemeinsamer Leitung mit Franz Stoß.

Ernst Haeusserman gilt als bedeutender Theaterdirektor, dessen Stärke, rasche und effiziente Lösungen in jeglicher Situationen zu finden, ihm hohen Verdienst verschaffte. Heinz Marecek erinnert sich an ihn, nicht ohne jene Facetten seiner Persönlichkeit zu erwähnen, die für seinen umstrittenen Ruf als Direktor sorgten:

¹²⁹ Ernst Haeusserman (1916 - 1984)

¹³⁰ Franz Stoß (1905 – 1995)

Es gab kein Problem, das auf einer Probe oder in einer Vorstellung auftauchte, für das ihm nicht blitzschnell eine mögliche Lösung eingefallen wäre. Es gibt ein wunderbares Buch von Karl Popper, das den Titel *Alles Leben ist Problemlösen* trägt - ich glaube so hätte Ernst „Theaterdirektor“ definiert. Viele Missverständnisse haften an seinem Namen: „Zauderer“, „Lavierer“, „feig“, ein „Kompromissler“, der nirgendwo anecken wollte, der versuchte, es allen recht zu machen. Alles zum Teil richtig, aber: Die Beweggründe für sein Verhalten waren Klugheit, Einsicht und eine oft schamhaft überspielte Güte. Natürlich war er kein „Krieger des Theaters“ – er war dessen Diplomat!¹³¹

Ernst Haeusserman leitete das Haus neun Jahre und in dieser Zeit ist eine - wenn auch moderate - Steigerung der Zahl russischer Stücken im Repertoire des Burgtheaters festzustellen. Mit fünf Eigenproduktionen, drei russischen Dramen sowjetischer Gastspiele im Juni 1967 und einem Gastspiel des Max Reinhardt Seminars waren mit insgesamt neun russischen Dramen in dieser Zeit am Burgtheater zu sehen, wobei sowohl Werke der Klassiker aus dem 19. Jahrhundert als auch jene der Sowjetschriftsteller vertreten waren. Folgender Überblick benennt die einzelnen Aufführungen.

Die erste russische Inszenierung in der Intendanz Ernst Haeussermans erfolgte bald nach seiner Direktionsübernahme mit Albert Camus' Bühnenadaption von Dostoevskijs Roman „Die Dämonen“ mit dem Titel „Die Besessenen“, in deutscher Übertragung von Guido Meister. Die Premiere war am 7. Dezember 1959 im Akademietheater. Die Inszenierung dieses Stückes, geleitet von Leopold Lindtberg¹³² gilt als legendär. Auch für Achim Benning erfolgte damals, in der kleinen Rolle eines Seminaristen, sein schauspielerisches Debüt, von dem die Kritiker begeistert waren. Die Inszenierung erreichte bis zum 16. Oktober 1963 37 Spielabende, davon neun im Burgtheater am Ring.

Anlässlich des 100. Geburtstags von Anton Čechov inszenierte der ehemalige Burgintendant Josef Gielen¹³³ „Der Kirschgarten“ im Akademietheater mit der Premiere am 14. April 1960, nach einer deutschen Übersetzung von August Scholz. Die Aufführung wurde 26-mal gespielt.

¹³¹ Marecek: Das ist ein Theater! S. 90.

¹³² Leopold Lindtberg (1902 – 1984)

¹³³ Josef Gielen leitete das Burgtheater von 1948 bis 1954.

Die Dramatisierung von Fëdor Dostoevskijs Roman „Die Brüder Karamasov“ in der Regie von Bojan Stupica, folgte in einer Uraufführung am 17. Juni 1965 im Akademietheater und „Ivanov“ von Anton Čechov hatte am 29. März 1965 in der Regie von Achim Benning im Akademietheater Premiere.

Eine erste Burgtheaterproduktion von Nikolaj Gogols „Der Revisor“ im 20. Jahrhundert erfolgte im Akademietheater in der Regie von Gobert Boy, mit der Premiere am 22. April 1966. Gogols „Revisor“, entstanden im Jahr 1835 und im Jahr 1858 im Friedrich-Wilhelm-Städtisches Theater in Berlin deutschsprachig erstaufgeführt, wurde am Burgtheater erstmals im Jahr 1887 auf die Bühne gebracht. Das Stück erreichte damals allerdings nur vier Spielabende und blieb bis ins Jahr 1966 die bislang einzige Burgtheaterinszenierung dieses Werks.

Auch ein Bühnenstück des Dramatikers Valentin Kataev „Die Quadratur des Kreises“ war in der Intendanzzeit Hauessermans im Akademietheater zu sehen. Die Premiere war am 16. Dezember 1962, gespielt haben Schauspielstudenten des Max Reinhardt Seminars. „Die Quadratur des Kreises“ - 1962 ein zeitgenössisches UdSSR Schauspiel - schaffte als eines der wenigen von den sonst zur Isolation bestimmten Propagandadramen den Weg über die Grenze und erfuhr auf den westeuropäischen Bühnen durchgehende Akzeptanz.

Vom 10. bis zum 20. Juni 1967 fand eine Reihe von Gastspielen im Rahmen der Wiener Festwochen statt. Am 10., 11., und am 12. Juni war das Piccolo Teatro di Milano als Gastensemble im Burgtheater zu sehen. Regisseur Giorgio Strehler zeigte seine Inszenierung von Luigi Pirandellos „Die Riesen vom Berge“ und vom 15. bis 21. Juni spielte das Ensemble des Moskauer Künstlertheaters¹³⁴, nun Moskauer Akademisches Gorki Künstlertheater genannt - MChAT - auf der Burgtheaterbühne in Wien.

Das Zustandekommen der sowjetischen Gastspiele in Wien und das gleichzeitige Gastspiels des Burgtheaterensembles in Moskau stellt einen wichtigen Moment für den theatergeschichtlichen Kulturaustausch zwischen Österreich und den UdSSR in dieser Zeitperiode dar, welcher nachfolgend näher beleuchtet wird.

¹³⁴ im Jahr 2004 wurde das Theater in „Anton P. Čechov Künstlertheater“ unbenannt.

2.1. Das Moskauer Akademische Gorki-Künstlertheater

Das Moskauer Künstlertheaters - MChT, entstand 1898, gegründet von dem Dramatiker Vladimir Nemirovič-Dančenko¹³⁵ und dem Regisseur und Schauspieler Konstantin Stanislavskij¹³⁶. Stilistisch strebten sie eine Abwendung von den formalen Bühnen- und Theaterkonventionen an, die bereits als eintönig und uninteressant galten, und traten für ein innovatives, naturalistisches, lebensnahes Theater ein. Die Richtlinien wurden bereits bei diesem Treffen erstellt und auch der Vorsatz ausgesprochen, dass das endgültige künstlerische Ziel ein Resultat der vereinigten Kräfte aller im Theater Mitwirkenden sein sollte: „Dichter, Schauspieler, Bühnenbildner, Schneider und Bühnenarbeiter dienen alle nur dem einen Ziel, das der Dichter seinem Werk als Idee zugrunde gelegt hat“¹³⁷.

Stanislavskijs Theaterästhetik hat theatergeschichtlich im deutschen Raum seine Wurzeln. Zu einem radikalen Aufbruch in Richtung Realismus wurde er nicht zuletzt von den im Jahr 1890 in Moskau und Petersburg stattfindenden Gastspielen der Meininger Bühne inspiriert¹³⁸, die damals unter der Leitung von Herzog Georg II. von Sachsen-Meiningen (1826-1914) zu Weltruhm gelangte. Die Regie der damaligen Gastaufführungen in Russland leitete der Regisseur Ludwig Chronegk (1837-1891), hinter dessen kritischem Realismus Stanislavskij Prinzipien erkannte, die er für sich in Anspruch nahm und die er für sein angestrebtes Ziel als hochbedeutsam erachtete, u.a. die Milieutreue. Dem Anspruch des Realismus sollte visuell nichts im Wege stehen. Im „Prunkvollen und im Abgeschabten“¹³⁹, in Bühneneinrichtung, Kostümen und Darstellung, alles sollte „echt“ wirken. So zum Beispiel wandten die Schauspieler nun dem Publikum auch den Rücken zu, wenn Szenen dies erforderten oder es verliefen Hauptszenen im Dunkeln, wenn dies die Vorlage verlangte.

¹³⁵ Vladimir Nemirovič-Dančenko (1858 – 1943)

¹³⁶ Konstantin Stanislavskij (1863 – 1938)

¹³⁷ zit. nach: Heinz Kindermann: Theatergeschichte Europas. Naturalismus und Impressionismus 2. Frankreich /Russland /England /Skandinavien. Salzburg: Otto Müller 1970, S. 229.

¹³⁸ vgl. auch: Konstantin S. Stanislawski: Ausgewählte Schriften I. 1885 bis 1924. Hg. v. Dieter Hoffmeier. Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft 1988, S. 496.

¹³⁹ Kindermann: Theatergeschichte Europas. Naturalismus und Impressionismus 2. S. 231.

Das Moskauer Akademische Gorki-Künstlertheater war auch im Rahmen der Wiener Festwochen 1967 in Wien zu Gast und präsentierte seine Gastspiele auf der Bühne des Burgtheaters. Außerhalb Russlands war im Jahr 1967 die Glanzepoche des naturalistischen Theaters Stanislavskijs als veraltet eingestuft worden und bei den Wiener Festwochen konnten die sowjetischen Gastspiele trotz des einst hoch angesehenen Stils keine einstimmige Begeisterung hervorrufen. Die Pressestimmen waren eindeutig polarisiert, wobei sich die negativen Meldungen vorwiegend auf den erwähnten Inszenierungsstil und weniger auf die tatsächlich dargebrachte Leistung konzentrierten. Angesichts der Stilrichtungen in den westeuropäischen Theatern, welche Ende der 1960er Jahre mit steigenden innovativen Ästhetiken konfrontiert waren, wirkte die Nachahmung Stanislavskijs, der in Russland über sechs Jahrzehnte praktiziert wurde, anachronistisch kitschig.

Die Attitüde des „Nicht mehr im Frage Stellens“ der Nachfolger Stanislavskijs und die Meinung, dass das MChAT die Inszenierungsmethode des Regiemeisters zu genau übernahm, wurde in den Tageszeitungen nicht gut geheißen.

Allein Herbert Nedomansky ging in der *Presse*¹⁴⁰ auf die Abstempelung des Moskauer Künstler Theaters als „das bemerkenswerteste Theatermuseum der Welt“ ein, betrachtete die Unveränderbarkeit des MChAT als einen positiven Aspekt und erklärte den abwertenden Begriff „Theatermuseum“ als unpassend.

Bei den Wiener Festwochen wurden vom MChAT drei Inszenierungen gespielt. Es wurden die repräsentativsten Inszenierungen aus der Sowjetunion der 1960er Jahre nach Wien gebracht; diese werden hier folgend näher betrachtet und ihre damalige Rezeption in Wien anhand von Presseberichten vergegenwärtigt.

Am 15. und 16. Juni Nikolaj Gogols „Die toten Seelen“, am 17. und 18. Juni „Das Glockenspiel des Kreml“ von Nikolaj Pogodin, am 19. und 20. Juni „Drei Schwestern“ von Anton Čechov. Alle Inszenierungen waren Neubearbeitungen der ursprünglichen Inszenierungen Konstantin Stanislavskijs und Vladimir Nemirovič-Dančenkos. Neu bearbeitet wurden sie unter anderem von Viktor Simov, Vassili Sachnovskij, Pavel Markov, Leonid Leonidov, Evgenia Rajevskaja und Nina Litovzeva. In der UdSSR strebten die Regisseure des Gorki - Künstlertheaters vor allem danach, die

¹⁴⁰ Herbert Nedomansky: Im Zeichen der Möwe. Konstantin Stanislavski und das Moskauer Künstler-Theater. In: Die Presse 14. 6. 1967.

innovative äußere Ästhetik des Theaterreformators Stanislavskij fortzusetzen, nun im Zeichen des sozialistischen Realismus.

2.2. Die Sowjetischen Gastspiele am Burgtheater des Jahres 1967 in den österreichischen Tageszeitungen

Die Reaktion des Publikums soll vor allem am ersten Abend des Gastspielprogramms mit dem Stück „Die Toten Seelen“ äußerst positiv gewesen sein. Dies zeigte sich, wie in der *Wiener Zeitung*¹⁴¹ vermerkt, durch grossen, langen und herzlichen Beifall. Danach, vermutlich aufgrund der Unbekanntheit Nikolaj Pogodins und der Ideologie seines Stückes „Das Glockenspiel des Kremls“, soll das Burgtheater am zweiten Abend der Moskauer Gastspiele nicht gut besucht gewesen sein, wie die *Kronen Zeitung* vermerkte¹⁴². Die letzte Aufführung am dritten Abend der sowjetischen Gastspiele mit Čechovs „Drei Schwestern“ soll hingegen vom Publikum freudig begrüßt worden sein.

„Die toten Seelen“ von Nikolaj Gogol am 15. und 16. Juni im Burgtheater in den österreichischen Printmedien

Die *Salzburger Nachrichten*¹⁴³ vermerkten zunächst, dass das Ensemble des Moskauer Künstlertheaters zum ersten Mal im Jahr 1906 in Wien gastierte.

Damals spielte das russische Ensemble in dem ein Jahr davor eröffneten Bürgertheater¹⁴⁴ im dritten Wiener Gemeindebezirk in der Vorderen Zollamtsstraße, welches auch als Gastspieltheater funktionierte. Im Jahr 1921 gastierte das Moskauer Künstlertheater ein zweites Mal in Wien, jedoch wieder nicht im Burgtheater.¹⁴⁵ Der Grund, warum das Burgtheater nun im Jahr 1967 seine Bühne für den MChAT anbot, soll schlicht darin gelegen haben, dass das Burgtheater zur selben Zeit in Moskau spielte, heißt es weiter in den *Salzburger Nachrichten*. In Wien habe man während dieser Zeit das Möwensymbol, Zeichen der MChAT an

¹⁴¹ Friedrich Schreyvogel: Gogol in authentischer Wiedergabe. „Die toten Seelen“ als Gastspiel des Moskauer Künstlertheaters in der „Burg“. In: Wiener Zeitung 17. 6. 1967

¹⁴² Elisabeth Pablé: „Schule“ Moskauer Künstlertheater. Zweiter Gastspielabend: „Das Glockenspiel des Kreml“. In: Kronen Zeitung 19. 6. 1967.

¹⁴³ Salzburger Nachrichten 17. 6. 1967.

¹⁴⁴ Das Gebäude wurde 1960 abgerissen, dort entstand das Hauptgebäude der Zentralsparkassa Wien

¹⁴⁵ Burgtheaterblätter. Wiener Festwochen. Wien: Burgtheater 1967, S. 2.

allen fünf Spieltagen an der Fassade des Burgtheaters gesehen. Das Schauspiel die „Toten Seelen“ soll das Ensemble zu Ehren seines großen Meisters Stanislavskij aufgeführt haben, der dieses 1932 erstmals nach einer Dramatisierung von Michail Bulgakov inszenierte. Stanislavskijs Regie an diesem Werk war einer seiner größten Erfolge, das Werk wurde anlässlich seines 100. Geburtstags im Jahr 1963 im Repertoire des MChAT wieder aufgenommen. Die Inszenierung samt schauspielerischer Darbietung in Wien wurde in den *Salzburger Nachrichten* wohlwollend positiv bewertet und die starke Anlehnung an Stanislavskijs ursprüngliches Regieprinzip als Besonderheit hervorgehoben:

Wie vor 35 Jahren, nicht revidiert [...], um die ursprüngliche Lebendigkeit und Kontur auch mit den neuen Schauspielern zu bewahren. Und sie ist da, die ursprüngliche Lebendigkeit der Aufführung, wie sich jetzt im Burgtheater zeigt, von den ersten bis zur letzten Szene, von der Hauptfigur des Seelenverkäufers Tschitschikow, dargestellt von W. Belokurov, bis zu den nur vorüberhuschenden Randfiguren. Sie bieten alle zusammen ein Panorama russischen Lebens von einst, voll Farbigkeit und Lebensnähe und dabei - nicht zuletzt voll Komödianterie.¹⁴⁶

Auch in Friedrich Schreyvogels Bericht in der *Wiener Zeitung* ist eine durchaus positive Stimmung festzustellen; die Gogolsche Thematik und die in „Toten Seelen“ dargestellte Welt seien den Wienern dank des hier zu Lande „so häufig gespielten“ „Revisor“ ohnehin vertraut, schreibt das Blatt¹⁴⁷. Die „Stanislavskij - Inszenierung“, wenn auch veraltet, biete vor allem bei der im Stück vorhandenen Szene des Festessens bei dem Gouverneur einer Provinz seine beispielelose Präzision.

Diese setze eine Fülle von Einfällen in Bewegung, dass man sich kaum satt sehen könne.

Man bekomme einen authentischen Gogol zu sehen und kein einziger unter den vielen Schauspielern falle ab. Unterscheiden könne man diese nur nach der Bedeutung und Intensität ihrer Rollen für das gegebene Stück. Der Rezensent der *Wiener Zeitung* fand ein entsprechendes komplementäres Ereignis darin, dass die russischen Gäste bald nach den italienischen zu sehen waren, denn das Weltphänomen „Theater“ habe sich wie das Spektrum in seinen einzelnen Farben

¹⁴⁶ Oskar Maurus Fontana: Moskauer Künstlertheater zu Gast in der Burg. Erster Abend: „Die toten Seelen“ in der russischen Inszenierung von Stanislavski. In: *Salzburger Nachrichten* 17. 6. 1967.

¹⁴⁷ Friedrich Schreyvogel: Gogol in authentischer Wiedergabe. „Die toten Seelen“ als Gastspiel des Moskauer Künstlertheaters in der „Burg“. In: *Wiener Zeitung* 17. 6. 1967.

gezeigt und auch die größten Kontraste waren durch eine wichtige Verwandtschaft verbunden, da wie dort überzeugte die unbedingte Hingabe und die Vitalität und ein Reichtum von Nuancen, so schliesslich die *Wiener Zeitung*.

Hans Heinz Hahnl, der in der *Arbeiterzeitung* die „Toten Seelen“ bewertete, hatte eine zeitgemäßere Inszenierung erwartet. An der Aufführung hatte er ihren „toten Stil“ auszusetzen, eine Stimmung, die er bereits mit dem Titel seines Artikels ankündigte: „„Tote Seelen“ in einem toten Stil“. Ob das für russische Verhältnisse modernes Theater sei, fragte sich der Verfasser. Der Boulevardstil, in dem das russische Ensemble Gogols Meisterwerk spiele, sei offenbar im Osten viel stärker lebendig als in Wien, für Wien sei dies jedenfalls ein Begriff des vergangenen Jahrhunderts. Eine der größten satirischen Romane der Welt wurde in karikaturistische Genrebilder zerlegt, der Hohn des Dichters habe sich in komödiantisches Biedermeier verwandelt und auch jede Figur sei zu einem Original zurechtgebosselt, so Hahnl.

Die Inszenierung wirke nun wie ein Museumsstück entgegen den Prinzipien Stanislavskis, der ja Erneuerung und Veränderung befürwortete und selbst einführte: „ [...] Stanislawski war ein Künstler seiner Zeit und dem Wandel der Stile und Gesellschaften aufgeschlossen. Und gerade das haben seine Schüler nicht von ihm gelernt.“¹⁴⁸

Für Elisabeth Pablé soll bereits bei einem vorherigen Pressegespräch mit dem Direktor und anderen verdienten „Volkskünstlern“ der Moskauer Bühne klar geworden sein, dass „das, was uns hier gezeigt wird, nichts mit dem zu tun hat, was wir unter heutigem Theater verstehen“. In ihrem Bericht für die *Kronen Zeitung* vermerkt sie, das Bestreben, Stanislavskijs Inszenierungen von Generation zu Generation weiter zu tragen, wäre etwa so, „als spielten wir immer noch Reinhardts „Sommernachtstraum“. Stanislavskij selbst wäre demnach nicht mehr damit einverstanden. Was er einst forderte, „Innerlichkeit, Vertiefung, völlige Identifizierung mit den darzustellenden Figuren, Außerachtlassung des Publikums“, habe sie in der Vorstellung nicht wahrnehmen können. Stattdessen:

¹⁴⁸ Hans Heinz Hahnl: „Tote Seelen“ in einem toten Stil. Das Moskauer Künstlertheater gastiert im Burgtheater. In: *Arbeiterzeitung* 17. 6. 1967.

Ich sah Urkomödianten, dralle, saftige, deftige Typen, die exakt aufeinander eingedrillt, breit auf Effekt hin ausspielten, die das Groteske an Gogol, nicht aber die Satire zeigten. Aus dem Roman, in dem ein Schläuer mit toten Leibeigenen Luftgeschäfte macht, wurde ein Stationenstück, in dem Anschauungsunterricht der verschiedenen Arten, jemanden zu prellen, erteilt wird.¹⁴⁹

Es sollen in der Zuschauermenge „Leute, die man dort sonst nicht sieht“ anwesend gewesen sein, „darunter viele, die dem Text folgen konnten“, diese hätten auch lang applaudiert und gelacht.

Wenig begeistert äusserte sich auch Paul Blaha im *Kurier*¹⁵⁰. Er sah in der Inszenierung wie der episch breite, dickflüssige Reichtum Gogolscher Wortschöpfung und Stilistik zu bunt, überdeutlich prall und mit verschwenderischer Komik ausgestattet wurde.

Auch der Rezensent des *Spiegel*¹⁵¹ gab sich wenig sentimental: „Die Russen kamen mit falschen Bärten und Perücken. Ihr Auftritt verlief streng nach den Befehlen eines Toten“. Im Jahr 1922 soll Max Reinhardt von dem Russischen Theater imponiert gewesen sein und soll erklärt haben: „Gegen Russen sind wir aufgeschmissen“. 1967 aber schien dem Wienerpublikum die „theatralische Sendung der Moskowiter“ museal, hieß es im *Spiegel* weiter. So harsch die Aussagen des *Spiegel*-Rezensenten auch klingen, so unparteiisch fuhr er fort zu bemerken, dass der Auftritt des Burgtheater Ensembles, welches zur selben Zeit in Moskau aufspielte, auch nicht gerade avantgardistisch gewesen sei und seitens des Moskauer Publikums ein eher diplomatisches Lob bekam.

„Das Glockenspiel des Kreml“ von Nikolaj Pogodin und „Drei Schwestern“ von Anton Čechov vom 17. bis 20. Juni 1967 im Burgtheater

Rückblickend betrachtet, fallen die österreichischen Pressemeldungen zu den zwei folgenden Gastaufführungen „Das Glockenspiel des Kreml“ und „Die drei Schwestern“ knapp aus. Entweder meldeten sich die Theaterkritiker nach dem

¹⁴⁹ Elisabeth Pablé: „Museum“ Moskauer Künstlertheater. Gastspiel im Burgtheater mit Gogols „Toten Seelen“. In: Kronen Zeitung 17. 6. 1967.

¹⁵⁰ Paul Blaha: Deftiger Humor bei Gogol. Erster Gastspielabend des Moskauer Maxim-Gorki-Künstlertheaters in der „Burg“. In: Kurier 16. 6. 1967.

¹⁵¹ o.A. Stanislawski. Wahrhaftiges Ostern. In: Der Spiegel 3. 7. 1967, S. 92.

letzten Abend zu allen drei Schauspielen in Form einer Bilanzbetrachtung oder eine der letzten zwei Vorstellungen wurde ausgelassen.

Pogodins Stück war als politisch engagiertes Werk erwartungsgemäß weniger besucht und konnte auch beim Publikum und bei Kritikern wenig Begeisterung hervorrufen. Das politisch engagierte Drama war anscheinend seitens der sowjetischen Verantwortlichen im Programm bewusst eingesetzt, nicht zuletzt deswegen, weil sich in diesem Jahr die Oktoberrevolution zum 50. Mal jährte.

Fritz Koselka der in der *Wiener Zeitung* „Das Glockenspiel des Kreml“ bewertete konnte sich aber nicht vorstellen, „was an diesem Stück und der Inszenierung modernisiert sein könnte“¹⁵². Sein Artikel zeugt jedoch von einer tiefgründigen Auseinandersetzung mit Stück und Inszenierung, ohne sich auf eine Schablonierung desselben als engagiert- ideologisches Bühnenwerk zu begrenzen. Er gibt detailreiche Angaben zum Inhalt und zum Gastspiel, darunter auch einige Kommentare zu einzelnen Schauspielern. Beeindruckend sollen die schauspielerischen Leistungen gewesen sein, die mit großer atmosphärischer Dichte ein patriotisches Zeitbild gemalt hätten, ein Ausschnitt aus dem wirtschaftlichen und sozialen Leben Moskaus im Frühling 1920. Darin wird Lenin als Hoffnungsträger von B. A. Smirnov, mit weit ausgreifender Gestik und vom intellektuellen Feuer umhüllt, deutlich präsent gemacht. Im Zentrum des Geschehens steht - neben Lenin - der alte Ingenieur Sabelin, ein Kraftwerk-Spezialist, der dem neuen Regime skeptisch gegenübersteht, den aber Lenin für eine expandierte Elektrifizierung in Russland als Spezialist gewinnen möchte. Jeder Darsteller des Abends ist in Fritz Koselkas Bericht namentlich erwähnt. Sie alle würden ein Bild der aufeinander prallenden Welten, sowohl der geistigen als auch der materiellen, geben, mit dem Schwarzmarkt und der für den Umbruch typisch geteilten Meinung des Volkes, schwankend zwischen enthusiastischen Zukunftsvorstellungen und den ernüchternden Enttäuschungen der Gegenwart.

Elisabeth Pablé meldete sich anlässlich des Gastspiels „Das Glockenspiel des Kreml“ erneut in der *Kronen Zeitung* zu Wort. Das „fromm - naive patriotische

¹⁵² F.K. (Fritz Koselka, Anm.): Gastspielabend mit Lenin-Stück. In: Wiener Zeitung 20. 6. 1967.

Lehrstück“ soll in „jenen Jahren, in denen die Sowjetliteratur auf rosaroten Optimismus gedrillt war“, entstanden sein.

Auf das tatsächliche Moskauer Gastspiel in Wien wird nur knapp eingegangen: „Gespielt wird abermals vor, zwischen, hinter vielen Vorhängen und Prospekten Ensembletheater alter Schule, man sieht um realistische Details bemühtes Volks- und Bürgerleben, Lenin in deckender Maske“¹⁵³.

Der dritte Abend mit „Drei Schwestern“ brachte eindeutig Jubel hervor. Das Čechov Stück war am Burgtheater bislang noch nicht aufgeführt worden, auch vergingen bis zur ersten Hausinszenierung weitere neun Jahren, bis 1976 Otto Schenk das Stück auf die Bühne brachte. „Drei Schwestern“ war im Großraum Österreich bis zum Jahr 1967 und unmittelbar danach überhaupt selten inszeniert¹⁵⁴ und daher vor allem in Wien 1967 eine relativ neuartige Theateraufführung.

Das Ensemble des MChAT präsentierte das Schauspiel am 19. und 20. Juni des Jahres 1967 im Burgtheater, nach einer Neubearbeitung aus dem Jahr 1958 von Nina Litovzeva und Evgenia Rajevskaia. Die *Wiener Zeitung* empfand Čechovs Humor melancholisch und dessen „Helligkeiten als Lichtpunkte, die das Dunkel eher noch dunkler machen“¹⁵⁵. Das Moskauer Künstlertheater habe mit „Drei Schwestern“ gegläntzt, das gesamte Schauspiel, das Bühnenbild und die übrigen Details der Inszenierung hätten aus dem Abend eine vollständig elegische Fin-de-siècle -Welt Čechovs dargeboten. Es soll ein triumphaler Abend von großer russischer Schauspielkunst gewesen sein, wo die Gastspielaufführung in der Geschlossenheit ihrer heiteren-schweremütigen Gesamtwirkung die an sie geknüpften Erwartungen weitaus übertroffen hätte.

Oskar Maurus Fontana ging in den *Salzburger Nachrichten* der Frage nach „Wohin fliegt die Moskauer Möwe?“, die bei den Wiener Zuschauern anlässlich der

¹⁵³ Elisabeth Pablé: „Schule“ Moskauer Künstlertheater. Zweiter Gastspielabend: „Das Glockenspiel des Kreml“. In: Kronen Zeitung 19. 6. 1967.

¹⁵⁴ Das Theadok www.theadok.at verzeichnet als erste Inszenierung der „Drei Schwestern“ jene die im Linzer Landestheater im Oktober 1961 gespielt wurde. Das Theater in der Josefstadt inszenierte das Stück im November 1968, gefolgt von Graz im Juni 1969. Bis zu der Burgtheaterinszenierung im Jahr 1976 gibt es keine weiteren Eintragungen auf einer österreichischen Bühne.

¹⁵⁵ Friedrich Schreyvogel: Gogol in authentischer Wiedergabe. „Die toten Seelen“ als Gastspiel des Moskauer Künstlertheaters in der „Burg“. In: Wiener Zeitung 17. 6. 1967.

sowjetischen Gastspiele zu vernehmen war. Er verglich die drei Moskauer Inszenierungen und stellte dabei das ideologische Profil des Theaters in den Raum. Die „Moskauer Möwe“, das MChAt, würde im Bereich des dichterischen Theaters richtig am Flug sein, meinte Fontana, wohin sie aber fliege, hänge nicht nur von der Kunst ab, vermerkt der Kritiker, nicht ohne auf die aufgezwungene politische Tendenz in der sowjetischen Kunst zu deuten:

Um die Frage gleich zu beantworten. Trotz der Wiederholungen Jahrzehnte alter Inszenierungen: Das Moskauer Künstlertheater ist kein Nesthocker geworden, die Möwe fliegt noch immer und sie fliegt richtig, wenn man sie fliegen lässt. Nur in eine Aufführung hat sie sich verfliegen, aber das hängt damit zusammen, dass sie im Raum einer gelenkten Kunst zu fliegen hat.¹⁵⁶

Laut hiesigen Zeitungen hat das zur selben Zeit in Moskau spielende Burgtheater-Ensemble seine Tournee mit Bravour absolviert, aber auch dort soll sich Enthusiasmus nur zögernd gezeigt haben. Am 15., 16. und 17. Juni spielte das Burgtheater Lessings „Nathan der Weise“ und am 18., 19. und 20. Juni Raimunds „Der Bauer als Millionär“ in Moskau.¹⁵⁷ Die *Wiener Zeitung* berichtete, dass mit Raimunds Stück „eine Mission in der sowjetischen Hauptstadt erfüllt“¹⁵⁸ sei. Zu den Burgtheater-Gastspielen in Moskau soll weiter die sowjetische Agentur Tass berichtet haben, das Burgtheater habe viel mit dem Moskauer Künstler Theater gemeinsam. Nach anfänglicher Zurückhaltung seitens des Moskauer Publikums soll das russische Theaterpublikum die erste repräsentative Wiedergabe eines Werkes des österreichischen Dichters schlussendlich mit impulsivem und stürmischem Beifall aufgenommen haben. Das Burgtheaterensemble unternahm im selben Jahr vom 17. Oktober 1967 bis zum 8. Juli 1968 eine ausgedehnte Welttournee, in der es auf Bühnen in Frankreich, Deutschland, Israel, den USA, Kanada, Japan, Hongkong, Thailand, Luxemburg, Belgien, Holland - insgesamt in 73 Städten auf drei Kontinenten spielte.¹⁵⁹ Die Bemühungen Ernst Haeussermans, die weltweite Präsenz des Burgtheaters auf diese Weise zu konsolidieren, sind unumstritten.

¹⁵⁶ Oskar Maurus Fontana: „Wohin fliegt die Moskauer Möwe? Künstlertheater: Die Toten Seelen“ – „Das Glockenspiel des Kreml“ - „Die drei Schwestern“. In: Salzburger Nachrichten 21. 6. 1967.

¹⁵⁷ Angaben zu diesen Gastspielen vgl.: Burgtheater 1776-1976. Aufführungen und Besetzungen von zweihundert Jahren. S. 766.

¹⁵⁸ F.K. (Fritz Koselka, Anm.): Gastspielabend mit Lenin-Stück. In: Wiener Zeitung 20. 6. 1967.

¹⁵⁹ Burgtheater 1776- 1976. Aufführungen und Besetzungen von zweihundert Jahren. S. 768.

3. Die Direktion Paul Hoffmanns von 1968 bis 1971

Paul Hoffmann¹⁶⁰ folgte Theaterdirektor Ernst Haeusserman und leitete das Burgtheater nur kurze drei Jahre; als Regisseur und Schauspieler prägte er die Geschichte des Burgtheaters gewichtig. Interpretatorisch galt er als ein differenzierter Charakterdarsteller mit breitem Repertoire und perfekter Technik, der eine hohe Sprachkultur besaß und ein psychologisch vertieftes Spiel darbrachte. Als Regisseur fühlte er sich dem Text und den Intentionen des Autors verpflichtet und war ein Vertreter des Schauspielertheaters. Paul Hoffmann hat Charakterrollen u.a. in Shakespeares „Hamlet“, „Othello“, „Richard II“, in Goethes „Faust I“ und „Faust II“, in Schillers „Die Räuber“ und „Wallenstein“, in Sophokles „Ödipus“, in Lessings „Nathan der Weise“ verkörpert.

Nach seiner Direktionsübernahme ist eine deutliche Umgestaltung im Spielplan bemerkbar. Unterhaltende, leicht triviale Literatur verschwand aus dem Repertoire und neben den Klassikern wurde neuere Dramatik berücksichtigt, u.a. Beckett, Ionesco, Brecht und Horváth. Einen festen Platz im Spielplan hatten nun auch Ibsen und Strindberg wieder, die in der früheren Direktionszeit Josef Gielens¹⁶¹ ebenfalls häufiger auf dem Spielplan standen.

Während der Intendanzzeit Paul Hoffmanns erfolgten am Burgtheater drei Inszenierungen russischer Dramen: Alexander Ostrowskijs „Der Wald“, „Marija“ von Isaak Babel und „Der Selbstmörder“ von Nikolaj Erdmann.

„Der Wald“ hatte in der Regie Jaroslav Dudek am Burgtheater am 6. April 1971 Premiere, „Marija“ eine österreichische Erstaufführung hatte am 3. September 1969 ebenfalls im Burgtheater Premiere, Regie führte Kurt Meisel nach einer deutschen Übersetzungsvorlage von Peter Palitzsch und Jörg Wehmeier. Diese Inszenierung erreichte bis zum 2. Dezember 1969 27 Spielabende.

Nikolaj Erdmanns „Der Selbstmörder“ wurde von Rudolf Steinböck im Akademietheater nach einer deutschen Übertragung von Ingeborg Gampert inszeniert und hatte am 6. Juni 1970 Premiere. Dieses Bühnenstück erreichte bis zum 9. März 1971 26 Aufführungen. Die Entscheidung, das Werk Nikolaj Erdmanns

¹⁶⁰ Paul Hoffmann (1902 – 1990); mehr zu Paul Hoffmann: Johanna Marboe: Paul Hoffmann „homme de théâtre“. Wien: Univ., Diss. 1981

¹⁶¹ Josef Gielen war Burgtheaterdirektor von 1948 -1956.

im Spielplan aufzunehmen, stellt angesichts der Tatsache, dass das Werk in der UdSSR verboten war und dass das Burgtheater eine neutrale Linie bewahrte, ein auffallendes Unterfangen dar. Es spricht allerdings für Paul Hoffmans Kühnheit, dass auch kritische bzw. verbotene russische Stücke im Repertoire aufgenommen wurden. Erdmanns „Der Selbstmörder“ war auf sowjetischen Bühnen erst ab den 1980er Jahren zugelassen, auch Isaak Babels „Marja“ ist ein von Stalin ehemals verbotenes Bühnenstück.

Auch wurde Maxim Gorkis „Nachtasyl“ während Hoffmanns Intendanz auf der Burgtheaterbühne gespielt, als italienisches Gastspiel in der Regie von Giorgio Strehler bei den Wiener Festwochen des Jahres 1971. Dieses theatergeschichtliche Ereignis wird folgend als repräsentatives Beispiel für die Intendanz Paul Hoffmann näher betrachtet.

3.1. Giorgio Strehler inszeniert „Nachtasyl“ („Na dne“) von Maxim Gorki

Der Auseinandersetzung mit dem italienischen Gastspiel am Burgtheater liegt ausnahmsweise nicht die Repräsentanz des Stückes für das Burgtheaterrepertoire zu Grunde, da dieses nicht im Repertoire vorhanden ist. Repräsentativ ist indessen das italienische Ensemble Gruppo Teatro e Azione, ihr Direktor und Regisseur Giorgio Strehler (1921-1997) sowie das Stück selbst: „Nachtasyl“, Gorkis bekanntestes Drama, das durch dieses Gastspiel in Wien in Zusammenhang mit dem Burgtheater gebracht werden kann. Die erste deutschsprachige Buchausgabe des „Nachtasyl“ erschien in der Übersetzung von August Scholz im Jahr 1903 bei Marchlewski & Co. in München, die deutsche Erstaufführung erfolgte ebenfalls 1903 im Kleinen Theater Berlin unter der Regie von Richard Vallentin.

Gorkis internationaler Ruhm begann zum größten Teil mit dem Erfolg dieses Dramas auf deutschen Bühnen.

Das Bild, welches Gorki von den auf den tiefsten gesellschaftlichen Ebenen angelangten Menschen zeichnet, spricht nicht nur von materieller, sondern auch von moralischer Armut. Die Bewohner des Nachtasyls sind mit Nahrungsnot, Krankheit, und Hoffnungslosigkeit konfrontiert. Derjenige, der in dieses Dunkel mit seiner Weltanschauung einen Lichtstrahl hineinbringt, ist der alte Pilger Luka. Siegfried

Jacobsohn bezeichnet diese Figur als „einen Greis, von hellster Harmonie des Herzens und einer allumfassenden Liebe“, er fache in der Brust der Gefesselten, deren ödes Leben manchmal noch süße Freiheitsträume kennt, den letzten Funken göttlichen Lichtes an.¹⁶²

Im deutschsprachigen Raum ist das Stück vor allem bis in die 1960er Jahre in „großer Fülle“¹⁶³ inszeniert worden, wie Hans-Harro Krause in seiner Studie „Die vorrevolutionären russischen Dramen auf der deutschen Bühne“ vermerkt.

Die Distanz, mit der das Theaterstück am Burgtheater behandelt wurde, könnte mit einer Aussage aus *Die Welt* vom 1. Mai 1958 erklärt werden, die Krause in Bezug auf die geringe Bühnenwirkung des „Nachtasyl“ in Erwägung zieht. Dort heißt es, das moderne Publikum des 20. Jahrhunderts wäre „von der Ausführlichkeit, von dem Grau in Grau der Elendsschilderung“, mit der Gorki seine Menschenbeobachtung anstellt, gelangweilt. Man blicke bloß „mit höflichem Interesse auf die gleiche Szene der Verkommenheit“, man verstehe bestenfalls die historische Relation des Textes. Den Angehörigen eines „modernen Wohlfahrtsstaates“ aber komme die Ausmalung des Kellermenschen vergangen und kaum mehr verständlich vor: „Wo die Straßen bettlerfrei sind - warum da Tränen über einen datierten Luka und Satin und Aljoschka vergießen“.¹⁶⁴

Der Ansicht des Journalisten und Theaterkritikers Siegfried Jacobsohn nach, würde das Stück daran scheitern, dass der Sieg des Bolschewismus die Klassen so umgeschichtet habe, dass man allein aus den gegenwärtigen soziologischen Gründen anders über die Insassen des Nachtasyls empfinden würde als zur Zeit des Zarismus.¹⁶⁵ Ein wichtigerer Grund des Scheiterns sieht Jacobsohn allerdings in Gorkis Figuren und ihren Situationen, die zu sehr an Zeit und Ort gebunden seien:

Die ästhetischen Gründe kommen vielleicht erst in zweiter Linie. Oder richtiger: Während große Kunstwerke jenseits ihrer Epoche und ihrer Nation ungeschwächt wirken, schafft ein Dichter wie Gorki, den wir einmal alle weit überschätzt haben, so sehr aus den Bedingungen seines Landes und

¹⁶² Siegfried Jacobsohn: Jahre der Bühne. Theaterkritische Schriften. Hg. v. Walther Karsch unter Mitarbeit von Gerhart Göhler. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt 1965, S. 264.

¹⁶³ vgl. Hans-Harro Krause: Die vorrevolutionären russischen Dramen auf der deutschen Bühne. Grundzüge ihrer deutschen Bühneninterpretation im Spiegel der Theaterkritik. Inaugural Dissertation an der Universität Köln. Emsdetten: Lechte 1972, S. 125.

¹⁶⁴ *Die Welt*, 1. 5. 1958 zit. nach: Krause: Die vorrevolutionären russischen Dramen auf der deutschen Bühne. S. 131.

¹⁶⁵ Jacobsohn: Jahre der Bühne. S. 264.

seiner Gegenwart, dass er nach einer entscheidenden Veränderung seiner Umwelt, und nun gar der ganzen Welt, über Menschen fremder Sprache und fremden Wesens keine Gewalt mehr hat.¹⁶⁶

Monika von Sitzewitz dagegen sieht in Gorkis Drama wohl eine allgemeingültige gesellschaftliche Facette dargestellt. In einem Artikel zu Strehlers „Nachtasyl“ vermerkte sie in *Die Welt*:

Diese gescheiterten, dem Alkohol verfallenen, von der Gesellschaft Ausgestoßenen sind Brüder der vielen, die heute in Wüsten (mitten in unseren Städten) leben, dem Rausch verfallen und von der Gesellschaft ausgestoßen, weil sie ihr schlechtes Gewissen sind.¹⁶⁷

Gorkis „Nachtasyl“ stand schon im Mai 1947 auf dem Eröffnungsprogramm des Mailänder Piccolo Theaters, eines Theaters, welches Strehler als erstes stabiles, stehendes italienisches Sprechtheater gründete. Es gab davor in Italien kein „teatro stabile“, kein an einen Ort gebundenes und subventioniertes Theater, das ein festes Ensemble und Repertoire aufweisen konnte.¹⁶⁸

Das Ensemble Metastasio der Gruppe Teatro e Azione - welches auch in Wien 1971 bei den Wiener Festwochen auftrat - existierte in dem vierjährigen Zeitraum, von 1968 bis 1972, als Giorgio Strehler nicht als Leiter des Piccolo Theaters agierte. Das Schauspielerkollektiv und der Regisseur waren während dieser Zeit aus dem Mailänder Piccolo Teatro ausgeschieden, sie lösten sich von der besagten Theaterinstitution ab, um autonom ihre künstlerischen Zielen verfolgen zu können.¹⁶⁹

Nach 1972 übernahm Giorgio Strehler die Direktion des großen Sprechtheaterhauses wieder und blieb ihre Autoritätsfigur bis zu seinem Tod im Jahr 1997. Im Zusammenhang mit Österreich sei hier außer seinen Gastregien am Burgtheater und in der Felsenreitschule Salzburg, seine Opergestaltungen im Rahmen der Salzburger Festspiele (Die Entführung aus dem Serail 1965, Die Zauberflöte 1974) und in der Staatsoper (Simon Boccanegra, 1984) wie auch seine Gastdozentur am Max Reinhardt Seminar in Wien erwähnt. Giorgio Strehler war

¹⁶⁶ Jacobsohn. Jahre der Bühne. S. 265.

¹⁶⁷ Monika von Sitzewitz: Noch einmal Gorki. Nach 23 Jahren inszeniert Strehler erneut das „Nachtasyl“. In: Die Welt 27. 11. 1970.

¹⁶⁸ Eberhard Fechner: Strehler inszeniert. Strehlers Arbeitsweise/ Notizen zu den Proben zu „Die ... Ausnahme und die Regel“ und „Erinnerung an zwei Montage“ / Das Piccolo Theater. Reihe Theater heute, 8. Velber bei Hannover: Erhard Friedrich 1963, S. 73.

¹⁶⁹ Piero Rismondo: Weitab von Russland. Das Strehler-Gastspiel mit Gorkis „In der Tiefe“ im Burgtheater. In: Die Presse 24. 5. 1971

auch für die Direktion des Burgtheaters als eventueller Nachfolger Claus Peymanns im Gespräch.

In einem Interview teilte Giorgio Strehler seinem Gesprächspartner, dem Philologen Herbert Mainusch, seine Ansicht bezüglich der (Un)Kompatibilität von Autor/Regisseur und Literatur/Theater mit:

Was eine Interpretation ist und welche Funktion ihr zukommt, ist schwer zu beschreiben. Über eines allerdings sollten wir uns einig sein, dass die Interpretation kein Angriff auf die Stücke und ihre Autoren sein darf. [...] Ich habe z.B. mit meinen Schauspielern Monate zusammengesessen und über Shakespeares *Tempest* diskutiert, aber der Text blieb uns unbegreiflich. Also spielten wir ihn. Natürlich haben wir uns mit der Sekundärliteratur auseinandergesetzt, haben die Shakespeare-Philologie konsultiert, wir haben uns mit der Kultur und der Geschichte der Shakespeare-Zeit beschäftigt, insbesondere auch mit der Literatur dieser Epochen. [...]

Indem ich aber einen Text spiele, lasse ich ihm den Bereich der Nichterklärbarkeit. Nur spielend kann ich seine unendlichen Möglichkeiten bewusst machen.¹⁷⁰

Die Neuinszenierung von „Nachtasyl“ durch Giorgio Strehler, mit der er Anfang der 1970er Jahre Tourneen unternahm, erfolgte nach einer aus dem Russischen von Milly Martinelli ins Italienische übertragenen Textvorlage. Für das Bühnenbild sowie für Kostüme sorgte Ezio Frigerio. Gorkis Obdachlosendrama mit dem italienischen Titel „Nel Fondo“ - war am Burgtheater anlässlich der Wiener Festwochen am Samstag, den 22. und am Sonntag, den 23. Mai 1971 zu sehen, es gab eine Simultanübersetzung vom Italienischen ins Deutsche.

3.2. „Nachtasyl“ bei den Wiener Festwochen im Mai 1971 am Burgtheater.

Presseecho

Das italienische Gastspiel am Burgtheater löste eine überwiegend positive Resonanz sowohl beim Publikum als auch bei den Theaterkritikern aus. Letztere beobachteten mit Interesse, wie sich Strehler zur Originalvorlage verhielt und mit welchen Mitteln er diesen oft bearbeiteten Stoff noch immer interessant gestalten

¹⁷⁰ Herbert Mainusch: Regie und Interpretation. Gespräche mit Achim Benning, Peter Brook, Dieter Dorn, Adolf Dresden, Boy Gobert, Hans Hollmann, Takis Mouzenidis, Hans-Reinhard Müller, Claus Peymann, Peter Stein, Giorgio Strehler und Georgij Towstonogov. München: Wilhelm Fink 1985, S. 120f.

konnte. Die Auseinandersetzung der Theaterkritiker mit Bühnenbild und Schauspiel, tragen erheblich zu einer konkreteren Vorstellung über den Abend bei.

Hans Heinz Hahnl deutete mit dem Titel „Zwischen Nüchternheit und Theatralik“ in der *Arbeiter Zeitung*¹⁷¹ auf die Balance hin, die der Regisseur aus der Symbiose Text-Schauspiel gewinnen konnte. Der Kritiker huldigte Strehlers Größe als Regisseur, der es dazu bringe, dass sich seine Bearbeitung des „Nachtasyl“ durch ständige Belebung der Details und ausgeglichene Ernüchterung von der Zahl der vorherigen Inszenierungen unterscheide und einen neuen Blick auf das Stück freigebe. Das Bühnenbild - die Schauspieler agieren vor einer unübersteigbaren Mauer - unterstreiche Strehlers Zugang zum Werk, obwohl man die Simplizität der Bühneneinrichtung durch die Tatsache erklären könne, dass das Ensemble, ständig auf Reisen, einfach aufs Praktische bedacht sei. Die Symbolik dieser Mauer, die die vordergründige Position der Figuren auf der Bühne hervorhebe und sonst auf keinen weiteren Hintergrund deute, könne als ein Blick nach vorne zu verstehen sein. Strehler sei der Stimmungsmalerei russischer Melancholie konsequent ausgewichen, er reihe Szene an Szene und setze sie bewusst durch ein kurzes Dunkel voneinander ab, wo bei Gorki weitergespielt wird. Auch Strehlers Übernaturalismus - das Rattern der Züge, die Rauchwolken, die sich über die Bühne legen - habe neben dem Effekt seinen Stellenwert, der sich vor allem Gorkis engagierter Menschlichkeit annehme. Das Folkloreklischee des Russischen sei zugunsten des Dichterischen und seiner aktuellen Botschaft ausgeschaltet worden, dies sei Werktreue, so der Kritiker. Die Aufführung soll im Burgtheater als befreiend empfunden worden sein und beim Publikum stürmische Akklamation ausgelöst haben.

Als eine zur „Auseinandersetzung herausfordernde Darbietung“ betrachtete Piero Rismondo das Gastspiel, das er in der *Presse* bewertete. Das italienische Ensemble habe die Idee des Stückes mit ihrem italienischen Temperament gespielt, einige von ihnen sogar so „eindringlich konsequent, dass sie über ihr nationales Temperament hinaus ins Menschliche“ wuchsen. Die Idee des Stückes, Gorkis Bekenntnis, dass der Mensch die Wahrheit, die Hauptsache sei, habe Strehler auch durch das Bühnenbild von Ezio Frigerios angedeutet: „Auch die Szenerie ist auf die nackte Existenz

¹⁷¹ Hans Heinz Hahnl: Zwischen Nüchternheit und Theatralik. Giorgio Strehler gastierte mit Gorkis „Nachtasyl“ im Burgtheater. In: *Arbeiter Zeitung* 25. 5. 1971.

reduziert.“¹⁷² Die Rolle des verarmten Schauspielers, der sich unter den Obdachlosen befindet, wurde erweitert. Strehler habe Zitate und Szenen aus Shakespeares Stücke eingebaut, um die Rolle des Theaters für die sich in der Tiefe der Existenz befindenden Figur zu betonen. Zur Symbolhaftigkeit der Inszenierung würden auch die begleitenden Geräusche gehören, wie das ungeheure Dröhnen des irgendwo in der Nähe vorbeifahrenden Zuges, Symbol für eine Gesellschaft, die diese Menschen überfahren habe. Nur die Kostüme würden dann und wann daran erinnern, dass das Stück in Russland in einem Nachtschlaf spielt. Die Lichttechnik war stark dramaturgisch eingesetzt - statt Naturalismus habe Strehler die Motive des Stückes episodenhaft zusammengefasst und diese durch Ausblenden des Lichts unterbrochen und pointiert.

Zur Reaktion des Wiener Publikums anlässlich dieser Vorstellung liefert der Artikel keine Angaben.

Zu seinem großen anhaltenden Erfolg zähle die Tatsache, dass Giorgio Strehler nicht auf die Wirkung der Sumpfromantik vertraut habe, so Fritz Koselka in der *Wiener Zeitung*, sondern auf eine moderne Stilisierung gesetzt habe. Er habe die Naturalistik des Werkes stilisiert und ihm durch die absurdistisch-komödiantische Verfremdung eines Fetzenkulturtheaters einen zeitlosen, paradigmatischen Charakter verliehen. Fritz Koselkas Artikel veranschaulicht auch das Bühnenbildnerischen Panorama der Inszenierung, aus der hier zwecks besserer Verbildlichung ein Ausschnitt zitiert wird:

Die Szene des Massenquartiers wird von einer hohen Mauer mit verwittertem, schadhafte Bewurf als Hintergrund und einer riesigen Pritsche davor gebildet, auf der all die gestrandeten Menschen mit gelähmten oder gebrochenen Flügeln teils dösend nebeneinander liegen [...] teils die Beine herabbaumeln lassend, „konversieren“ und philosophieren, teils ihren Streitigkeiten unter der eminent kunstvollen Bewegungs- und Gruppierungsregie mit südlichen Temperament ebenso pittoresken wie dramatischen und drastischen Ausdruck verleihen.¹⁷³

Ulf Birbaumer in die *Salzburger Nachrichten*¹⁷⁴ schätzte die Interpretation als unschlüssig ein. Er könne den Nicht-Naturalismus Strehlers nur so weit leicht folgen,

¹⁷² Piero Rismondo: Weitab von Russland. Das Strehler-Gastspiel mit Gorkis „In der Tiefe“ im Burgtheater. In: Die Presse 24. 5. 1971.

¹⁷³ Fritz Koselka: Stilisierte Naturalistik. Giorgio Strehler-Inszenierung zu Gast im Burgtheater. In: Wiener Zeitung 25. 5. 1971.

¹⁷⁴ Ulf Birbaumer: Strehlers nicht-naturalistischer Gorki. Gastspiel seiner „Gruppe Teatro e Azione“ mit

als es dem Regisseur mit dem Autor übereinstimmend um den Menschen und das was er darstellen kann, geht: Wahrheit, Freiheit, Würde. Der Kritiker sieht aber einen problematischen Aspekt in Strehlers Annäherung, wenn dieser die Deutung des Vegetierens in der Tiefe als ein Leben der Kommunikationslosigkeit, aus isolierten Monologen und ichbezogener Verzweiflung zusammensetzt.

Die Möglichkeit des Gesprächs bleibe aus, dagegen würde die Einsamkeit des Selbstgesprächs betont. Nach Birbaumer, grenze sich Strehler insofern von Gorki ab, als bei diesem das Miteinander als Äquivalent für den Menschen verstanden wird, wie aus der Aussage Satins im IV. Akts zu entnehmen ist:

Satin: Der Mensch - das ist die Wahrheit! Was ist der Mensch? Nicht du, nicht ich, nicht die dort ... nein! Das ist alles in einem: du, ich, die dort [...].¹⁷⁵

Ob Utopie oder Wirklichkeit, Satins Definition des Menschen schließt Isolation aus.

Bei Strehler vermisst Birbaumer weiter die Auflehnung „gegen oben“, wobei oben nicht unbedingt Gott wäre, laut Luka würde es ihn ohnehin nur für den, der glaubt, geben. Das Gorkische Pathos, das im Stück von dieser Auflehnung getragen ist, sei in der Inszenierung übersehen worden und erscheine daher funktionslos.

Das Bühnenbild suggeriere zudem eindeutig Strehlers unpathetisches Nebeneinander und lasse einiges offen:

Ezio Frigerios Bühnenbild (er schuf auch die wunderschönen Kostüme - Armut und Individualität in gedämpften Farben) ist offen wie Strehlers Vereinsamungs Interpretation; links ein riesiger grauer Ofen, daneben das leicht schräge „Strehler - Podium“ mit einer Stiege [...]. Vom Naturalismus blieb eine trostlose graue Mauer als Hintergrund. Die geschlossenen Akte werden ähnlich aufgelöst wie der geschlossene Raum: in 15 filmischen Sequenzen, in Episoden, in denen Schicksale sich nebeneinander erfüllen.¹⁷⁶

Auch andere „geschmäcklerische-symbolistische“ Details hätten laut Ulf Birbaumer für zwiespältige Eindrücke gesorgt. Das Ende Annas und das Schlussbild mit dem das Versöhnungsfest feiernden Bubnov seien von einprägsamer Schönheit, die

¹⁷⁵ „In der Tiefe“ am Wiener Burgtheater. In: Salzburger Nachrichten 24. 5. 1971.

Maxim Gorki: Nachtasyl. Aus dem Russischen übersetzt von Werner Creutziger. Mit einem Nachwort von Helene Imendörffer. In: Maxim Gorki: Dramen. München: Winkler. 1976, S. 113-191, hier S. 184.

¹⁷⁶ Birbaumer: Strehlers nicht-naturalistischer Gorki... In: Salzburger Nachrichten 24. 5. 1971.

schauspielerischen Leistungen hätten den stärksten Eindruck hinterlassen. Dagegen unverständlich sollen u.a. das Geräusch des vorbeifahrenden Zuges, die „Primavera“-Zweige in den Händen der Kellerbewohner als Nastja ihre Träume monologisiert oder etwa das Schnee - Konfetti, das die Eintretenden im letzten Bild verstreut haben, gewesen sein. Der lebendige Theaterabend habe viel Beifall ausgelöst, lebendig sei er deshalb gewesen, weil seine Problematik diskutiert werde, so schließlich der Kritiker.

In der deutschsprachigen Dramatik lieferte Gerhart Hauptmanns Drama „Die Weber“ - Uraufführung 1893 - ein Beispiel eines naturalistischen Bildes von den äußersten Lebensbedingungen der schlesischen Weber. Die Geschichte stellt eine ähnliche Situation von erschreckender Armut und Verzweiflung des Menschen dar wie in Gorkis „Nachtasyl“. In Russland war es Gorki, der Menschen ohne Obdach auf eine provokativ naturalistische Weise in den Mittelpunkt der Bühnendarstellung und der öffentlichen Aufmerksamkeit brachte. In seinen späteren Jahren distanzierte sich Gorki von diesem frühen Werk.

4. Die Direktion Gerhard Klingenberg von 1971 bis 1976.

Der im Jahr 1929 in Wien geborene Theaterleiter, Regisseur und Schauspieler Gerhard Klingenberg wurde 1968 vom Zürcher Schauspielhaus von Paul Hoffmann als Burgregisseur engagiert und hatte in jener Zeit am Burgtheater auch als Ensemblevertreter mitgewirkt. Vorzeitiger als geplant - Paul Hoffmann beantragte aus Gesundheitsgründen eine frühere Entlassung - übernahm Klingenberg die Direktion des Burgtheaters interimistisch ein Jahr vor seiner Designation, bereits im September 1971.

In seiner Rede anlässlich der offiziellen Direktionsübernahme im September 1971 bezog sich Klingenberg offenkundig auf die Geisteshaltung des Publikums und den mangelnden stilistischen Ausgleich am Burgtheater. Er betonte, dass hier das expressionistische und das epische Theater noch immer nicht etabliert waren, hob die Notwendigkeit einer sorgfältigen Pflege der Literatur im Repertoire hervor und versprach in dieser Hinsicht einen Neuginn zu setzen:

Wir werden alle Kraft daransetzen, alle Mittel des Theaters, die wir noch nicht beherrschen, zu erlernen, um diese Suche nach der Wahrheit unseres Lebens erfolgreich durchführen zu können. Expressionistisches Theater ist nur gut, wenn es mit den Mitteln des Expressionismus gestaltet wird. Wir können das nicht, wir werden es lernen. Episches Theater wird nur verständlich, wenn es mit den Mitteln des epischen Theaters dargestellt wird. Nur wenige können das, mehr werden es lernen. Das Burgtheater verdankt seinen Ruf seit jeher dem Ensemble. Nicht also, wie wir wissen, der umfassenden und sorgfältigen Pflege der Literatur, noch einer stilistischen Profilierung wie andere Theater, sondern den Schauspielern. [...] Warum sollten diese Schauspieler, wenn man auf Belangloses verzichtet, nicht genauso oder noch besser in der Lage sein, die Bedeutung des Burgtheaters zu erhalten beziehungsweise zu vergrößern.¹⁷⁷

Das Ensemble betreffend, trat mit Klingenbergers Zeit am Burgtheater eine vom Bundesministerium für Unterricht und Kunst erlassene Richtlinie in Kraft, die vorsah, dass das Ensemble ab nun in künstlerischen Fragen zu Entscheidungen einbezogen werden sollte.¹⁷⁸ Auch ein vom Ensemble gewählter Vertrauensmann musste nun ernannt werden. Der für diese Stellung gewählte Achim Benning hatte in einem begrenzten Zeitraum von zwei Jahren zwischen Ensemble und Direktion zu vermitteln. Er sollte das Ensemble mit all seinen Fragen nach außen repräsentieren oder Reformvorschläge erstellen, beispielsweise jene der Spielplanserstellung und Rollenbesetzung.

Zu den ersten Lösungen in der Stilfrage zählte das Engagement europäischer, avantgardistischer Regisseure, die am Burgtheater zeitgemäße Inszenierungen fördern sollten. Dieses Unternehmen wurde nicht in allen Kreisen der Betroffenen zustimmend aufgenommen. Als Hauptgrund der Unzufriedenheit stellte sich vor allem die Sprachbarriere heraus, da viele der Regisseure aus verschiedenen Sprachräumen kamen. Überdies wurde kritisiert, man vernachlässige die deutschen, insbesondere die österreichischen Regisseure. Obwohl dieser Schritt Klingenbergers von verschiedenen Seiten angegriffen wurde, zeigte sich erst rückblickend eine positive Auswirkung.¹⁷⁹ Klingenbergers Idealbild für das Burgtheater beschreibt er auch in seinem Buch „Das gefesselte Burgtheater“. Es soll ein europäisches Theater werden, nicht nur indem man die Literatur Europas möglichst optimal präsentierte, sondern auch durch die Beteiligung verschiedener europäischer Theatermacher, die

¹⁷⁷ zit. nach: Ernst Haeusserman: Das Wiener Burgtheater. Wien: Molden 1975, S. 194.

¹⁷⁸ Burgtheater 1776-1976 Aufführungen und Besetzungen von zweihundert Jahren. S. 790.

¹⁷⁹ vgl. dazu: Salih Omar: Achim Benning als Direktor und Regisseur am Burgtheater (1976-1986) Wien: Univ., Dipl. Arbeit 1996. S. 7.

für die inszenierenden Meisterwerke eine Vielfalt von Textzugängen einbringen könnten.¹⁸⁰

Klingenberg zielte genau wie Adolf Rott auf einen höheren Prozentsatz zeitgenössischer Bühnenwerke ab und förderte gleichzeitig einen zeitgenössischen Zugang für die Klassikerinszenierungen; die Klassiker sollten im gegenwartsbezogenen Kontext aufgeführt werden. Er führte während seiner Intendanz auch häufig Regie u. a. in Eugène Ionescos „Macbett“ als deutschsprachige Erstaufführung 1972, Schnitzlers „Liebelei“ im Jahr 1972, in Schnitzlers „Anatol“(1974), in Schillers „Kabale und Liebe“ und Shakespeares „Richard II.“ (1975) und Grillparzers „König Ottokars Glück und Ende“ (1976).

Einige Titel in Klingenberg's Direktionszeit geben Einblick sowohl in das vielfältige Werkrepertoire als auch in die Tätigkeit der am Haus mitwirkenden Regisseure:

„Stephan Dedalus“, nach „Jugendbildnis“ und „Stephan Dedalus“ von James Joyce, einer Bühnenbearbeitung in 9 Bildern nach Hugh Leonhard, Deutsch von Georg Goyert, Regie von Hans Schweikart, (1971), österreichische Erstaufführung; „Alle meine Söhne“ von Arthur Miller, Deutsch von Berthold Viertel, Regie Rudolf Steinboeck (1972); „Alte Zeiten“ von Harold Pinter, Deutsch von Renate und Martin Esslin, Regie Peter Hall (1972); „Candide“ von Roberto Guicciardini und Gruppo della Rocca, nach Voltaire, Deutsch von Piero Rismondo, Regie Roberto Guicciardini (1972) deutschsprachige Erstaufführung; „Don Karlos“ von Friedrich Schiller, Regie Otto Schenk (1972); „Der Ritt über den Bodensee“ von Peter Handke, Regie Conny Hannes Meyer (1972), österreichische Erstaufführung; „Ein Fest für Boris“ von Thomas Bernhard, Regie Erwin Axer (1973); „Der Bürger als Edelmann“ von Molière, Regie Jean Louis Barrault (1973); „Mutter Courage und ihre Kinder“ von Berthold Brecht, Regie von Dietrich Haugk (1974); „Die Vögel“ von Aristophanes, für das Burgtheater von Ludwig Seeger eingerichtet, Regie Luca Ronconi (1975); „Das Spiel der Mächtigen“ nach Shakespeares „Heinrich VI“, Regie Giorgio Strehler (1975); „Endspiel“ von Samuel Beckett, Deutsch von Elmar Tophoven, Regie Erwin Axer (1976); „Liebesgeschichten und Heiratssachen“ von Nestroy, Regie Leopold Lindtberg (1976).

¹⁸⁰ Klingenberg: Das gefesselte Burgtheater. S. 216.

In Klingenberg's Direktionszeit kam es zu vier Inszenierungen russischer Dramen: Anton Čechov's „Onkel Vanja“, auf Deutsch von Peter Urban, Premiere am 30. April 1972 im Akademietheater, Regie Leopold Lindtberg; Lev Tolstoj's „Der lebende Leichnam“, deutsche Vorlage von August Scholz, Premiere am 24. November 1973 im Akademietheater, Regie Leopold Lindtberg; Alexander Ostrovski's „Wölfe und Schafte“, deutsche Vorlage von Gudrun Düwel, Premiere am 10. Oktober 1973 im Akademietheater, Regie Hans Schweikart; „Drei Schwestern“, deutsche Vorlage von Ilse Schneider, Premiere am 16. Juni 1976 im Akademietheater, Regie Otto Schenk, 34 Aufführungen.

4.1. „Drei Schwestern“ (Tri sestry) von Anton Čechov in der Regie von Otto Schenk (1976) im Spiegel der Presse

Der in Wien 1930 geborene Otto Schenk prägte bislang als Regisseur, Schauspieler und Theaterleiter - er führte das Theater an der Josefstadt von 1988 bis 1997 - die Geschichte zahlreicher Theater- und Operninstitutionen weltweit. Regien führte er u. a. an der Mailänder Scala (Mozart „Le nozze de Figaro“, 1974), Metropolitan Opera New York (Beethoven „Fidelio“, 1970), Wiener Staatsoper (Georges Bizet „Carmen“, 1966), an den Münchner Kammerspielen (Ödön von Horváth „Kasimir und Karoline“, 1964), am Burgtheater (Seán O'Casey „Juno und der Pfau“, 1977) und bei den Festspielen Reichenau (Karl Kraus „Die letzten Tage der Menschheit“, 2000).

Aus der russischen Dramatik bearbeitete Otto Schenk 1961 Ostrovski's „Der Wald“ und Čechov's „Die Möwe“ 1993, die er beide für das Theater in der Josefstadt inszenierte.

Unter seiner Regie wurde 1976 das erste Mal auch Čechov's „Drei Schwestern“ am Burgtheater inszeniert. Als Vorlage diente die deutsche Übertragung von Ilse Schneider mit einer für die Burgbühne von Otto Schenk bearbeiteten Fassung.

Auf Österreich's Bühnen etablierte sich das Stück „Drei Schwestern“ wie alle großen Dramen Čechov's erst ab der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Dem Burgtheater war beispielsweise das Landestheater Linz 1961 mit der Inszenierung des Stücks durch Peter Scharroff zuvorgekommen und auch am Theater in der Josefstadt 1968 wurde das Drama in der Regie von Hermann Kutscher inszeniert. Rudolf Noeltes Inszenierung der „Drei Schwestern“ aus dem Jahr 1965 in München und auch seine

Bearbeitung des „Kirschgarten(s)“ 1970 zählen zu den erfolgreichsten Čechov-Inszenierungen im deutschsprachigen Raum.

In „Drei Schwestern“ sind Realität und Wunsch, Provinz und Moskau Dimensionen, die für die drei Schwestern Olga, Maša und Irina die Grenzen zwischen Gegenwart und Zukunft bestimmen. Aufgrund der Lebensumstände von Moskau getrennt, assoziieren und erhoffen sie Lebensveränderung durch eine Ortsveränderung. Die drei Schwestern erleben, genau so wie ihr Bruder Andrej Lebensveränderungen - durch Liebe, Verlust, Enttäuschung - , es kommt jedoch nicht zu dem erwünschten Ortwechsel. Liebende und Freunde kommen und gehen aus ihrem Leben und am Ende des IV. Akts sieht Maša ein: „Wir bleiben allein um unser Leben von neuem anzufangen“. Und Irina betrachtet es als ihrer Pflicht zu leben und zu arbeiten und hält an der Vorstellung fest, eines Tages in der Antwort auf die „Warums“ des Lebens, Befreiung zu finden.

IRINA: Die Zeit wird kommen, da werden alle erfahren, wozu das alles, wofür diese Leiden, es wird keine Geheimnisse mehr geben, und bis dahin müssen wir leben... müssen wir arbeiten, nur arbeiten!¹⁸¹

Die Rollen wurden wie folgt besetzt: Elisabeth Orth als Olga, Gertraud Jesserer als Maša, Josefin Platt als Irina, Herwig Seeböck als Andrej, Sylvia Lukan als Nataša, Kurt Sowinetz als Kulygin, Klausjürgen Wussow als Veršinín, Wolfgang Hübsch als Tusenbach, Rudolf Melicar als Soljony, Johannes Schauer als Čebutykin, Adolf W. Hirschall als Fedotik, Franz Elkins als Rode, Philipp Zeska als Ferapont, Lilly Stepanek als Anfissa und Andrea Hauer als Kindermädchen. Das Bühnenbild gestaltete Rolf Glittenberg, die Kostüme Silvia Strahammer.

György Sebestyén - *Wiener Zeitung* - bezeichnete die Inszenierung als „Triumph des poetischen Realismus“. Der Kritiker bringt in seinem Artikel eine Inszenierung des Werkes nach dem Stil Stanislavskij zur Sprache, die in Moskau 1976 noch immer zu sehen war, zu der sich jedoch Otto Schenk distanziert verhielt. Er habe einen eigenen Rhythmus und eine eigene Deutung gefunden, was ein großes, einfaches, durchdachtes, von Vitalität durchströmtes Theater ergeben hätte. Lobend erwähnt

¹⁸¹ Anton Čechov: Drei Schwestern. Übersetzt und hg. v. Peter Urban. Zürich: Diogenes 1999, S. 93.

Sebestyén jene unerlässliche Leistungen, die der Vorführung zum Erfolg verhelfen: Regie, Übersetzung, Bühnenbild, Kostüme, Schauspieler:

Schenk hat die neue, herbe, der Sprache Tschechows endlich gerechte Übersetzung von Ilse Schneider leicht bearbeitet, er hat von Rolf Glittenberg breite, viel fassende Bühnenbilder entwerfen lassen: im letzten Akt einen Garten, der so herzerreißend üppig vor uns liegt wie auf einem Bild von Monet. Von Silvia Strahammer stammen die bis zur letzten Falte realistischen Kostüme. Dieser Realismus ist bei Schenk ein Ergebnis von hoher Artistik, keine platte Nachahmung der Wirklichkeit, sondern Stil. [...] Er führt sein Ensemble behutsam durch all die labyrinthischen Plaudereien in die Tiefe von Leidenschaft und Leid, so dass die Schauspieler sachte ein ganzes Gewebe von Gefühlen und Bezügen entfalten.¹⁸²

Ulf Birbaumer in den *Salzburger Nachrichten* begrüßte die Vorstellung als ein glänzendes, fast intimbehagliches Schauspielerfest und bewertete indes positiv Otto Schenks Realismus. Schenk habe wie Stanislavskij erkannt, dass die im Stück porträtierten Menschen sich nicht nur mit Schmerzen und Resignation herumschleppen, sie würden dagegen wohl auch Heiterkeit, Lachen und Beschwingtheit suchen. Die Schauspieler, die in Schenks Händen wie Wachs seien, hätten die Čechovschen Menschen zu sehr differenziertem Leben gebracht. Der Regisseur, als präziser Analytiker der Lebenswirklichkeiten, habe sich nirgends zu verschwommenen Symbolen verleiten lassen, er habe die Schauspieler zu größtmöglicher Natürlichkeit geführt.

Doch nicht nur Gutes habe dieser höchste Grad der Natürlichkeit bewirkt. Der Kritiker vermisst eine gewisse Dosis Künstlichkeit, wie sie von Čechov bewusst eingesetzt wurde:

Aber seltsam: diese anthropologische Klarheit und Ehrlichkeit, dieser gewissenhafte Realismus scheint mir so manche irrlichternde Aufbrüche in diesem Stück, scheint mir die „simulierte Krankheit“ (Tschechow) einiger Figuren, ihre Flucht in die Künstlichkeit zu verschleiern. Schenk lässt weg, was man symbolischen Realismus nennen könnte [...].¹⁸³

Laut Ulf Birbaumer hat das Bühnenarrangement erheblich zu Schenks Realisierung seiner höchst naturalistischen Interpretation und zur Visualisierung seiner Aussage beigetragen:

¹⁸² György Sebestyén: Triumph des poetischen Realismus. Neuinszenierung der „Drei Schwestern“ von Anton Tschechow im Akademietheater. In: Wiener Zeitung 19. 6. 1976.

¹⁸³ Ulf Birbaumer: Elegischer Abschied unter Blutbuchen. Wiener Akademietheater: Umjubelte Schenk- Inszenierung von Tschechows „Drei Schwestern“. In: Salzburger Nachrichten 18. 6. 1976

Aber vielleicht verstärken die detailreichen Bühnenbilder Rolf Glittenbergs und die geglätteten Kostüme Silvia Strahammers (geglättet, wie Schenk manchmal die Seelen der Tschechowschen Menschen glättet) diesen Eindruck. Glittenberg verstellt den Raum, lässt ihn mit Möbeln und Blutbuchengestrüpp zuwachsen. Er engt die Emotionen ein, lässt den Gefühlen keinen freien Lauf, malt al fresco. Auch eine noch so bewundernswerte Lichtregie kann die Tiefe des Raums, wie sie etwa Noelte oder Krejca so wirkungsvoll ausloten, nicht wiederbringen. Die sehr breite, aber seichte Akademietheaterbühne schiebt da allerdings von sich aus einen Riegel vor.¹⁸⁴

Als die „seit langem stimmungsvollste“¹⁸⁵ Akademietheater Aufführung beschrieb Viktor Riemann Otto Schenks Inszenierung in *Kronen Zeitung*.

Die Figuren hätten wie in einem Orchester gespielt, so Riemann, der in der Inszenierung vor allem ihre musikalischen Facetten hervorhebt. Schenk inszeniere das Stück ganz so russisch wie der „Stanislavkij-Schüler“ Scharoff, allerdings feinfühlicher und musikalischer. Zur den schönsten musikalischen Momenten des Abends hätten die am Klavier gespielten Dur-Akkorde gezählt, die an dem Morgen von Irinas Geburtstag Anklang einer freundlichen Stimmung gegeben hätten. Dagegen war die fortschreitende Hoffungslosigkeit der Handlung von zunehmenden Molltönen begleitet. Die meisterhafte Formgebung, die Schenk den „Drei Schwestern“ gab, wäre stark vom Bühnenbild unterstützt, dessen Farbnuancen den jeweiligen Stimmungsgehalt einfangen würden.

Bei Paul Blaha im *Kurier* punktet Schenk mit seinem Abstand zu Sentimentalität. Dieser inszeniere das Seelenportrait dahinströmenden Lebens behutsam ernst, leidenschaftlich, traurig, aber nie sentimental.

Auch die Atmosphäre zaristischer Provinz erstarre nie zum Stillleben. Schenks erste Regiearbeit an einem Čechov-Werk ergebe die schönste, wichtigste und ausgeglichendste Inszenierung der Spielzeit. Überdies würde die Inszenierung Otto Schenk im „Spitzenfeld allererster“¹⁸⁶ Regisseure platzieren. Schenk, der bislang Erfahrung als Regisseur des Prallen und des Intelligenten bei Shakespeare und des sozialen Mitleids bei Horváth bewiesen hätte, erweise sich auch als Regisseur komplizierter seelischer Situationen und bloßliegender Nerven. Seine Interpretation

¹⁸⁴ Birbaumer. Elegischer Abschied unter Blutbuchen ... In: Salzburger Nachrichten 18. 6. 1976.

¹⁸⁵ Viktor Reimann: Ein Stück gegen Zeit und Leben. Akademietheater: Anton Tschechows „Drei Schwestern“. In: Kronen Zeitung 18. 6. 1976.

¹⁸⁶ Paul Blaha: Der Traum von einer neuen Welt. Otto Schenk inszenierte Cechovs (sic!) „Drei Schwestern“ unsentimental. In: Kurier 18.6.1976.

der „Drei Schwestern“ würde die gleiche Ebene wie Peter Scharoffs Interpretation erreichen, der bislang noch keine nachfolgende Inszenierung Parole hätte bieten können. Rudolf Noeltes viel beachtete, kühle, analytische Version hätte andere Wege eingeschlagen, so Paul Blaha.

Eine vereinzelt zweifelnde Meinung zeigte Karin Kathrein in *Die Presse*¹⁸⁷. Laut Kathrein hätte das Drama seine Dichte, Intensität und Geschlossenheit erst spät erhalten, nämlich dann, als im Stück die Verzweiflung offen ausgebrochen und die Erkenntnis des Scheiterns aufgedämmert war. Und erst dann habe die Aufführung Momente eines außergewöhnlichen, berührenden Theaterabends gegeben. Schenk habe die Gesellschaft einer Gouvernementsstadt um 1900 in kleine, schön durchmodellierte Szenen gefächert, doch gelinge es ihm nicht von Beginn an, auch die Atmosphäre dieses Lebens einzufangen, welche die Details zu einem Gesamtbild hätte zusammenfügen können. Trotz der eindrucksvollen Bühnenbilder wären der Stil des Hauses und die lässige Kultiviertheit, die dekadente Haltung, mit der sich diese Menschen bewegen, nicht vermittelt. Auch die Stimmung, die Kraftlosigkeit der Figuren würde kein gemeinsames Spannungsfeld erzeugen, die Einsamkeit würde die Figuren dagegen in eine seltsame Beziehungslosigkeit verabschieden.

Aus den oben genannten Pressequellen soll ein abschließender Überblick zur Publikumsreaktion und zur einstimmig als erstklassig geachteten Schauspielvorführung dargestellt werden, wobei hier nur einige Namen aus dem Ensemble erwähnt werden. Elisabeth Orth als Olga wird im *Kurier* als „gefühlsstark“, in der *Kronen Zeitung* und *Die Presse* als „verhalten“, aber mit starker innerer Ausstrahlung spielend, bezeichnet. Die *Arbeiter Zeitung*¹⁸⁸ vermerkt, dass Olga ein mit Bitterkeit gefülltes brüchiges Gefäß sei, das mitunter ätze.

Gertraud Jesserers Maša, ein „zwischen Depression und Übermut schwankendes Wesen, als tragisch begehrende Liebende“ (*Salzburger Nachrichten*), habe ihren

¹⁸⁷ Karin Kathrein: Heimatlos in ihrer Gegenwart. Schenks Inszenierung der „Drei Schwestern“ von Tschechow im Akademietheater. In: *Die Presse* 18.6.1976.

¹⁸⁸ Fritz Walden: Kreisstadtfiermo und Brandstätte. Tschechows „Drei Schwestern“ in Schenk-Inszenierung im Akademietheater. In: *Arbeiter Zeitung* 19. 6. 1976.

Zusammenbruch bei der Trennung erschütternd plastisch herausgearbeitet (*Die Presse*).

„Ein überaus gelungenes Debüt“ wäre Josefin Platts Irina gewesen, vermerkten die *Salzburger Nachrichten*, auch die *Kronen Zeitung* nannte sie einen neuen Hoffungsstern des Theaters, die den Zauber der Jugend und deren Glaubenskraft besitze. Karin Kathrein in *Die Presse* bezeichnete sie als ein Versprechen für die Zukunft, das interessant wirke, für die Rolle als Irina aber bringe sie nicht gänzlich die entsprechende Ausstrahlung mit.

Die *Arbeiter Zeitung* hebt vor allem die Darstellung Silvia Lukans hervor, als Natalja sei ihr Schauspiel der selbstsüchtigen, tyrannisierenden Kleinbürgerin überragend gewesen, der *Kurier* schrieb dagegen, Lukan hätte als Natalja ruhig „schriller“ sein können, ebenso hieß es in den *Salzburger Nachrichten*, „das niedrige, kleine räudige Tier“ gerate ihr um vieles zu ungefährlich.

Besonders positiv wurde von den die Kritikern die Darbietung von Klausjürgen Wussow als Veršinin bewertet: als „treffsicher in der Nuancierung der Gebrochenheit seiner Figur“ wurde er in *Die Presse* bezeichnet, „auf der Höhe seiner Kunst“ in der *Wiener Zeitung* und „zurückhaltend, sympathisch, völlig uneitel“ in den *Salzburger Nachrichten*.

Das Publikum, das durch anhaltenden Beifall demonstrativ gezeigt habe, dass es wirkliche Kunst zu schätzen wisse (*Wiener Zeitung*), habe wie schon lange nicht mehr reagiert (*Salzburger Nachrichten*) und soll von der Aufführung so tief beeindruckt gewesen sein (*Kronen Zeitung*), dass schon Rolf Glittenbergs Bühnenbild Szenenapplaus bekam (*Kurier*).

4.2. Neuinszenierung der „Drei Schwestern“, 1994

Die zweite und bisher einzige Inszenierung von Čechovs „Drei Schwestern“ nach 1976 erfolgte erst 18 Jahre später, im Juni 1994, in der Regie von Leander Haußmann. Leander Haußmanns erste Regiearbeit am Burgtheater war die zweite

Inszenierung der „Drei Schwestern“ am Burgtheater. Die Premiere war am 17. Juni 1994. Diese wirkte auf einige Theaterkritiker offenkundig überraschend.

Unter anderen habe Paul Krontorad in den *Nürnberger Nachrichten* im Regisseur nicht den erwarteten „Bilderstürmer“ erkennen können. Schon Bernhard Klebers Bühnenbild - weitläufiger Salon mit plüschtapezierten Sitzmöbeln und Klavier, Ausblick auf blühenden Baum - signalisiere die gewohnte Aufführungspraxis für Čechovs Stücke. Haussmanns Entscheidung, keinen revolutionäreren Weg für die Inszenierung eingeschlagen zu haben, sei die seltene, aber bewährte Annäherung, weg vom Unkonventionellen und zum Klassischen hin, so Krontorad:

Dass er nicht nur die Mittel des auftrumpfenden Regietheaters, sondern auch das Schauspieler- und das altmodische Requisitentheater beherrscht, führt Leander Haussmann wie ein Komponist vor, der, gelangweilt von Experimenten, zur neoromantischen Melodienseligkeit zurückkehrt.¹⁸⁹

Die *Neue Zürcher Zeitung*¹⁹⁰ lobte das geschlossene Spiel und die Homogenität des Ensembles, das unter Haussmanns Regie einen Čechov auf die Bühne zaubere, wie man ihn schon lange nicht gesehen habe, spielerisch und präzise, geistreich und komödiantisch zugleich. Die *Oberösterreichische Nachrichten*¹⁹¹ bewertete die Interpretation als eher konventionell, Ute Springer (Irina), Anne Bennent (Maša) und Julia von Sell (Olga), die die drei Schwestern „nach Vorschrift gekleidet“ darstellten, hätten in dieser Inszenierung gezeigt, dass sie sehr viel können.

Der im Jahr 1994 gebrachten Inszenierung Leanders folgte bislang am Burgtheater keine weitere.

¹⁸⁹ Paul Krontorad: Der Bildstürmer wird zahmer. In gewohnter Aufführungspraxis: Leander Haussmann inszeniert am Wiener Burgtheater Tschechows „Drei Schwestern“. In: *Nürnberger Nachrichten* 22. 6. 1994.

¹⁹⁰ wgr. (o.A.). Kurzkritik. Tschechows „Drei Schwestern“. In: *Neue Zürcher Zeitung* 20. 6. 1994.

¹⁹¹ Roland Koberg. Drei Herzen und eine Seele. Leander Haussman inszenierte Tschechows „Drei Schwestern“ im Burgtheater. In: *Oberösterreichische Nachrichten* 20. 6. 1994.

5. Die Direktion Achim Benning von 1976 bis 1986

Achim Benning wurde als Burgtheaterdirektor ein Jahr früher designiert, da Gerhard Klingenberg aus dem Amt frühzeitig zurückgetreten war. In seiner ersten Pressekonferenz¹⁹² am 8. Juni 1976 erklärte sich der neu designierte Direktor zu Veränderungen bereit, zu einem Aufbruch ins Neue, ins Ungewisse. Er machte seine Absicht kund, sich von der Vorstellung des Burgtheaters als einem Ort der Ruhe, der beschaulichen Beglückung zu distanzieren, jedoch auf diesen als einen Ort der Hoffnung zu blicken. Angesichts des Umstands, dass der Revolutionsgeist Klingenberges gedämpft wurde, betonte sein Nachfolger von vornherein, dass das Haus in erster Linie wesentlichen deutschsprachigen Regisseuren und Bühnenbildnern offenstehen soll. Dieser Schritt - die Öffnung des Burgtheaters für das deutsche Regietheater - gilt als eine der größten Erfolge in Bennings Ära.

Angesichts der kulturellen Forderungen war sich der neue Direktor der Notwendigkeit von innovativen Regieansätzen bewusst und lud deshalb vor allem deutschsprachigen Regisseure ans Burgtheater ein: Dieter Dorn, Adolf Dresden, Peter Palitzsch, Beno Besson. Er sprach sich jedoch gegen ein Regietheater aus, das die Absicht des Autors aufgrund der starken Prägung des individuellen Stils des Regisseurs die konterkariert, und trat für ein Regietheater ein, wo der Regisseur in seiner schöpferischen Tätigkeit als Vermittler zwischen dem Text - Autor, dem Schauspieler und dem Publikum agiert.¹⁹³

Klaus Dermutz meint, Benning hätte nicht, wie angekündigt, revolutionär gewirkt, sondern lediglich überwiegend eine konventionelle Theaterästhetik wieder aufgegriffen.¹⁹⁴ Die Anti-Benning-Kampagne - mit der Begründung mangelhafter Klassikerpflege im Burgtheater - seitens der FPÖ, der ÖVP und der *Kronen Zeitung* im Frühjahr 1978¹⁹⁵ hat in dieser Hinsicht den Lauf des Burgtheaters dieser Zeit beeinflusst. Die *Neue Zürcher Zeitung* vermerkte 1980, dass das Wiener Theater - vordergründig war das Burgtheater gemeint - „für geistige und formale Mode weniger

¹⁹² Bericht des Österreichischen Bundestheaterverbandes. 1975/76. Wien, S. 91. Zit. nach: Omar Salih: Achim Benning als Direktor und

Regisseur am Burgtheater. Wien: Univ., Dipl. Arbeit 1996, S. 9

¹⁹³ Achim Benning im Interview mit Omar Salih. In: Salih: Achim Benning als Direktor und Regisseur am Burgtheater. S. 141, 149.

¹⁹⁴ vgl. Dermutz. Das Burgtheater 1955-2005. S. 225.

¹⁹⁵ Sigrid Löffler: Der stille Revolutionär. In: Profil 24. 1. 1980. S. 81.

anfällig“¹⁹⁶ wäre, und, dass trotz einer gewissen Garantie für künstlerisches Niveau hier die Stimme des Publikums dominiere, zum Nachteil der Spielplangestaltung.

Im Rahmen der in Wien stattfindenden Festwochen werden seit 1927 Schwerpunkte für innovative Theaterästhetiken vorgestellt, Theaterhäuser werden mit avantgardistischen Impulsen konfrontiert. Das Burgtheater als führende Sprechbühne Österreichs soll vor 1976 für die deutsche Regie-Avantgarde gar nicht existiert haben¹⁹⁷ und wurde bislang auch noch nie zum Berliner Theatertreffen eingeladen. Während Bennings Intendanz hingegen erhielt das Haus erstmals eine Einladung zum Berliner Theatertreffen. Im Jahr 1979 wurde in der Regie von Adolf Dresden Lessings „Emilia Galotti“ nach Berlin eingeladen, weitere Einladungen folgten: 1980 Gorkis „Sommergäste“, Regie Achim Benning; 1981 Robert Musils „Die Schwärmer“, Regie Arwin Axer; 1985 Lars Norens „Dämonen“, Regie Dieter Giesing, ebenfalls 1985 Dosoevskijs „Verbrechen und Strafe“, Regie Juri Ljubimov und Sean O’Caseys „Der Pflug und die Sterne“, Regie Thomas Langhoff.

Zu Bennings Innovationen zählen auch die von ihm ins Leben gerufenen Nebenspielstätten- der 3. Raum am Lusterboden und das Kasino am Schwarzenbergplatz. Auch setzte er sich für eine verstärkte Dramaturgie ein, wo die Zahl der Dramaturgen von zwei auf neun stieg, hierfür lud Benning unter anderen den polnischen Autor und Theatermann Jann Kott als Gastdramaturgen ans Burgtheater ein.

In Bennings Ära kam auch die Aufhebung des Vorhangverbots, ab 1. September 1983 dürfen Schauspieler offiziell den Publikumsapplaus entgegennehmen. Jedoch auch schon zuvor war es in Einzelfällen, beispielsweise bei der Premiere der „Sommergäste“ 1979, zur Aufhebung des Vorhangsverbots gekommen.

¹⁹⁶ haj. (o.A.). Theater der Schauspieler. Premieren auf Wiens Sprechbühnen. In: Neue Zürcher Zeitung 10. 1. 1980.

¹⁹⁷ Sigrid Löffler: Der stille Revolutionär. In: Profil. 24. 11. 1980 S. 81.

5.1. Russische Dramatik am Burgtheater während Achim Bennings Intendanz

Die Aussage „Dem russische Drama gehört seine Liebe“¹⁹⁸ spricht für Achim Benning und spiegelt seine Intensivierung der Auseinandersetzung mit russischer Dramatik am Burgtheater während seiner zehnjährigen Intendanzzeit wieder.

Bennings erste Regieführung eines russischen Dramas im Jahr 1965, Anton Čechovs „Ivanov“, wurde in der Burgtheatergeschichte als „Rebellionsstück“ abgestempelt. Es erreichte nur vier Vorstellungen. Das Projekt war ein Versuch des Ensembles, die Unvereinbarkeit in der Stilfrage vor allem gegenüber Direktor Haeusermann offenkundig zu äußern. Als Gegenmaßnahme verfügte Ernst Haeusermann einen unerwarteten Bühnenwechsel, die Aufführungen wurden demzufolge nicht im Burgtheater, sondern auf der Bühne des Akademietheaters, wo nicht geprobt wurde, gespielt; eine Reaktion, welche ein Scheitern fast garantierte. Bei den damaligen gespannten Verhältnissen zwischen Ensemble und Haeusermann sollen erstmalig die Erneuerungsansätze Achim Bennings offensichtlich geworden sein, die er dann zehn Jahre später als Direktor einführen konnte, so Benning in einem Interview im Jahr 1980.¹⁹⁹

Es ist in hohem Maße Bennings Verdienst, dass die russisch-österreichischen Kulturbeziehungen während seiner Intendanz gefördert wurden, viele der in diesem Zeitraum inszenierten russischen Dramen am Burgtheater waren österreichische Erstaufführung. Aus dem Dramenrepertoire für das ebenfalls von Benning initiierte Theater für Kinder wählte er Stücke des russischen Kinderbuchautors Evgenij Švarc.

Von 1976 bis 1986 agierte Achim Benning auch als Regisseur von Gorkis „Sommergäste“ 1979, Čechovs „Der Kirschgarten“ 1983 und Turgenevs „Ein Monat auf dem Lande“ 1986. Wie der folgende Überblick zeigt, ergeben die weiteren Titel insgesamt 14 Inszenierungen russische Dramen von 1976 bis 1986:

„Die Kleinbürger“ von Maxim Gorki, 1976, Regie Dieter Dorn;

„Die verzauberten Brüder“ von Evgenij Švarc, 1976, Regie Ernst Seiltgen;

„Die Möwe“ von Anton Čechov, 1977, Regie Erwin Axer;

¹⁹⁸ Ulrich Weinzierl: Totenstarre. „Ein Monat auf dem Lande“. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung 26. 5. 1986.

¹⁹⁹ Sigrid Löffler: Der stille Revolutionär. In: Profil, von 24. 11. 1980, S. 82.

„Rotkäppchen“ von Evgenij Švarc, 1977, Regie Georg Soulek;
„Der Revisor“ von Nikolaj Gogol, 1979, Regie Pavel Kohout;
„Kinder der Sonne“ von Maxim Gorki, 1979, Regie Filip Filipov (bulgarisches Gastspiel);
„Die Schneekönigin“ von Evgenij Švarc, 1981, Regie Leopold Lindtberg;
„Barbaren“ von Maxim Gorki, 1981, Regie Adolf Dresden;
„Verbrechen und Strafe“ von Fëdor Dostoevskij, 1984, Regie Jurij Ljubimov/Juri Karjakin;
„Die Möwe“, von Anton Čechov, 1984, Gastspiel der Moskau Künstlertheater;
„Tote Seelen“, von Nikolaj Gogol, 1985, Regie Jurij Ljubimov;

Achim Benning war der erste Direktor, der Maxim Gorkis Werke in das Burgtheaterrepertoire einführte. Diese waren im Ausland, insbesondere in Deutschland oft gespielt worden, am Burgtheater wurden sie wie jene Brechts im Verhältnis zu ihrer Entstehung spät vermittelt. Ab den 1970er Jahren stand Gorki nun auch am Burgtheater auf dem Spielplan. In Deutschland war das Interesse für seine, als „Dokumente der vorrevolutionären Dramatik“²⁰⁰ erachteten Werke, bis in die 1920er Jahre relativ gering, trotz der Tatsache, dass die deutschen Erstaufführungen seiner Dramen wie die des „Nachtasyls“ in Deutschland 1903 positiv rezipiert wurden. Erwin Piscator hat in den 1920er Jahren an der Volksbühne Berlin Gorkis „Feinde“ 1920, „Kleinbürger“ 1922, „Nachtasyl“ 1926 aufgeführt und dadurch zur Rezeption dieses Autors auf deutschsprachigen Bühnen erheblich beigesteuert.

Dieter Dorn hat demnach Gorkis „Die Kleinbürger“ als erstes russisches Drama am Burgtheater in Bennings Direktionszeit und im November 1976 im Akademietheater inszeniert. Das letzte russische Drama dieser Intendanz war Bennings Regiewerk des „Ein Monat auf dem Lande“, das einzige Werk Ivan Turgenevs am Burgtheater und auch Bennings letzte Regie als Direktor des Hauses.

„Ein Monat auf dem Lande“ mit der Premiere am 22. Mai 1986 erreichte 29 Aufführungen. Hauptmitwirkende waren Erika Pluhar als die Hausherrin Natalija,

²⁰⁰ Helene Imendörffer: Das dramatische Schaffen Maxim Gorkis. [Nachwort]. In: Maxim Gorki: Dramen. [Kleinbürger; Nachtasyl; Sommergäste; Kinder der Sonne; Barbaren; Feinde; Die letzten; Jegor Buljtschow; Wassa Schelesnowa]. München: Winkler 1976, S. 801-825, hier S. 823.

Wolfgang Gasser als Ehemann, Emanuela von Frankenberg als Pflege Tochter Natalja, Jürgen Hentsch als der Hausfreund Rakitin, Matthias Scheuring als der Student Beljaev. Die schauspielerischen Leistungen wurden von Theaterkritikern überwiegend gelobt, nicht so die Regieführung.

Die Premiere dieses Abschiedsregiewerkes soll laut *Tiroler Tageszeitung*²⁰¹ für Erika Pluhar in der Hauptrolle ein großer Erfolg gewesen sein, allein schon ihre schauspielerische Darbietung soll dem Abend Virtuosität verliehen haben.

Hingegen soll der Bogen der Inszenierung nicht gereicht haben, um die Empathie bis zum Schluss aufrechtzuerhalten, sie sei unschlüssig gewesen und man habe es sich mit einem „halb Drama halb Dramolett“ begnügen müssen, hieß es in der *Frankfurter Rundschau*.²⁰² Laut Karin Kathrein in *Die Presse*²⁰³ habe Benning sich Turgenjews Aussage: „Dies sei keine Komödie, sondern eine Erzählung in dramatischer Form“, sehr zu Herzen genommen, Bennings psychologische Interpretation wirke deshalb zeitweilig etwas überstrapaziert.

Achim Benning prägte die russisch-österreichische Theaterwechselbeziehungen, auch indem er den russischen Starregisseur Jurij Ljubomov ins Regieteam einlud. Dadurch wollte er sein Ziel durchsetzen, den Schwerpunkt auf den kritischen Realismus zu legen, insbesondere auf das psychologisch-realistische Theater. Ljubimov, als Kenner des russischen Theaters sowie Kenner der Methoden Meyerholds und Stanislavskijs, versprach in diesem Sinne eine vortreffliche Stütze.²⁰⁴ Die Forderungen des Theaters allerdings verlangten einen starken Kurswechsel, deshalb zeigte das Burgtheater-Publikum wenig Interesse an Bennings Theaterprofil.

Achim Benning hat, nicht zuletzt durch den Erfolg seiner Inszenierung der „Sommergäste“ und sein innovatives Einbringen der Intelligenzija-Thematik auf der Bühne, in den ersten Jahren seiner Intendanz einen guten Ruf genossen. In den 1980er Jahren war das Burgtheater als eine der bestgeführten Bühnen des

²⁰¹ Renate Wagner: Burgtheater: Turgenjews „Ein Monat auf dem Lande“. Nur eine gestrige Frauentragödie - aber die Pluhar. In: *Tiroler Tageszeitung* 26. 5. 1986.

²⁰² Paul Krontorad: Blick auf ein mutloses Bürgertum. Achim Bennings Abschiedsinszenierung im Burgtheater. In: *Frankfurter Rundschau* 7. 6. 1986.

²⁰³ Karin Kathrein: Ein Tschechow von Turgenjew? „Ein Monat auf dem Lande“, von Achim Benning inszeniert, im Burgtheater. In: *Die Presse* 24/25. 5. 1986.

²⁰⁴ Salih: Achim Benning als Direktor und Regisseur am Burgtheater. S. 36.

deutschen Sprachraums geachtet, Achim Benning als „stiller Revolutionär“²⁰⁵ registriert, der dem Burgtheater ein neues Renommee erarbeitete. Demzufolge war die Einstellung der Theaterkritiker ihm gegenüber positiv gestimmt, was sich in den folgenden Jahren allerdings zu seinen Ungunsten änderte.

Die Relation Bennings zu den Theaterjournalisten ist ein Kapitel für sich. So bejubelt er für seine Arbeit als Direktor und Regisseur am Anfang seiner Intendanz war, so nahm im selben Ausmaß die negative Reaktion der öffentlichen Presse im Laufe seiner Amtszeit zu. Seine Inszenierung von Gorkis „Sommergäste“ im Jahr 1979 war in den Tageszeitungen noch hoch bejubelt, dagegen seine Inszenierung des „Kirschgarten“ im Jahr 1983 bereits überwiegend negativ beurteilt.

5.2. „Sommergäste“ (Dačniki) von Maxim Gorki in der Regie Achim Bennings im Spiegel der Presse

Als repräsentative Inszenierung in Achim Bennings Direktionszeit bietet das in seiner Regie geführte Werk „Sommergäste“ von Maxim Gorki ein optimales Beispiel. Nach einer deutschen Übersetzung von Andrea Clemen absolvierte die Inszenierung am 24. November 1979 auf der Burgtheaterbühne ihre Premiere. Diese österreichische Erstaufführung der „Sommergäste“ wurde nachfolgend im Jahr 1980 zum Berliner Theatertreffen eingeladen. Auch wurde Bennings Regieeinsatz zu diesem Werk im Jahr 1981 mit der Josef-Kainz-Medaille ausgezeichnet.

Einen Beginn der Bühnenrezeption des Dramas „Sommergäste“. auf deutschsprachigen Bühnen stellt die frühere Bearbeitung Peter Steins aus dem Jahr 1974 an der Berliner Schaubühne am Halleschen Ufer dar. Der Verdienst zur Wiederentdeckung dieses Stücks für die internationalen Bühne gebühre aber nicht der „freien Paraphrase“²⁰⁶ der Berliner Schaubühne, sondern den Gorki-Theatern in Leningrad und Madgeburg, dem Deutschen Theater Berlin und der RSC, Royal Shakespeare Company, in London, vermerkt Achim Benning in seinem Spielplan- und Planungsbericht des Burgtheaters für die Spielsaison 1979/80.

²⁰⁵ Sigrid Löffler: Der stille Revolutionär. In: Profil 24. 11. 1980, S. 80f.

²⁰⁶ vgl. Achim Benning: Frauen. In: Burgtheater Planungen 1979/80. Heft I. Wien: Burgtheater 1980, S. 23-39, hier S. 36.

Peter Steins Inszenierung jedoch war trotz des freien Umgangs und starken Veränderung des Ausgangstextes ein riesiger Erfolg und stellte gleichzeitig einen hohen Maßstab dar. Die Schaubühnenfassung wurde von Peter Stein, Botho Strauß und Helene Imendörffer neu bearbeitet. Als Vergleichsmaterial wurden alle bisher vorhandenen Übersetzungen herangezogen: die älteste von ihnen, die deutsche Übertragung August Scholz', eine spätere von Georg Schwarz und die neueste Übersetzung von Andrea Clemen aus dem Jahr 1974.²⁰⁷

Achim Bennings Inszenierung (1979) folgte fünf Jahre nach dem Regiewerk Peter Steins, dessen eigenwillige freie Bearbeitung des Textes als eine der größten Theatererfolge Deutschlands gilt.²⁰⁸

Wie zu erwarten war, wurden die beiden Inszenierungen von den Theaterkritiken verglichen, und obwohl die Wiener Inszenierung unterschiedliche Schwerpunkte verfolgte, erlangte sie bei den Kritikern ebenfalls Anerkennung und löste beim Publikum hohe Begeisterung aus.

Es besteht die Meinung, dass sich Gorki in der sprachlichen Komposition des Dramas „Sommergäste“ stark an Čechov angelehnt habe, und auch, dass die Liebesthematik an „Onkel Vanja“ erinnert. Allerdings sind Gorkis Figuren weniger plastisch, demnach bieten sie nicht dieselbe Bühnenwirksamkeit wie jene Čechovs. Das Moskauer Künstlertheater soll zunächst versucht haben²⁰⁹, Gorki nach Čechovscher Manier zu spielen, um danach einzusehen, dass es sich einem neuen Autor anpassen musste. Auch mit Ibsens Figuren werden die dramatis personae dieses Werks assoziiert²¹⁰: Zwei Frauen aus dem Drama „Sommergäste“, die Ärztin Marja Lvjovna etwa oder Varvara Michailovna erleben eine radikale Veränderung im Verlauf des Stückes, und beginnen ihre Ehe oder ihr Leben mit anderen Augen zu sehen, ähnlich wie Ibsens Nora. Inhaltlich wird in „Sommergäste“ die höchste Spannung vor allem dann erreicht, wenn der innere Konflikt Varvara Michailovnas an der Oberfläche ausbricht. Gorki zeichnet ein Bild eines sich in einer

²⁰⁷ vgl. dazu: Beatrice Haas: Dramenübersetzung. Sprachtheoretische und dramaturgische Aspekte dargestellt am Beispiel des Schauspiels „Sommergäste“ von Maxim Gorkij. Hamburg: Buske 1982. Die Studie bietet eine ausführliche Auseinandersetzung mit Gorkis „Sommergäste“ und Peter Steins Inszenierung.

²⁰⁸ Imendörffer: Das dramatische Schaffen Maxim Gorkis [Nachwort]. In: Maxim Gorki: Dramen. S. 801-825, hier S. 825.

²⁰⁹ ebd. Imendörffer. S. 811

²¹⁰ Benning: Frauen. In: Burgtheater Planungen 1979/80.S. 23-39, hier S. 39.

Gouvernementstadt auf Sommerfrische aufhaltenden Repräsentanten der städtischen Intelligenzija. Der Autor soll diese Figuren dafür eingesetzt haben, um vorliegende Umstände satirisch aufzudecken, die zur dieser Zeit - zwischen 1902 und 1905 - nach einer Veränderungen schrien. Im IV. Akt lässt Gorki die Figur Varvara Michailovna, die Gattin des Rechtsanwalts Bassov, die Dinge beim Namen nennen:

Warwara Micailowna *nervös*: Die Intelligenz - das sind nicht wir! Wir sind etwas anderes... Wir sind Sommergäste in unserem Land ... irgendwelche Zugereisten.

Wir irren geschäftig umher, suchen nach einem bequemen Plätzchen im Leben ... tun nichts und reden abscheulich viel. [...]

Und unsere Reden strotzen von Lügen! Um unsere geistige Armut zu verbergen, hüllen wir uns in schöne Phrasen [...].²¹¹

Die Hauptrollen in der Wiener Inszenierung waren wie folgt besetzt: Norbert Kappens als Bassov, Erika Pluhar als Varvara Michailovna, Ernst Jacobi als Salimov, Inge Konradi als Marija, Elisabeth Ort als Julija, Maresa Hörbiger als Olga, Heinrich Schweiger als Dudakov, Kurt Sowinetz als Rjumin, Wolfgang Gasser als Suslov, Gertraud Jesserer als Kalerija, Helmut Rühl als Vlas, Brigitta Furgler als Sonja, Florentin Groll als Zamyslov. Leo Bei entwarf die Kostüme, Matthias Kraljs war für das Bühnenbild verantwortlich. Die Aufführung dauerte vier Stunden.

Der folgende Pressespiegel aus deutschen und österreichischen Tageszeitungen gibt den damals herrschenden Eindruck wieder, den die Premiere auslöste.

Helmut Strutzmann eröffnet in den *Salzburger Nachrichten* seinen Artikel mit genauen Angaben über das Bühnenbild und den ersten Auftritt im ersten Akt. Dank dieser Details kann festgestellt werden, dass Varvara Michailovna nicht gemäß Gorkis Regieanweisungen auftritt: abends, in einem dunklen Zimmer, einen Stuhl umstoßend. Hingegen zeigt folgende Beschreibung, dass bei Benning die radikale Veränderung, welche sich Varvara Michailovna herbeiwünscht, schon am Beginn des ersten Auftritts durch ihre Mimik und Position auf der Bühne suggeriert wird:

²¹¹ Maxim Gorki: Sommergäste. Aus dem Russischen übersetzt von Georg Schwarz. In: Ders.: Dramen. München: Winkler 1976, S. 193-313, hier S. 294f.

Hinter einem blendend weißen Leinenvorhang breitet sich eine russische Landschaft aus: ein Sommerhaus, fragil gebaut, mit viel Glas, ein paar Birken, Bänke und viel schmutzige Erde. Eine Frau sitzt auf einer Schaukel, blickt in den Himmel, sehnsuchtsvoll resignierend. In der Hand hält sie ein Buch. Plötzlich lässt sie es fallen, erschrickt, dreht sich um.²¹²

Achim Benning soll eine sehr dichte, in sich stimmige Inszenierung erarbeitet haben, bemerkte Helmut Strutzmann weiter. Der Regisseur habe die Auf- und Abgänge präzise einstudiert, die Atmosphäre des Stückes gut rekonstruiert: die Langeweile, das flüchtige Gespräch, die Koketterie mit Gefühlen und mit Schmerz.

Allerdings sei das Bild, das Benning zeichne, schief. Er habe die ursprüngliche Ambivalenz in Gorkis Text zu neutralisieren versucht und stattdessen starke Kontraste kreiert, das Unsichere in den Charakteren und der Handlung würde er, anders als im Text, auf Eindeutigkeit reduzieren:

Benning hat latent schwelende Widersprüche kraß herausgestellt, hat kontrastiert, anstatt zu verschleifen. Die Ausbrecher brechen bei ihm in eine hoffnungsvolle Zukunft aus. [...] Gorkijs Text dagegen scheint ambivalenter [...].²¹³

Durch die vorhandene Präzision in der Bearbeitung jedoch, das Gespür für Stimmung und Gesprächsabläufe und nicht zuletzt durch die bewundernswerte Leistung der Schauspieler hätte diese Inszenierung ein beeindruckendes Schauspiel abgegeben. Das Publikum habe mit frenetischem Applaus gedankt und vor allem das Bühnenbild Mathias Kralj gewürdigt.

Zustimmend zeigte sich auch Karin Kathrein, die in ihrem Artikel in der *Presse*²¹⁴ auf die aktuelle Anwendung des Textes in Bennings Bearbeitung hindeutete. Sie stellte einen Vergleich zwischen Peter Steins und Achim Bennings Inszenierung auf, welcher zugunsten Bennings ausfällt. Erstere soll demnach ein Abgesang auf Menschen einer bestimmten Zeit, einer bestimmten Schicht sein, die eine neue Zeit, mit Hoffnung auf „neue“ Menschen anklingen ließ, von denen man aber bislang nichts gesehen habe. Achim Benning hingegen mache nun in seiner Inszenierung den Sommergast im Menschen von heute bewusst. Auch die Figur der Frau von

²¹² Helmut Strutzmann: Die angelegten Kontraste verschärft. Das Burgtheater spielt Maxim Gorkijs „Sommergäste“, inszeniert von Achim Benning. In: Salzburger Nachrichten 26. 11. 1979.

²¹³ ebd. Strutzmann. Salzburger Nachrichten 26. 11. 1979.

²¹⁴ Karin Kathrein: Ein Sommerfest der Schauspielkunst. Gorkis „Sommergäste“, von Achim Benning inszeniert, im Burgtheater. In: Presse 26. 11. 1979.

einst, die aufbricht, die „Sommerfrische“ und damit ihr bisheriges Leben verlässt, sei ebenso eine heutige Frau, deren Aufbruch noch vage und ohne genaue Zielsetzung erscheine, doch einem Bewusstseinsprozess entspringe. Benning sei mit seinen Schauspielern dem Werk auf dem Grund gegangen und habe eine genaue und subtile Komposition erarbeitet.

Ohne Vorhangsverbot sollen Regisseur und Ensemble den dankenden Applaus des Publikums entgegen genommen haben.

Sigrid Löffler im *Profil*²¹⁵ markiert die Inszenierung Bennings als seinen Durchbruch als Regisseur. Die Kritikerin deutet ebenso auf die aktuelle Thematik, man könne „Sommergäste“ auch als vergiftete Neobiedermeieridylle unter Zweitwohnsitzspießern lesen, als Konkursanmeldung einer entpolitisierten Aufsteigerschicht, die es erst geschafft hat und jetzt geschafft ist, als Geschichte einer Emanzipation. Sie assoziiert die Akklamation Varvaras „Wir müssen alle anders sein“ mit einem utopischen Gruppenexodus, ebenso utopisch wie Noras Ausbruch aus dem Puppenheim. Der Bühnenbild Kraljs - vor allem der gläserne Pavillon - sei nicht bloß als Schauspielhintergrund zu verstehen, dieser sei mit Symbolik aufgeladen. Die Gebrechlichkeit und Nichtsnutzigkeit des Glases deute auf die instabile weltanschauliche Konstruktion, die die Sommergäste aber als genügenden Schutz erachten. Das Drama, ein Bild des Aufbruchs der russischen Gesellschaft ins Ungeprüfte, mit dem sich Gorki eine demokratische Veränderung des Kleinbürger- tums erhoffte, sei keineswegs nur eine lächerliche Konstellation des Jahres 1904, sondern eher eine erstaunlich aktuelle, so Sigrid Löffler.

Als beispielhaftes Theaterereignis bezeichnete Volkmar Parschalk die Burgtheateraufführung in der *Tiroler Tageszeitung*. In einem prologähnlichen Teil seines Artikels bringt er die „übermächtige Erinnerung“ von Peter Steins Inszenierung zur Sprache, wogegen das Burgtheater nun anzutreten versuche.

Parschalk deutet daraufhin, dass dem Burgensemble - diesmal „ausschließlich hauseigene Kräfte“ - dieses Wagnis durchaus gelungen sei. Trotz einer gewissen Ähnlichkeit in der ästhetischen Methode weise die Wiener Inszenierung Eigenständigkeit, persönliches Profil und Größe auf. Das Verhalten des Publikums habe eine seltene Applausbegeisterung zur Schau gestellt und auch die Bravorufe

²¹⁵ Sigrid Löffler: Bourgeoisie, indiskret und ohne Charme. Gorkis „Sommergäste“ an der Burg brachten den Durchbruch des Regisseurs Achim Benning. In: *Profil* 3.12.1979.

wollten kein Ende nehmen. Das Bühnebild hält der Kritiker genau fest, am Burgtheater soll es kaum ein überwältigenderes, schöneres gegeben haben:

Kralj nützt den Raum, indem er die Bühne weit in den Zuschauerraum hinein vorzieht und in ihrer ganzen Tiefe wirken lässt. Ein erdiger Boden mit ein paar Birken darauf, in der Mitte ein Pavillon mit Glasfenstern, in den man sich zum Klavierspiel oder zur Konversation zurückzieht, dahinter Hügel, Wege, Kinderschaukeln und eine kleine Bühne, auf der man für die sommerliche Liebhaberaufführung probt. Ebenso wirkungsvoll ist die Picknickszene im Wald: Bäume, Sträucher, Sand, ein Steg, ein Heuhaufen und gestapeltes Holz schaffen die Atmosphäre, der die weißgelblichen Bühnenbegrenzungen durch Stoffbahnen den leicht vergilbten Untergangscharakter verleihen. In genauer Abstimmung hat dazu Leo Bai Kostüme von raffinierter Schlichtheit geschaffen, die die schauspielerische Charakterisierung erleichtern.²¹⁶

In diesem Ambiente biete Achim Benning - der egoistischen Eitelkeit selbstverliebten Regietheaters entfernt - eine persönliche Interpretation im Dienste des Autors und mache die höchst aktuellen Bezüge des Werkes deutlich. Durch diese Gorki-Erstaufführung und mit Kohouts/Havels „Protest“ im Akademietheater eine Woche zuvor habe Direktor Benning für die Spielzeit 1979/80 einen Maßstab mit starkem Akzent gesetzt.

Achim Bennings Inszenierung blieb bis dato die einzige „Sommergäste“-Bearbeitung des Hauses. Während der Intendanzzeit seines Nachfolgers Claus Peymann inszenierte Benning drei weitere russische Dramen: Gorkis „Kinder der Sonne“ 1988 sowie zwei Werke Čechovs „Onkel Vanja“ 1992 und „Platonov“ 1995.

6. Die Direktion Claus Peymanns am Burgtheater 1986 - 1999

Schwerpunktverschiebung am Burgtheater

Die Theatergeneration ab den neunziger Jahren vermochte direkt an den Lebenswelten bestimmter gesellschaftlicher Gruppen anzusetzen und das Bewusstsein der Bühnenbearbeitungen als Brückenschlag zur Wirklichkeit zu erhöhen. Klassische Dramentexte wurden mit Effekten anderer Medien ausgestattet, daraus entstand ein Naturalismus zweiter Ordnung, wobei die Technik als Stütze in

²¹⁶ Volkmar Parschalk: Theaterereignis in Wien: Gorkis „Sommergäste“. Ensemble des Burgtheaters erarbeitete beispielhafte österreichische Erstaufführung. Inszenierung: A. Benning, Bühnenbilder: M. Kralj. In: Tiroler Tageszeitung 26.11.1979

der triangulären Relation zwischen Text, Wahrnehmung des Betrachters und Welt stärker eingesetzt wurde.²¹⁷

Das Burgtheater hat unter der Direktion Claus Peymanns mit althergebrachten Traditionen gebrochen und eine neue ästhetische Richtung eingeschlagen, die bewusst eine Veränderung des Wahrnehmungsvermögens der Zuschauer anstrebte und eine stärkere Präsenz von Medienmixturen auf der Bühne förderte. Bei klassischen Stücken wurde ein intensiverer Gegenwartbezug hergestellt, und Gegenwartsdramatik machte einen erheblichen Teil des Repertoires aus.

Auch inhaltliche Änderungen wurden vorgenommen. Spielplanmäßig äußerte sich dies dadurch, dass neben Klassikern, die bislang die Bühne des Burgtheaters dominierten, auch zeitgenössische österreichische Autoren gefördert wurden, denen man damit einen impulsiven Auftritt in der Öffentlichkeit ermöglichte.

Mit Autoren wie Elfriede Jelinek, Peter Turrini, George Tabori, Thomas Bernhard, Peter Handke wurde eine neue Publikumsschicht angesprochen, die die zeitkritische Thematik begrüßte, dazu vermittelten bedeutende Regisseure wie Einar Schleef, Peter Zadek, Giorgio Strehler künstlerische Innovationen für die Bühne.

6.1. Die zeitweilige Koexistenz von zwei Profilen am Burgtheater.

Das „Schauspielertheater“ Bennings zu Beginn der Peymann-Ära

Die Konflikte zwischen dem neuen Direktor und dem Ensemble manifestierten sich bekanntlich vor allem dadurch, dass es zu einer Verschiebung der Struktur und des Stellenwertes des Ensembles kam. Einige Mitglieder des Burgtheaterensembles, die Jahrzehnte Publikumsliebblinge waren, verließen das Haus.

Die gespannte Lage am Burgtheater reflektierte sich auch im Verhalten des Publikums, wie beispielsweise bei Achim Bennings Inszenierung von Gorkis „Kinder der Sonne“ 1988. Diese Inszenierung mit Premiere am 3. September 1988 erreichte eine ungewöhnliche Resonanz. In ihrer Diplomarbeit „Claus Peymann als Burgtheaterdirektor“ vertritt Nathalie Prasser die Meinung, dass weder das Stück so bedeutend, noch Bennings Inszenierung so außergewöhnlich für die künstlerischen Maßstäbe Peymanns gewesen seien.²¹⁸ Dennoch blieb diese Inszenierung zehn

²¹⁷ vgl. Gerald Siegmund: Theater- Avantgarde bei den Wiener Festwochen. In: Wiener Festwochen 1951-2001. Wien: Residenz 2001, S. 148-160, hier S. 149f.

²¹⁸ Natalie Prasser: Claus Peymann als Burgtheaterdirektor. Eine Analyse der ersten neuen

Jahre auf dem Spielplan und erreichte bis 1998 über 100 Aufführungen. Der Grund für den großen Erfolg soll in der Besetzung gelegen haben, so Prasser. Es spielten Michael Heltau, Kitty Speiser, Erika Pluhar, Robert Meyer und Susi Nicoletti, also zahlreiche Schauspieler, die hoch in der Gunst des Publikums standen.

Die Besetzung der Nebenrolle der Kinderfrau Antonova mit der Peymann-Kritikerin Susi Nicoletti wurde als ein demonstratives Agieren gegen den Direktor registriert.²¹⁹ Susi Nicoletti, Witwe des ehemaligen Direktors Ernst Haeusserman, feierte am Premierentag, also am 3. September 1988, ihren 70. Geburtstag. Auch zehn Jahre später, an ihrem 80. Geburtstag im Jahr 1998, war sie in dieser Rolle zu sehen.²²⁰

Die Diskussion um Peymanns Führungsstil, wie u. a. die radikalen Veränderungen innerhalb des Ensembles, kommt in den Pressemeldungen ebenfalls zur Sprache.

Paul Krontorad in der *Frankfurter Rundschau* will in dieser Besetzung Bennings Bekenntnis zu einem „Schauspielertheater“ erkannt haben. Die „alte Garde“, die in Bennings „Kinder der Sonne“ auf der Bühne stand, stehe für ein „kultiviertes Schauspieltheater, wie man es selten erlebt“²²¹, so Krontorad.

Die *Neue Zürcher Zeitung* widmete sich der Konstellation der „alten und neuen Zeiten“ d. h. Benning versus Peymann, und schlägt sich auf die Seite des alten Direktors. Das „hochkarätige Ensemble“ habe in „Kinder der Sonne“ „die ganze Aufführung allein getragen und wurde zum Schluss mit Ovationen überschüttet“²²². So soll die Publikumsreaktion einem „Bekenntnis zum alten Burgtheater und seinem Ensemble“ gleichgekommen sein, heißt es dort weiter.

6.2. Stil Zäsur. Reaktionen zu Harald Clemens Inszenierung „Die Möwe“ (1986)

Nicht nur das Publikum musste sich mit dem neuen, eine Zäsur einbringenden Stil am Burgtheater auseinandersetzen, auch die Theaterkritiker. Mittels Vergleichsverfahren wurde „Alt und Neu“ in den Mittelpunkt gerückt und die Unkompatibilität der zwanghaften Kombination dieser zwei Welten festgestellt.

Saisonen (1986/87-1994/95). Wien: Univ., Dipl. Arbeit 2000, S. 61.

²¹⁹ Klaus Gruber: Vom Leid des Nächsten. Die „Kinder der Sonne“ im Wiener Burgtheater. In: Münchner Merkur 5. 9. 1988.

²²⁰ Barbara Petsch: Theaterleben-schön, bunt, reich und schwer. Susi Nicoletti feiert ihren Achziger heute, Mittwoch, im Akademietheater bei Gorkis „Kinder der Sonne“. In: Presse 3. 9. 1998.

²²¹ Paul Krontorad: Befriedigungsaktion bei Peymann. Benning inszeniert Gorki mit der „alten Garde“. In: Frankfurter Rundschau 7. 9. 1988.

²²² haj. (o.A.): Alte und neue Zeiten. Beginn der Wiener Schauspielsaison. In: Neue Zürcher Zeitung 15. 9. 1988.

Unverständnis löste beispielsweise Harald Clemens Inszenierung von Čechovs „Möwe“ am Akademietheater aus. Diese erfolgte nach einer Übertragung ins Deutsche von Andrea Clemen und erreichte nach der Premiere am 14. Dezember 1986 noch 31 weitere Aufführungen. Ungewöhnliche Bühnenbilder zeigten deutlich den Unterschied zur bisherigen Inszenierungspraxis auf. In der Ausgabe „Weltkomödie Österreich“²²³, dem vom Burgtheater veröffentlichten Bilanzband der 13-jährigen Direktion Claus Peymanns, ist in der dort verzeichneten Schlagzeilen des Pressespiegels zu „Die Möwe“ kein einziger positiver Kommentar zu finden. „Mit müdem Flügelschlag“ (*Neues Volksblatt*), „Wenn der Flügel fehlt“, (*Die Presse*) und „Mit ungleichen Flügelschlägen“, (*Volksstimme*).

Beginnend mit einer vernichtenden Kritik über den unpassenden Zeitpunkt der Aufführung - dieser sei zu knapp nach der Volkstheater-Inszenierung eineinhalb Jahre zuvor gewählt worden -, setzt sich der Beitrag in der *Tiroler Tageszeitung* konsequent negativ fort. Der Regisseur strebe keinerlei atmosphärische Reize an und setze ganz auf Kargheit, was auch das Bühnenbild Gisbert Jäkels, in dem keine Spur von Realismus zu finden sei, signalisiere. „Kahl“ und „kalt“ sind Adjektive, die Renate Wagner für die Bewertung des Gesamtbilds der Vorstellung gebraucht, das, „was Clemen in ziemlich entrückter distanzierter Kühle entwickle, sei eine „Möwe“ ohne Eigenschaften, ein Abend ohne spezifischen Reiz, ohne besondere Akzente, vom Interpretatorischen wie Darstellerischen“²²⁴. Der Artikel endet mit einer Frage, die die allgemeine Stimmung unter den Kulturjournalisten verrät: „Sind wir schon so weit, dass wir uns nach Achim Bennings breiten, atmosphärisch dichten, seelenvollen Interpretationen der Russen sehnen, die seinerzeit auch nicht völlig überzeugten?“²²⁵

Die Welt spricht eine Facette des administrativen Wechsels an, nämlich die Abschaffung der Freikarten:

Der Besucher des Theaters hat aber den Eindruck, dass hier äußerlich sichtbar Veränderungen vorgehen, die er nicht gewohnt ist. Man sieht in den teuren Reihen oft junge Menschen, die

²²³ Weltkomödie Österreich. 13 Jahre Burgtheater 1986-1999 Bd. II. Chronik. Hg. v. Hermann Beil, Jutta Ferbers, Claus Peymann, Rita Thiele. Wien: Burgtheater - Österreichische Bundestheaterverband. 1999 S. 19.

²²⁴ Renate Wagner: Akademietheater: Tschechows „Möwe“ flügellahm. In: *Tiroler Tageszeitung* 16. 12. 1986.

²²⁵ ebd. Renate Wagner. *Tiroler Tageszeitung* 16. 12. 1986.

sozusagen unangezogen ins Theater gehen. [...] Auf der Bühne aber zeigt sich insofern ein Strukturwandel, als mit viel Verve und weniger Gefühligkeit gespielt wird. [...].²²⁶

Karin Kathrein bemerkt in der Tageszeitung *Die Presse*²²⁷, dass die seltsam platt wirkenden Figuren den Höhenflug der Dichtung nicht aufnehmen konnten, sie würden erdschwer auf dem hässlichen Bühnenboden verharren, ohne aus der Widersprüchlichkeit ihres Wesens Dynamik zu entwickeln.

„Alt“ und „neu“ - Begriffe, die sich auf die Zusammenführung von dem schon vorher dagewesenen und dem neuen Ensemble am Burgtheater beziehen - verwendet auch Otto F. Beer in der *Süddeutsche Zeitung*. Harald Clemen habe „Die Möwe“ in einer Besetzung herausgebracht, in der alteingesessene Burgmimen dominieren. Das Publikum soll bei der Aussage der Figur Trigorin: „Wo doch für alle genug Platz vorhanden ist, für die neuen und die alten, warum da einander den Platz streitig machen?“, eine Anspielung auf die Burgtheatersituation wahrgenommen haben:

Die Zusammenführung von alt und neu provoziert einmal Kichern im Publikum, wenn Trigorin sagt, es gebe doch schließlich Platz für die Neuen und für die Alten, sie müssen einander gar nicht stören. Der erfolgreiche Groß-Poet meint dies allerdings literarisch, zielt auf den Gegensatz zwischen ihm und dem ihn attackierenden Jungdichter Konstantin [...].²²⁸

6.3. Russische Dramatik und Literatur am Burgtheater zwischen 1986 und 1999

Während Claus Peymanns Intendanz stieg die Zahl der Aufführungen russischer Dramen im Repertoire. War unter Achim Benning die russische Dramatik vor allem mit Gorki vertreten, änderte sich dies bei Peymann auffällig. Vor allem Čechov wurde nun die ihm gebührende Aufmerksamkeit gewährt. Alle vier großen Dramen „Die Möwe“, „Onkel Vanja“, „Drei Schwestern“, „Der Kirschgarten“ wurden - zum Teil nach 20 Jahren Bühnenabsenz - wieder inszeniert; darüber hinaus standen Čechovs „Ivanov“, „Platonov“, die Einakter „Der Heiratsantrag“ und „Der Bär“ auf dem Spielplan. Peymann ermöglichte zudem Bühnenbearbeitungen der davor noch nie im Repertoire gewesenen Autoren Puškin und Daniil Charms. Auch Isaak Babels

²²⁶ Die Welt. 18. 12. 1986 zit. nach: Weltkomödie Österreich. 13 Jahre Burgtheater 1986 - 1999. S. 19.

²²⁷ Karin Kathrein: Wenn der Flügel fehlt. Tschechows „Möwe“, inszeniert von Harald Clemen, im Akademietheater. In: *Die Presse* 16. 12. 1986.

²²⁸ Otto F. Beer: Lahme Möwe und Plastik-Humor. Burgtheater und Josefstadt spielen Tschechow und Shakespeare. In: *Süddeutsche Zeitung* 2. 1. 1987.

Drama „Sonnenuntergang“ wurde 1993 zum ersten Mal im Burgtheater bearbeitet, ebenso wie eine Dramatisierung von Dostoevskijs Roman „Die Dämonen“, die im Rahmen der Wiener Festwochen erstmals am Burgtheater zu sehen war. Zwei zeitgenössische russische Autoren wurden im Rahmen eines Lesezyklus ans Burgtheater eingeladen: Juri Mamlejev und Evgenij Evtušenko.

Juri Mamlejevs Werk wurde dem breiten russischen Publikum erst nach der Perestroika 1986 zugänglich. 1994 fand im Vestibül eine Lesung aus seinem Werk „Die letzte Komödie“ statt. Gelesen hatte Wolfgang Grassler, im Anschluss fand ein Publikumsgespräch mit dem Autor statt.²²⁹ Karlheinz Hackl las am 3. Oktober 1994 im Akademietheater aus Evgenij Evtušenkos Roman „Stirb nicht vor deiner Zeit“.

Ein Überblick über die Bühnenaufführungen und Lesungen weist insgesamt 16 russische Werke auf, die während Claus Peymanns Intendanz am Burgtheater vermittelt wurden, mit der bislang größten Vielfalt an Namen und Werken:

„Die Möwe“, von Anton Čechov 1986, Regie Harald Clemen
„Kinder der Sonne“, von Maxim Gorki 1988, Regie Achim Benning
„Mozart und Salieri“, von Alexander Puškin 1989, Regie Manfred Karge
„Ivanov“, von Anton Čechov 1990, Regie Peter Zadek
„Theaterfällen“, von Daniil Charms 1992, Regie Michael Kreihsl
„Onkel Vanja“, von Anton Čechov 1992, Regie Achim Benning
„Sonnenuntergang“, von Isaak Babel 1993, Regie Dieter Giesing
„Drei Schwestern“, von Anton Čechov 1994, Regie Leander Haußmann
„Optische Täuschung“, von Daniil Charms 1994, Regie Jevgenij Sitochin
„Die letzte Komödie“, von Jurij Mamlejev gelesen am 8. 5. 1994
„Stirb nicht vor deiner Zeit“, von Evgenij Evtušenko gelesen am 3. 10. 1994
„Der Heiratsantrag“/ „Der Bär“, von Anton Čechov 1995, Regie Jevgenij Sitochin
„Platonov“, von Anton Čechov 1995, Regie Achim Benning
„Der Kirschgarten“, von Anton Čechov 1996, Regie Peter Zadek
„Aschenbrödel“, von Evgenij Švarc 1996, Regie Felix Benesch
„Die Dämonen“, von Fëdor Dostoevskij 1999, Regie Frank Castorf

²²⁹ Weltkomödie Österreich. 13 Jahre Burgtheater 1986 – 1999. S. 294.

6.4. „Sonnenuntergang“ (Sakat) von Isaak Babel unter der Regie von Dieter Giesing (1993)

Als Beispiel für die Direktionszeit Claus Peymanns wird im Folgenden Isaak Babels Drama „Sonnenuntergang“ in der Regie Dieter Giesing näher betrachtet, der mit dieser Inszenierung eine Wiederentdeckung Isaak Babels für die deutschsprachige Bühne initiieren wollte.

„Sonnenuntergang“ wurde am 23. Oktober 1927 im Rabotci Teatr in Baku uraufgeführt, die erste deutschsprachige Aufführung erfolgte 1963 nach Werner Düggelins Regie im Schauspielhaus Zürich.

Dieter Giesing, 1934 in Memel geboren und seit Beginn seiner Karriere als Regisseur nur in bedeutenden Theaterhäusern tätig, inszenierte vorwiegend Bühnenwerke aus dem 20. Jahrhundert. Nach seiner ersten Regiearbeit - Harold Pinters „Die Kollektion“ 1964 im Werkraum der Kammerspiele München -, inszenierte er an verschiedenen Bühnen in Deutschland und in der Schweiz, am Wiener Burgtheater und am Theater in der Josefstadt. Vor allem Werke von Pinter, Ayckbourn, Brecht, Ibsen, Horváth, Lars Norén, David Mamet, Botho Strauß, Wedekind, Čechov und Thomas Bernhard zählen zu seinem Repertoire.

„Sonnenuntergang“, ein Schauspiel in acht Szenen in der Regie Dieter Giesings, war eine österreichische Erstaufführung und hatte am Akademietheater am 8. April 1993 Premiere. Diese Inszenierung blieb bis zum 5. Dezember 1998 im Burgtheaterrepertoire und erreichte insgesamt 57 Aufführungsabende.

Die Premiere der Wiener Inszenierung löste beim Publikum und bei den Kritikern ungewöhnlichen Jubel aus. Die Tageszeitungen feierten die Aufführung als „glänzende Wiener Inszenierung“²³⁰, „Seltenes“²³¹ oder als „einen Triumph für die Bühne“²³².

²³⁰ Paul Kruntorad: Im Mikrokosmos des Schtetl. Ostjüdisches Bürgertum: Dieter Giesings glänzende Wiener Inszenierung von Isaak Babels „Sonnenuntergang“. In: Nürnberger Nachrichten 13. 4. 1993.

²³¹ Ulrich Weinzierl: Mit behutsamer Gewalt. Bedrohung überall: Isaak Babels „Sonnenuntergang“ im Wiener Akademietheater. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung 10. 4. 1993.

²³² Claudia Petzold: Sturz aus der Maßlosigkeit. Ein Triumph für die Bühne: Das Wiener Akademietheater in Berlin mit Isaak Babels „Sonnenuntergang“ in der Regie von Dieter Giesing. In: Neue Zeit 16. 5. 1994.

Im Jahr 1994 wurde die Inszenierung zum Berliner Theatertreffen eingeladen und Hans-Michael Rehberg erhielt 1994, die Josef-Kainz-Medaille, für seine Darstellung des Mendel Krik. Das Drama erlebte danach weitere Bühnenbearbeitungen im deutschsprachigen Raum, z.B. jene Valentin Jekers im Jahr 1996 am Schauspielhaus Bonn.

Als Textvorlage für die Akademietheateraufführung wurde die deutsche Übersetzung von Ulrike Zemme verwendet, die bei dieser Inszenierung auch die Dramaturgie leitete. Die Übersetzung wurde für diese Erstaufführung zusätzlich von Dieter Giesing gemeinsam mit dem Schriftsteller Gottfried Greifenhagen neu bearbeitet.

Karl-Ernst Herrmann entwarf das Bühnenbild, Dirk von Bodisco die Kostüme, Janusz Stoklosa hatte die musikalische Leitung und Hans Kresnik die szenische Mitarbeit über. Die Gebete in der Synagoge und die religiösen Gesangsteile des musikalischen Einsatzes wurden vom Oberkantor der Israelitischen Kultusgemeinde Wien, Schmuel Barzilai, einstudiert.

Es spielten Hans-Michael Rehberg (Mendel Krik), Ulrich Tukur (Benja Krik), Markus Blum (Ljovka Krik), Kitty Speiser (Nechama Krik), Fritz Muliar (Arije – Lejb), Julia Wüeninger (Dvjora), Robert Meyer (Bojarskij), Eva Herzig (Marussja) und Silvia Lukan (Cholodenko).

In seinem Drama „Sonnenuntergang“ zeichnet Babel einen Zeitabschnitt aus dem Leben einer jüdischen Familie in der Ukraine. Der Fuhrunternehmer Mendel Krik führt seine Familie mit Ehefrau und drei erwachsenen Kindern autoritär, ohne aber jegliche Genüsse des Lebens wie Musik, Trank und Liebschaften zu entbehren. Dazu will er das Unternehmen verkaufen und mit seiner jungen Geliebte nach Bessarabien ziehen. Er hat die Rechnung aber ohne seine Söhne Benja und Ljovka gemacht, die verhindern wollen, dass ihr Erbe verschwendet wird. Der Vater beharrt auf seiner Autorität, was zu einer gewalttätigen Auseinandersetzung führt. Mendel Krik unterliegt dem Zorn und der Kraft seiner Söhne und fügt sich gedemütigt und geschwächt seinem Schicksal. Benja und Ljovka übernehmen als neue Herren das Familiengeschäft in der ukrainischen Moldowanka und stellen ihren Triumph vor geladenen Gästen zur Schau. Hier ein Ausschnitt aus dieser letzten Szene:

BENJA: Unsere Gäste haben uns die Ehre erwiesen, Papa. Sagen Sie ein Wort.

MENDEL *blickt sich um und sagt leise*: Ich wünsche gute Gesundheit und Wohlergehen ...

BENJA: Papa wollte sagen, dass er hundert Rubel spendet für einen guten Zweck.

[...]

BOBRINEZ: Mendel, Gott schenke mir so einen Sohn wie deinen Sohn!

LJOVKA *über den ganzen Tisch*: Papa, nehmen Sie es mir nicht übel! Papa, aber Sie haben Ihren Spaß gehabt...²³³

Die Theaterkritiken hoben vor allem die Gesamtwirkung der Wiener Inszenierung hervor, bei welcher dem Werk durch Regie, Schauspiel, Bühnenbild, Musik und Kostüme bestmöglichst Ausdruck verliehen wurde.

Barbara Petsch übernahm in ihrem Artikel in der *Presse* Dieter Giesings Aussage zu seiner Interpretation des Werkes. In seiner Auffassung ist Isaak Babel sowohl ein jüdischer als auch ein russischer Autor. Trotz der Tatsache, dass die Handlung die jüdische Familie Krik und damit die ukrainisch-jüdischen Bevölkerung beleuchtet, schaffe Babel das Bild eines facettenreichen Odessa mit einer multiethnischen Gesellschaft nach 1910, meinte Dieter Giesing:

Natürlich, dies ist keine Schtetl - Geschichte, dieses Missverständnis ist auch bei den Proben immer wieder aufgetaucht. Babel war in erster Linie Russe und Odessa in den zwanziger Jahren eine Großstadt mit einem ganz avantgardistischen Klima, wo jeder alles werden konnte.²³⁴

Was den Regisseur an dem Werk interessierte, sei die Wahrheitssuche Babels, der zwar den aufkommenden Kommunismus begrüßt habe, die Realität aber nicht beschönigte und diese ohne ideologische Färbung betrachtete, vermerkt der Artikel weiter. Dies und die Tatsache, dass man das Werk unter so vielen Blickwinkeln betrachten könne, hätten ihn bewegt, sich des Werks anzunehmen. Das Stück spreche unter anderem auch von der mangelnden Solidarität der jüdischen Bevölkerung inmitten ihrer Kommunität. Es sei auch ein Stück, das Gier und das Handeln nach eigenen Interessen bloßstellt. Dieter Giesing habe auch gehofft, mit seiner Inszenierung eine Babel-Renaissance auf der Bühne einzuleiten, wie sie in der Literaturwissenschaft anlässlich der deutschsprachigen Veröffentlichung von

²³³ Isaak Babel: *Sonnenuntergang*. Aus dem Russischen von Ulrike Zemme. Programmbuch. Wien: Akademietheater 1993, S. 124f.

²³⁴ Barbara Petsch: „Dies ist ganz und gar keine Schtetlgeschichte“. Dieter Giesing inszeniert Isaak Babels „Sonnenuntergang“ im Akademietheater. In: *Die Presse* 8. 4. 1993.

Babels Kriegstagebuch „Die Reiterarmee“ in Peter Urbans Übersetzung eingesetzt hatte.

Das Projekt, „Sonnenuntergang“ auf die Bühne zu bringen, ist Giesing nicht ohne ein gewisses Risiko eingegangen: Das breite Publikum für Isaak Babel zu gewinnen, habe er keinesfalls als leichte Aufgabe erachtet. Seine Befürchtungen aufgrund der geschichtlichen Vergangenheit Deutschlands wurden u.a. in den *Nürnberger Nachrichten* aufgegriffen. Paul Krontorad bezieht sich dort auf die langjährige Absenz dieses Dramas auf deutschsprachigen Bühnen und auf die Gründe, warum alle deutschsprachigen Theater dieses Theaterstück so lange gemieden haben sollen:

Diese Welt zu rekonstruieren, nüchtern und doch mit jener Leidenschaft, aus der großes Theater entsteht, war wohl in den vergangenen Jahrzehnten der Wiedergutmachung und Vergangenheitsbewältigung zu heikel, belastet von taktischer Vorsicht und sentimentaler Rücksicht.²³⁵

Überdies stelle zum Teil auch die große Zahl der Figuren eine schwierige Aufgabe dar. Dieter Giesing habe jedoch mit seinem ganzen Ensemble eine „emotionsgeladene, konfliktreiche Studie des ostjüdischen Lebens fern aller Scholem - Alejchem und Chagall-Folklore“ erarbeitet, so weiter Paul Krontorad. Das Publikum habe bei der Premiere ungewöhnlich anteilnehmend und enthusiastisch Beifall gespendet.

Hellmut Butterweck in der *Stuttgarter Zeitung* erinnert daran, dass an der dramatischen Qualität von Babels „Sonnenuntergang“ in der Vergangenheit oft herumgemäkelt wurde. Jedoch komme die Art und Weise, wie Dieter Giesing das Stück inszeniert habe, im besten Sinn des Wortes dem entgegen, was das Theater Ende des 20. Jahrhunderts besser denn je könne: genaues Entwickeln von Figuren, Eingehen auf ihre Bedingungen, explosives Exponieren von Handlungspartikeln und Spurensuche, Entstehen lassen einer versunkener Welt. Das ganze Schauspielerensemble, in dem Hans Michael Rehberg als Mendel Krik einen „so ungeheuer saft- und kraftvollen patriarchalischen Typen, Furcht erregend und in der

²³⁵ Paul Krontorad: Im Mikrokosmos des Shtetl. Ostjüdisches Bürgertum: Dieter Giesings glänzende Wiener Inszenierung von Isaak Babels „Sonnenuntergang“. In: *Nürnberger Nachrichten* 13. 4. 1993.

nächsten Sekunde wieder teils liebens-, teils bemitleidenswert²³⁶ gab, habe keine weiche Stellen gezeigt, die die Härte des Textes oder die Genauigkeit der Genreszenen hätten mindern können. Der Bühnenbildner Karl-Ernst Herrmann habe den „Sonnenuntergang“ Babels, der als „Goya der Feder“ in der Reiterarmee die Schrecken des Krieges beschrieb, in düster glühende Farben getaucht. Angaben über Publikumsreaktion fehlen in dem Artikel, der Verfasser deutet abschließend das Drama als einen Beitrag gegen die stalinistische Tyrannei, der auch Isaak Babel 1940 zum Opfer gefallen ist.

Dieter Giesing garantiere wie eh und je für solides und exzellentes Schauspieltheater, bei dem auch die winzigste Rolle im umfangreichen Ensemble charakteristisch profiliert wird, so Hilde Haider Pregler in der *Wiener Zeitung*²³⁷. Er erwecke die lang versunkene, aber von Babel keineswegs vergessene Welt zu pulsierendem Leben. Das Bühnenbild - eine raffinierte Diagonalkonstruktion, durch die der Bühnenbildner mit Licht- und Schattenwirkungen exakte Stimmungsmalerei betreibe unterstütze die Inszenierung ebenso wie der authentisch musikalische Einsatz.

In der *Frankfurter Allgemeine(n) Zeitung*²³⁸ verweist Ulrich Weinzierl in seiner Bewertung auf das elegische Element des Dramas, welches äußerst Bühnenwirksam umgesetzt worden sei. Dieter Giesing gelinge mit dieser Inszenierung Seltenes, sie sei brutal und poetisch, psychologisch genau durchdacht und vordergründig grobschlächtig. Das Bühnenbild besitze eine erzählerische Kraft, nicht umsonst gelte Karl-Ernst Herrmann als unangefochtener Meister des magischen Realismus. Der Bühnenraumdichter Hermann erzähle hier Geschichten und Geschichte in leuchtenden, ebenso detailbesessenen wie symbolträchtigen Bildern. Indem er das Geschehen optisch andeutet und akzentuiert, deute er es schon. Der Applaus, den Dieter Giesing für die Inszenierung bekam, komme einem Orden gleich, der dem Regisseur gebühre.

²³⁶ Hellmut Butterweck: Glühend und düster. Isaak Babel in Wien. In: Stuttgarter Zeitung 19. 4. 1993.

²³⁷ Hilde Haider-Pregler: Ein Patriarch wird entmachteter. Akademietheater: „Sonnenuntergang“ von Isaak Babel. In: Wiener Zeitung 10. 4. 1993.

²³⁸ Ulrich Weinzierl: Mit behutsamer Gewalt. Bedrohung überall: Isaak Babels „Sonnenuntergang“ im Wiener Akademietheater. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung 10. 4. 1993.

Claudia Petzold verzeichnet in der *Neue(n) Zeit*²³⁹ die Reaktionen, die „Sonnenuntergang“ beim Berliner Theatertreffen auslöste: „Bizarre Komik ist in die gelungene Suche des Regisseurs nach wirkungsvoller Authentizität eingeschlossen. Die Beschwörung einer versunkenen Welt, an die sich Giesing episodenhaft heranzoomt, schafft ein emotionsgeladenes Theaterereignis, das beim Berliner Theatertreffen zu Recht gefeiert wurde.“ Dieter Giesing suggeriere mit Hilfe der zum Zuschauer hin schräg geneigten Bühne die doppelbödige thematische Komplexität, den Generationenkonflikt und den Untergang des ostjüdischen Bürgertums angesichts der gewalttätigen Zeit der Revolution und des Stalinismus.

Die hier zusammengefassten Rezensionen zu dieser Inszenierung weisen neben der Charakterisierung der schauspielerischen Leistungen und Bühnenbildbeschreibungen auch Beiträge zum Inhalt des Werkes und zur Biographie des Autors auf. Dies deutet daraufhin, dass weder beim Werk noch beim Autor mit einem hohen Bekanntheitsgrad beim Publikum gerechnet wurde.

7. Die Direktion Klaus Bachlers ab 1999

Claus Peymanns Nachfolger Klaus Bachler, geboren in Fohnsdorf, Steiermark, übernahm die Direktion des Burgtheaters ab der Spielzeit 1999/2000. Ab September 2008 wird er, nach seiner Direktionsübernahme der Bayerischen Staatsoper München, für die Spielzeit 2008/09 beide Häuser gleichzeitig führen.

Klaus Bachlers Designation als Burgtheaterintendant wurde in den Medien überwiegend positiv beurteilt, und wie bei nur wenigen seiner Vorgänger herrscht dieselbe Stimmung nach fast zehn Jahren noch immer.

Bereits zwei Jahre nach seiner Direktionsübernahme berichteten die Medien, dass unter Klaus Bachlers Führung das Wiener Burgtheater in der Theaterbranche heller denn je strahle und auch das Burgensembel einhellig als das beste des gesamten deutschen Sprachraums gerühme.²⁴⁰

²³⁹ Claudia Petzold: Sturz aus der Maßlosigkeit. Ein Triumph für die Bühne: Das Wiener Akademietheater in Berlin mit Isaak Babels „Sonnenuntergang“ in der Regie von Dieter Giesing. In: *Neue Zeit* 16. 5. 1994.

²⁴⁰ Peter Schneeberger: Der Unsichtbare. Porträt. In: *Profil*, 25. 6. 2001, S 153-156.

Klaus Michael Grüber, Andrea Breth, Luc Bondy, Peter Zadek, Martin Kusej führten das Ensemble auf der Bühne in Inszenierungen, von denen im Jahr 2001 erstmalig gleich vier zum Berliner Theatertreffen eingeladen wurden. Mit Dramaturgen wie Andreas Beck und Sebastian Huber und Regisseuren wie Nicolas Stemmann, Stephan Kimmig oder René Pollesch formierte sich ab 2003 ein anspruchsvoller künstlerischer Kern im Haus. Direktor Bachler betrachtet das Burgtheater als ein internationales Stadttheater, welches der Bevölkerung Inhalte, Ästhetiken und eine Spielweise anbiete, die das Theater der Zeit ausmacht.²⁴¹ Die Aufgabe des Theaters sieht er darin, mittels Literatur und theatralischen Vorgängen „die Welt zu erzählen“²⁴². Ab 2006 machten Shakespeare und Gegenwartsdramen den inhaltlichen Schwerpunkt des Spielplans aus. Insbesondere mit österreichischen Erstaufführungen und Uraufführungen zeitgenössischer internationaler Dramatik als wichtige Programmpunkte des Spielplans hat sich das Burgtheater ab 2006 als „Speerspitze der Avantgarde“²⁴³ behauptet. Dazu zählen Werke wie: „Some Girl(s)“ von Neil LaBute, „Schwarze Jungfrauen“ von Feridun Zaimoglu, „Verbrennungen“ von Wajdi Mouwad, „Sammlung Marianne Bosch“ von Klaus Händl und „Verletzte Jugend“ von Falk Richter.

Während der Intendanz Klaus Bachlers haben sich die kleineren Neben Bühnen des Hauses für experimentelle Inhalte und neue stilistische Akzente etabliert. Auf der Kasino Bühne am Schwarzenbergplatz, aktuell die dritte Spielstätte des Burgtheaters, haben von Oktober 2002 bis Juni 2003 junge Regisseure, Dramaturgen und Bühnenausstatter ihre Ideen ausprobieren können und Stücke eigener Wahl inszeniert. Klaus Bachler versteht diese Spielstätte als „Labor und als ‚russisches Roulett‘, bei dem alle gewinnen können. Vor allem das Publikum.“²⁴⁴ Aber auch die „Großen“ brachten ihre Regiewerke auf diese kleine Bühne, Regisseure, die sich an das eigene, junge Publikum der Kasino Bühne richteten. Zu diesem Zweck waren im Jahr 2003 u. a. Ferdinand Bruckners „Krankheit der Jugend“ in der Regie von Albert Lang, Hofmannsthals „Elektra“ und Artauds

²⁴¹ Wolfgang Kralicek: „Zehn Jahre sind genug“. In: Der Falter (Stadtzeitung Wien) 12. 8. 2006, S. 72-73.

²⁴² (o.A.). Bawag und Shakespeare. Interview mit Burgtheaterdirektor Klaus Bachler. In: Salzburger Nachrichten 15. 9. 2006.

²⁴³ (o. A.). Zwei Jahre unter vollen Segeln. Direktor Klaus Bachler stellte das Burgtheater – Programm 2007/2008 vor. In: Salzburger Nachrichten 5. 5. 2007

²⁴⁴ (o.A.). Chance für die Jungen. Das Burgtheater beginnt die Reihe „Spieltriebe“. In: Salzburger Nachrichten 3. 10. 2002.

„Nervenwaage“- inszeniert von Joachim Schlömer sowie Regie Stephan Müllers
Inszenierung des Romans „Oblomov“ von Ivan Gončarov im Kasino zu sehen.

Zwischen 1999 und 2005 wurden auf den Haupt- und Nebenbühnen des
Burgtheaters insgesamt acht russische Werke bearbeitet:

„Onkel Vanja“, Anton Čechov, 2000, Burgtheater, Regie Andrea Breth

„Die Möve“, Anton Čechov, 2000, Akademietheater, Regie Luc Bondy
(anlässlich der Wiener Festwochen)

„Krokodil meines Herzens“, Anton Čechov /Olga Knipper, 2000, Akademietheater,
Regie Joachim Lux

„Der Wald“, Alexander Ostrovskij, 2002, Akademietheater, Regie Tamás Ascher

„Oblomov“, Nikolaj Gončarov, 2003, Akademietheater, Regie Stephan Müller

„Der Kirschgarten“, Anton Čechov, 2005, Burgtheater, Regie Andrea Breth

„Die Möwe“, Anton Čechov, 2005, Vestibül, Regie Árpád Schilling
(Gastspiel des Budapester Ensembles Kreidekreis).

„Die Kleinbürger“, Maxim Gorki, 2005, Akademietheater, Regie Karin Beier

Die jüngsten Produktionen des Burgtheaters nach 2005 brachten zwei der
bedeutendsten Prosawerke des russischen Literaturerbes auf die Bühne. Beide
Inszenierungen lösten eine überwiegend positive Rezeption beim Publikum und bei
der Presse aus.

2006 wurde Michail Bulgakovs Roman „Der Meister und Margarita“ uraufgeführt, mit
der Premiere im Kasino am Schwarzenbergplatz am 12. 5. 2006.

Eine Übernahme ins Akademietheater erfolgte am 20. Juni 2007.

Regie führte Niklaus Helbling, Dramaturgie Sebastian Huber, nach einer gemeinsam
bearbeiteten Textvorlage.

Fëdor Dostoevskijs Roman „Die Brüder Karamasov“, in der Regie von Nikolas
Stemann und in der Dramaturgie von Joachim Lux, feierte am 22. Dezember 2007
Premiere im Akademietheater. Erstmals war der Roman unter der Regie von Bojan
Stupica nach einer Dramatisierung von Walter Lieblein im Jahr 1965 im
Akademietheater bearbeitet worden.

Aus der Vielzahl der oben erwähnten Inszenierungen russischer Werke in der Direktionszeit Bachler wird im Folgenden Karin Beiers Regiewerk an Maxim Gorkis „Kleinbürger“ im Jahr 2005 näher betrachtet. Die Widersprüchlichkeit zwischen diesem - heute thematisch umstrittenen - Werk Gorkis und der innovativen Regiearbeit Karin Beiers, die mit ihrer Inszenierung in der Theaterwelt hohe Bewunderung auslöste, ist der Grund für diese Wahl.

7.1. „Die Kleinbürger“ von Maxim Gorki

In der russischen Literatur bekam der Begriff „Kleinbürger“ erstmals durch das Werk Maxim Gorkis zunehmende Bedeutung. In einem Brief an Aleksandr Sumbatov vom 26. Februar 1903 schrieb Čechov, dass Gorki, ungeachtet seines umstrittenen dramatischen Könnens, der Erste in Russland und überhaupt auf der Welt sei, der mit Verachtung und Ekel vom Kleinbürgertum gesprochen habe. Und das genau zu dem Zeitpunkt, als die Gesellschaft für diesen Protest vorbereitet war.²⁴⁵

Mit „Kleinbürger“ sei der kleine Bürger im Gegensatz zum Großbürger gemeint, erklärte Achim Benning - in dessen Direktionszeit „Kleinbürger“ erstmalig 1976 am Burgtheater inszeniert wurde -, der Mittelstandsbürger, der die vermeintliche Sicherheit, die ihm herrschende Normen und Anschauungen gewähren, unkritisch und loyal, mit individuellem Pathos verteidigt, auf dem Bestehenden beharrend, misstrauisch allem Neuen gegenüber²⁴⁶.

Diese Lebenseinstellung wird in Gorkis „Kleinbürger“ von der Figur des Vasilij Bessemjonov, einem wohlhabenden Kleinbürger in Russland um die Jahrhundertwende, verkörpert. Das Stück mit dem Titel-Zusatz „Szenen im Hause Bessemjonov“ porträtiert am Beispiel dieser Familie das Schicksal mehrerer Personen, die vor allem aufgrund der gesellschaftlichen Veränderungen und politischen Umwälzungen im Land zerbrechen. Die alten Eltern stehen ihren erwachsenen Kindern verständnislos gegenüber. Der Sohn Pjotr, von der Universität verwiesen, sucht in der Kostgängerin Jelena zugleich Zerstreuung und Halt. Die Tochter Tatjana findet weder in ihrem Beruf als Lehrerin noch in ihrer unerwiderten

²⁴⁵ Anton Čechov. Sein Leben in Bildern. Hg. v. Peter Urban. Zürich: Diogenes Verlag, 1987, S. 286.

²⁴⁶ Achim Benning: Kleinbürger. In: Burgtheater. Planungen 1979/80 Heft I. Wien: Burgtheater 1979, S. 9-16, hier S. 9.

Liebe zu Nil ihr Glück. Nil, der Pflegesohn der Bessemjonovs, ist ein energischer, als Lokomotivführer arbeitender junger Mann, der sein Glück durch Arbeit zu finden hofft und den Zorn des Vaters auf sich zieht, als er ohne Rücksprache das Mädchen Polja um die Hand bittet. Sein unabhängiger Geist zeichnet ein starkes Kontrastbild zu den in Resignation versunkenen Figuren Pjotr und Tatjana.

Frei wie die Vögel, die er verkauft, gibt sich der liebeswürdige Vogelhändler, Poljas Vater. Einen philosophischen, bitterwahren Lebenskommentar liefert zu jeder Zeit des Tages der zu viel trinkende Kirchenkantor Birkhahn.

Inmitten des Konflikts besingt Nil die Lebensfreude:

PJOTR: [...] Auf Schritt und Tritt bemühst du dich, dem Vater zu zeigen, dass du kein Fünkchen Achtung vor ihm hast. Warum?

NIL: Warum sollt ich's verheimlichen?

BIRKHAHN: Mein Kind! Der Anstand verlangt, dass die Menschen lügen.

PJOTR: Doch was für ein Sinn liegt darin? Sag das.

NIL: Wir verstehen einander nicht, Bruder ... es hat keinen Sinn, zu reden. Alles, was der Vater tut und sagt, ist mir zuwider.

PJOTR: Mir auch ... vielleicht! Trotzdem halt ich mich zurück. Aber du reizt ihn immerfort ...[...]

BIRKHAHN: Warum lachst du?

NIL: Ich? Ich dachte eben daran, wie ich dem Depotchef meine Meinung sagte ... Ein interessantes Ding, das Leben!

BIRKHAHN *mit tiefer Stimme*: Amen!

PJOTR *zuckt mit den Schultern*: Ich staune nur! Die Optimisten werden wohl blind geboren?

NIL: Ob ich Optimist bin oder etwas anderes – darauf kommt's nicht an; aber leben, das gefällt mir! Eine große Freude ist das – auf der Welt zu sein!²⁴⁷

Die erste deutsche Übersetzung der „Kleinbürger“ erschien, verfasst von August Scholz, im Jahr 1902 im Bruno Cassirer Verlag Berlin. Die deutsche Erstaufführung des Dramas fand am 1. September im Lobe Theater Breslau statt.

Die erste Burgtheater-Bearbeitung der „Kleinbürger“-, eine Regiearbeit von Dieter Dorn, hatte am 13. 11. 1976 im Akademietheater Premiere, gefolgt von lobenden Kritiken. „Stürmisch und lange applaudiert“ vermerkte beispielsweise György Sebestyén in der *Wiener Zeitung*²⁴⁸. Dieter Dorn trete mit dieser Arbeit als Meister des Präzisen, durch analytische Schärfe und äußerste Sorgfalt hervor. Er nehme

²⁴⁷ Maxim Gorki: Kleinbürger. Aus dem Russischen von Werner Creutziger. In: Ders.: Dramen. München: Winkler, 1976, S. 5-111, hier S. 95.

²⁴⁸ György Sebestyén: Dieter Dorn oder der Triumph der Demut. Maxim Gorkis „Kleinbürger“ im Akademietheater. In: Wiener Zeitung 16. 11. 1976.

Gorki beim Wort und schaffe Rhythmen und Pausen, Schicksale und tragische Konflikte. Der Naturalismus der Inszenierung sei jedoch kein Versuch, Leben nachzuahmen, sondern ein poetisches Stilmittel. Piero Rismondo in der Tageszeitung *Die Presse*²⁴⁹ entdeckte in der Inszenierung eine nüchterne Präzision, eine „deutsche Sauberkeit“, die sich allerdings von der russischen unterscheide. Der Unterschied bestehe darin, dass Dorn den Text meisterhaft inszeniere, das wirklich Interessante an dem Stück seien jedoch die Menschen, die sich bei Dorn „in ihrer wilden Lebensucht nicht über das Stück hinaus steigern“ würden. Das Publikum habe an dem Abend mit „Großem, starken Premierenbeifall“ reagiert.

7.2. Die Rezeption der „Kleinbürger“-Inszenierung (2005) in der Regie von Karin Beier im Spiegel der Tagespresse

Die zweite Inszenierung des Dramas „Die Kleinbürger“ am Burgtheater hatte am 30. 12. 2005 im Akademietheater Premiere und wurde von der Bühne des Burgtheaters am Ring am 13. November 2006 übernommen. Diese als letztes Beispiel für den hier behandelten Zeitraum angeführte Produktion zeigt, dass durch „gute handwerkliche“²⁵⁰ Regiearbeit auch ein sonst in der Theatergeschichte nicht allzu beehrtes Drama erfolgreich inszeniert werden kann. Die Burgtheater-Gastregisseurin Karin Beier erhielt für ihre Arbeit „Die Kleinbürger“ den Nestroy-Preis für die beste Regie im Jahr 2006.

Karin Beier, geboren in Köln, gilt als hervorragende innovative Regisseurin und machte sich unter anderem mit Inszenierungen von Shakespeares „Romeo und Julia“ 1993 in Düsseldorf, „Maß für Maß“, 1998 in Hamburg, „König Richard III“ 2001 in Bochum; mit George Taboris „Die 25. Stunde“ 1995 in Düsseldorf; Werner Schwabs „Eskalation ordinär“ 1995 in Hamburg und Čechovs „Der Kirschgarten“ 2000 in Köln einen Namen. Seit der Spielzeit 2007/08 leitet sie das Schauspielhaus Köln.

„Die Kleinbürger“ wurde dramaturgisch von Joachim Lux betreut, der auch für die Übertragung ins Deutsche verantwortlich war. Was für die Wahl dieses Werkes ausschlaggebend war, ruht laut Joachim Lux auf folgender Überlegung:

²⁴⁹ Piero Rismondo: Gorki fern der Heimat. Die „Kleinbürger“, inszeniert von Dieter Dorn, im Akademietheater. In: *Die Presse* 15. 11. 1976.

²⁵⁰ Werner Thuswaldner: Die Frage, wie man leben soll. In: *Salzburger Nachrichten* 2. 1. 2006.

Wir haben „Kleinbürger“ gemacht, weil es eines der wenigen Stücke ist, die sehr explizit zeigen, wie der gesellschaftliche Wandel in die konkrete Familie hineinwirkt und sie zerstört. Da ist auf der einen Seite eine Jugend zwischen Revolte, Revolution und Kraftlosigkeit sowie Orientierungslosigkeit. Die Familie zerbricht – nicht wegen irgendwelcher Eheprobleme, sondern wegen des gesellschaftlichen Wandels, dem das Institut Familie nicht standhalten kann. Die Folgen der Modernisierung...²⁵¹

In einem Interview gegenüber der Zeitschrift *Dolomiten*²⁵² erklärte die Regisseurin, worin sie die Aktualität dieses Dramas, dessen politische Ebene für das 21. Jahrhundert fit gemacht werden musste, sieht. Ihre Interpretation zielt nicht darauf ab, Nils euphorische Zukunftsstimmung und Fortschrittsbegeisterung hervorzuheben, sondern seine Bereitschaft, Verantwortung zu übernehmen und Veränderungen einzuleiten statt „herumzusitzen“ und nicht nach links und rechts zu schauen.

Martin Schwab, der in der Inszenierung das Familienhaupt Bessemjonov spielt, unterstrich in einem Interview mit Barbara Petsch, (*Die Presse*) die Thematik, die im Mittelpunkt des Interesses bei dieser Inszenierung stand: der Generationenkonflikt im Tumult der Zeit:

Wir wollen nicht russisch sein. Man braucht keinen Samowar für dieses Stück, sondern wir wollen das Zeitlose herausholen. Es geht um einen Generationskonflikt. Da sind die Eltern, die sagen, die Zeit läuft über uns hinweg, wir verstehen die Kinder nicht. [...] Die Eltern fragen immer wieder: Ihr lehnt uns ab, aber was wollt ihr statt des Lebens, das wir führen? Und da bekommen sie keine Antwort.²⁵³

Die Arbeit Karin Beiers und des Ensembles wurde nach der Premiere von den Kritikern überschwänglich gelobt, ebenso die Bühnenausstattung Thomas Dreißigackers und die Kostüme Elke Gattingers, wie die folgenden Auszüge aus dem Pressespiegel zeigen.

Als „bejubelte Wiederentdeckung“²⁵⁴, eine brillant gespielte Spießertragödie, ein Theatergenuss ohne Pause, ohne Langeweile bewertete Eva Maria Klinger in der *Wiener Zeitung* Gorkis Stück im Akademietheater. Eine beklemmende und

²⁵¹ Joachim Lux' Antwort auf Anfrage der Verfasserin. Februar, 2008

²⁵² (o.A.): Familienkrise modern gesehen. Südtiroler Kunturinstitut: Das Burgtheater zeigt Gorkis Kleinbürger“ In: *Dolomiten* 3. 3. 2007.

²⁵³ Barbara Petsch: Martin Schwab: „In die Theaterhöhle hinein“. Der Schauspieler über Gorki - und was in der Kunst schief läuft. In: *Die Presse* 23. 12. 2005.

²⁵⁴ Eva-Maria Klinger: Lächerliche Tragödie. Bejubelte Wiederentdeckung Gorkis „Kleinbürger“ im Akademietheater. In: *Wiener Zeitung* 3. 1. 2006.

berührende Aufführung, bei der das Gefühlsklischee der russischen Seele kategorisch verweigert würde - eine Verweigerung, die durch das ungemütliche Bühnenbild - für die Anfangszene 13 Stühle umrahmt von drei Sperrholz-Stellwänden - unterstrichen wird. Joachim Lux habe eine knappe schnörkellose deutsche Fassung des 100 Jahre alten Stückes gefertigt, eine Partitur, auf der die ausnahmslos großartigen Schauspieler eine zeitlose familiäre Versuchsanordnung aufbauen.“

„Bei dem Unsinn, den Gorkis Protagonist Nil (Christian Nickel) von sich gibt, käme sogar die KPÖ-Bezirksversammlung Meidling zum Lachen. [...] Was wurde aus diesem groben Stoff gemacht! Gorkis Drama erschöpft sich in der Präsentation von Typen, die meist nur Stichwortgeber sind für Agitation. Nur selten zünden die Dialoge“, so Norbert Meier in der Tageszeitung *Die Presse*²⁵⁵. Karin Beier habe es auch geschafft, mit einfallsreichen Manövern vom schwachen Text Gorkis weg zu lenken, etwa mit einem Charleston oder einem Tango oder mit Nils Wutausbrüchen gegen die Stellwände. Der Gastregisseurin und dem Dramaturgen Joachim Lux sei es gelungen, aus Gorkis bizarrer Jugendsünde, seinem altmodischen Drama, eine äußerst intelligente, kurzweilige Inszenierung hervorzubringen. Karin Beier schaffe es vor allem, den Generationskonflikt in diesem Stück raffiniert hervorzuheben, „ein raffiniertes Spiel mit der Krise“. Sogar die Kostüme würden sich, so Norbert Meier, gut in dieses Spiel fügen und in Stil und Farben die Lage der Figuren, ihre Weltanschauung, ihre Einstellung zum Leben und Gegenwart veranschaulichen. Den Patriarchen (Martin Schwab) würde niemand aus seinem braunen Anzug und die Mutter (Kitty Speiser) aus ihrem gesteppten Hausmantel schälen können. In unauffälliger Kleidung, genau so unauffällig wie ihr Leben, mit unterdrücktem Lebensdurst, treten die beiden Kinder der Bessemjonovs (Christiane von Poelnitz und Dietmar König) auf. Doch das Kleinbürgerliche wird abgestraft, der „Philosoph“ Teterev (Joachim Meyerhoff) ist „schwarz gewandet wie ein Existentialist“, Polja „wie eine Göre von heute“, die lebendige Witwe Krivzovna (Myriam Schröder) in leuchtender Hose, der Vogelhändler (Urs Hefti) im zerknitterten Mantel.

Die Verständnislosigkeit zwischen Alten und Jungen, der Konflikt der Generationen, habe Beier, laut Julia Danielczyk in *Die Furche*, nicht zuletzt auch bühnenbildnerisch

²⁵⁵ Norbert Mayer: Die Hülle abstreifen! Zur Tat! Akademietheater. Karin Beier erlaubt sich einen Spaß mit dem spätpubertären Gorki. In: *Die Presse* 2. 1. 2006.

durch eine Art Laborsituation dargestellt. Von der guten russischen Stube bleiben nur Andeutungen: eine überdimensionale Fensterfront mit geschmacklosen Vorhängen, ganz im Stil des gesteppten Hausmantels von Frau Bessemjonov, zwischen den Stellwänden, welche Türen, Tische und Betten markieren, bewegen sich die Bessemjonovs in unauffälligem Braun, Grau und Moosgrün. Beier führe die Figuren vor, stelle sie aus, nehme sie auseinander. In dieser kohärenten Inszenierung beeindrucke vor allem, Nestroypreis - verdächtig, Christiane von Poelnitz als Tatjana, die sich „aus der Mitleidsfalle hebt und gegen die Lebensangst der Eltern brüllt“²⁵⁶.

Werner Thuswaldner geht in seinem Artikel in den *Salzburger Nachrichten*²⁵⁷ auch der Frage nach, „wie man leben soll“, eine Frage die sich im Stück in den Vordergrund drängt. Die politischen Bezüge des Werkes würden die Regisseurin nur am Rande interessieren, was sie vorführe sei der Generationenkonflikt eines Handwerkers (Meister der Malerzunft Anm.) der in der Akademieaufführung zu einem kleinen Unternehmer mutiert und in dessen Haus die Frage diskutiert wird, wie man leben solle. Die Textbearbeitung streift Zeitbezüge ab, so Thuswaldner, auch die Ausstattung ver helfe dem Stück, vom alten Russland weg, nahe an unsere Gegenwart zu rücken. Inmitten von Konflikten würden fast alle Figuren außer sich geraten und die Regisseurin Sorge dafür, dass diese es auch exzessiv tun können. Kulminiert ein Konflikt, schalte Beier, indem sie die Beleuchtung wechselt und die Darsteller Tango tanzen lässt, kurz ins Irreale um. Für viel Farbe sorgen, der skurril - bezaubernde Vogelhändler (Urs Hefti) und der mephistophelische Taugenichts Birkhahn (Joachim Meyerhoff), beide die Skepsis verkörpernd, ob die Revolution gelingen werde. Dank guten Handwerks der Regisseurin und der guten Darstellung sei es ein sehenswerter Abend gewesen.

Karin Beier verlege das Drama in die Gegenwart und ins Theatermilieu, so Wolfgang Kralicek in *Falter*, der Beiers „Kleinbürger“ mit Luk Percevals Inszenierung „Onkel Vanja“ im Jahr 2003 in Antwerpen vergleicht:

²⁵⁶ Julia Danielczyk: Gegen die Lebensangst. Gorkis „Kleinbürger“ am Akademietheater neu interpretiert. In: Die Furche 12. 1. 2006.

²⁵⁷ Werner Thuswaldner: Die Frage, wie man leben soll. In: Salzburger Nachrichten 2. 1. 2006.

Die Szene ist eine schlicht dekorierte Probebühne, das Spiel des geschlossenen starken Ensembles ist von ironischer Lässigkeit geprägt [...].

Das karge Konzept der Aufführung erinnert an Luk Percevals Tschechow-Inszenierung „Oom Vanja“; deren Intensität erreicht der kurzweilige Abend zwar nur ansatzweise, aber man muss wirklich kein Spießler sein, um diese „Kleinbürger“ zu mögen.²⁵⁸

Mit „Die Kleinbürger“ als letztes russisches Drama im Burgtheater von 1955 bis 2005 wird die Beispielreihe der hier behandelten sieben Direktionsären abgeschlossen.

IV. Teil Der Kirschgarten

4. „Der Kirschgarten“ (Viševyj sad) von Anton Čechov am Burgtheater

Bühnenästhetik und Textinterpretation haben sich im Verlauf des 20. Jahrhunderts zu Gunsten der Zeitlosigkeit fortbewegt, dadurch wird gleichzeitig die überdauernde Wirkung eines Werks auf die Probe gestellt. Zu den russischen Dramen, die auf verschiedenen Bühnen durch zahlreiche Inszenierungen ihren künstlerischen Wert behaupten konnten, zählt Anton Čechovs letztes im Jahr 1903 verfasstes Werk „Der Kirschgarten“. „Der Kirschgarten“ ist in der Geschichte des Burgtheaters als Eigenproduktion des Hauses insgesamt viermal inszeniert worden. Kein anderes Drama Čechovs oder eines anderen russischen Autors hat eine höhere Inszenierungsquote am Burgtheater erreicht. Deshalb sei im Abschluss dieser Arbeit ein kurzer Abschnitt erlaubt, der diese vier Inszenierungen im Vergleich betrachtet, die verwendeten Textvorlagen vorstellt und einen Einblick in die Reaktionen der Kulturjournalisten gibt.

Die Thematik des „Kirschgarten(s)“ behandelt unter anderem den Niedergang des russischen Adels, der eine Scheinwelt idealisiert und an der Lebensrealität scheitert. Das Werk gilt als karikaturistische Zeichnung der russischen Gesellschaft in einer Aufbruchszeit, in der die Lebensanschauungen des Adels um die Jahrhundertwende in Frage gestellt werden und einer neuen sozialen Schicht, dem Bürger zunehmende Bedeutung gezollt wird. Die aus Paris zurückgekehrte Ljubov Andreevna Ranjevskaja wird vor die Tatsache gestellt, dass sie, um ihre finanzielle Lage zu retten, ihr Anwesen samt dem geliebten Kirschgarten verkaufen muss. Lopachin, der

²⁵⁸ Wolfgang Kralicek: Spielplan. In: Falter (Stadtzeitung Wien) 13. 1. 2006, S. 56.

reich gewordene Aufsteiger, erwirbt den versteigerten Kirschgarten und bestätigt damit seine soziale Stellung. Neben Ranjevskaja und Lopachin zählen zu den Figuren dieses Stücks Ranjevskajas Bruder Gaev, Ranjevskajas Tochter Anja und Pflege Tochter Varja, die Gouvernante Charlotta, der Student Trofimov, der junge Diener Jaša, Firs der alte Diener, das Dienstmädchen Dunjaša, der Kontorist Epichodov und der benachbarte Gutsbesitzer Piščik, alles begehrte Bühnenrollen. Stille und Intensität wechseln sich im Laufe der Handlung ab, einige dieser Figuren erleben zumindest eine innere Wandlung, die ihren weiteren Lebensweg bestimmen wird.

Folgende Bühnenbearbeitungen bieten nun Gegenstand für nähere Betrachtung:

„Der Kirschgarten“, 1960, Regie Josef Gielen, Akademietheater

„Der Kirschgarten“, 1983, Regie Achim Benning, Burgtheater

„Der Kirschgarten“, 1996, Regie Peter Zadek, Akademietheater

„Der Kirschgarten“, 2005 Regie Andrea Breth, Burgtheater.

Da der Bearbeitungsprozess eines Bühnenwerks allen voran die Textausseinandersetzung inkludiert, wird der Text infolgedessen gemäß dem individuellen Regieeinsatz oft verändert, welcher im Rahmen der künstlerischen Freiheit einer bestimmten Textinterpretation dient.

Beginnend mit der ersten Inszenierung aus dem Jahr 1960, werden die beim Vergleich der Textvorlagen gewonnenen Eindrücke zusammengefasst und anhand von Textbeispielen veranschaulicht. Textauslassungen oder Texteingfügungen seitens der Regie kommen in den ersten drei Fassungen häufig vor, es können hier aber nur wenige berücksichtigt werden, um die jeweiligen Charakteristika der Regievorlage zu veranschaulichen. Die festgestellten Differenzen der jeweiligen Textvorlagen werfen unter anderem die Frage auf, welche Auswirkung der interpretatorische Zugang des Regisseurs auf den Text hat und wie sich dieser infolgedessen in der Bühnenbearbeitung widerspiegelt? Weiter auch, innerhalb welcher Maßstäbe sich der Zuschauer bewegt, wenn, ein ihm bekanntes Werk, neu präsentiert wird und dabei ein kognitives Schema bis zu einem gewissen Grad dekonstruiert wird? Inwiefern spielt Texttreue dann noch eine Rolle, wenn die Regie

für eine bestimmte Inszenierungsästhetik plädiert oder wider die Erwartungen der Betrachter beliebige Schwerpunkte herausarbeitet?

Die Rezeptionsanalyse wird zeigen, dass einige der festgestellten Eigenheiten auf Textebene der Regiefassungen auch in den Presseberichten isoliert wahrgenommen wurden, da diese sich anscheinend in den jeweiligen Inszenierungen widergespiegelt haben. Es wird sich aber auch zeigen, dass eine textnahe Inszenierung nicht unbedingt auf Akzeptanz stösst, z.B. wenn sie in ein symbolisches Bühnenbild eingebettet ist und auf historische Referenzen verzichtet.

Anton Čechov war bis im Jahr 1960 nur selten im Burgtheaterrepertoire vertreten, umsomehr forderten nun seine handlungsarmen Dramen, eine hervorragende Regie und exzellente darstellerische Leistungen um textgemäß, aber auch bühnenwirksam umgesetzt zu werden. Hatten deshalb bei der ersten Inszenierung des „Kirschgartens“ im Jahr 1960 weder das Wiener Publikum noch die Kritiker viel Vergleichsmaterial zur Verfügung, so sah die Lage bei der letzten Inszenierung Andrea Breths im Jahr 2005 anders aus. Die Pressemeldungen weisen radikale Verschiebungen im Bereich ihre inhaltlichen Schwerpunkte auf. Die Rezensionen aus dem Jahr 1960 mussten zunächst den Autor Čechov dem breiten Publikum näher bringen, was beispielsweise in Hans Hainz Hahnls Artikel in der *Arbeiter Zeitung* der Fall ist. Weniger als ein Drittel seines Beitrages behandelt die tatsächliche Inszenierung Gielens. Der Kritiker widmet sich zunächst dem Inhalt und der Gattung des Stückes, Uraufführung, Čechovs Stil im allgemeinen, Čechovs Verdienste für das Theater und schließlich den Epigonen, die Čechovs „Technik des Aneinander- vorbeisprechens, der gebrochenen Poesie, die große Wirkung der scheinbar beiläufigen, leisen Effekte, die Konfrontation von Tragik und Komik zur Sensation entwertet“²⁵⁹ hätten. Es wurden im Laufe der Zeit hohe Maßstäbe an die Bühnenbearbeitung dieses Werks gesetzt, vor allem die Besetzung und das Schauspiel der Hauptrollen betreffend, die inzwischen als fixe Orientierungspunkte gelten. Zu der letzten Inszenierung im Jahr 2005, legen nur wenige Beiträge Inhaltsangaben vor, vordergründig wird das Bühnenbild, Andrea Breths Regieeinsatz und die schauspielerische Leistung bewertet.

²⁵⁹ h.h.h. (Hans Heinz Hahnl, Anm.): Ein Tschschow-Fest im Akademietheater. In: *Arbeiter Zeitung* 17. 5. 1960.

Die russische Namensschreibung ist in jeder der vier Fassungen unterschiedlich und hier auch so übernommen.

4.1. „Der Kirschgarten“, in der Regie von Josef Gielen, im Akademietheater (1960)

Josef Gielen verwendete als Textvorlage für seine Inszenierung des „Kirschgartens“ im Jahr 1960, Premiere am 14. Mai im Akademietheater, eine Übersetzung von August Scholz, ohne Jahresangabe. Die hier folgend zitierten Textbeispiele stammen der Burgtheaterfassung der oben genannten Inszenierung, welche vom Burgtheaterarchiv Wien zur Ansicht verfügbar gemacht wurde.

Für die Überprüfung der oben angegebenen Übersetzung von August Scholz wurde eine Übersetzung von August Scholz ohne Jahresangabe - eine vermutlich aus dem Jahr 1937 im Ladyschnikow Verlag in Berlin erschienene Buchausgabe - verwendet.²⁶⁰

August Scholzs Übersetzung zählt zu den ersten²⁶¹ deutschen Übertragungen des „Kirschgartens“; eine erste Ausgabe dieser Übersetzung aus dem Jahr 1918 diente als Vorlage für zahlreiche Inszenierungen auf deutschen Bühnen bis 1960.²⁶²

Ein Vergleich zwischen dem Skriptum der Burgtheaterfassung (1960) und der in der Buchausgabe vorliegenden Scholz-Übersetzung (1937) ergibt, dass sich diese beiden Fassungen erheblich unterscheiden. Der Verdacht liegt daher nahe, dass Gielens Regievorlage eine auf das Wiener Publikum bewusst zugeschnittene Version war, die sich zwar grundsätzlich an der Scholz-Übersetzung orientierte, aber wahrscheinlich von einem damals Verantwortlichen schon vor der Fertigstellung des Skriptums verändert wurde.

²⁶⁰ Anton Tschechow: Der Kirschgarten. Deutsch von August Scholz. Berlin: Ladyschnikow Verlag. o.J. vermutlich 1937. Diese Ausgabe wird mit dieser Jahrsangabe zitiert.

²⁶¹ An der Übersetzung für die erste deutsche Bühnenbearbeitung des „Kirschgartens“ mit Premiere am 12. Oktober 1916 auf der Neuen Wiener Bühne hatte auch Lion Feuchtwagner mitgearbeitet. vgl. Hans Walter Poll. In: Anton Tschechow: Der Kirschgarten. Nachwort. Übersetzung und Nachwort von Hans Walter Poll. Stuttgart: Reclam 2005, S. 85.

²⁶² vgl. Bednarz: Theatralische Aspekte der Dramenübersetzung. S. 277.

Die Burgtheaterfassung (1960) weist zu der erwähnten Übersetzung in Buchausgabe (1937) vor allem Unterschiede in der verwendeten Sprache auf; die erstere nähert sich der Umgangssprache beziehungsweise dem Wiener Dialekt. Es ist leicht zu erkennen, dass Gielen sich damit um eine adäquatere Wortwahl für das hiesige Theaterpublikum bemühte.

Folgendes Beispiel aus dem I. Akt zeigt, dass bei der Burgtheaterinszenierung auf die Standardsprache verzichtet wurde, stattdessen wurden umgangssprachliche Ausdrücke oder dialektale Wendungen verwendet, ungeachtet des sozialen Standes der Figuren. Hier beschwört die aus Paris eingetroffene Gutsherrin Ljubov Andreevna Ranjevskaja ihr Kinderzimmer und den Garten.

In der Burgtheaterfassung von 1960 heißt es auf Seite 18 an dieser Stelle:

Ljubow Andrejewna: Oh meine Kindheit, meine unschuldvolle Kindheit! Hier in der Stube hab' ich geschlafen [...].²⁶³

Josef Gielen streicht in der Burgtheaterfassung „Hier in der Stube hab' ich geschlafen“ handschriftlich durch und fügt einen anderen, aufgrund des Bleistiftstrichs schwer lesbaren Satz ein. Nichtsdestotrotz, das obige Zitat aus der Burgtheaterfassung (1960) unterscheidet sich von Scholz' Übersetzung, Buchausgabe des Jahres 1937. Vor allem der unterschiedliche Sprachgebrauch sticht hervor. Bei Scholz ist nicht von „Stube“, sondern von „Zimmerchen“ die Rede:

Ljubow Andrejewna: Das Kinderzimmer, mein liebes, reizendes Zimmerchen ... Hier hab' ich als kleines Mädchen geschlafen [...].²⁶⁴

Bei Čechov ist von Kinderzimmer die Rede:

Любовь Андреевна: О, мое детство, чистота моя! В этой детской я спала [...].²⁶⁵

(Ljubov Andreevna: O, meine Kindheit, meine Reinheit. In diesem Kinderzimmer habe ich geschlafen) (Anm., meine Übersetzung).

Scholz' Übersetzung, Buchausgabe (1937) zeigt, dass anscheinend aus Rücksicht auf das deutschsprachige Lesepublikum auf die Übernahme russischer Begriffe

²⁶³ Anton Tschechow: Der Kirschgarten. Burgtheaterfassung. 1960, S. 18.

²⁶⁴ Anton Tschechow: Der Kirschgarten. Deutsch von August Scholz. 1937, S. 10.

²⁶⁵ Anton P. Čechov: Višnevij sad. Moskva: Gosudarstvennoe Izdatel'stvo „Iskusstvo“ 1950, S. 24

verzichtet wurde. Das in Russland hochgeschätzte Brotbier Kvas, ursprünglich ein kaukasisches Nationalgetränk, übertrug August Scholz mit dem Begriff „Sauerbier“, der dem deutschsprachigen Publikum ein Bild von der Geschmacksrichtung und Konsistenz dieses Getränks verschaffen sollte. Im ersten Akt erwarten Lopachin und Dunjaša die Ankunft der aus Paris kommenden Reisenden. Lopachin befiehlt Dunjaša, ihm Kvas zu bringen, was bei Scholz wie folgend heißt:

Lopachin: Bring mir ein Glas Sauerbier mit.²⁶⁶

Die Burgtheaterfassung (1960) adaptiert Scholz' „Glas Sauerbier“ für das Wiener Publikum mit ein „Glasl saures Bier“:

Lopachin: Bring mir ein Glasl saures Bier.²⁶⁷

In diesem Fall griff Regisseur Josef Gielen ein und korrigierte die Stelle in der Burgtheaterfassung (1960) zu Gunsten des Originals handschriftlich, und zwar wie folgt: „Lopachin: Bring mir Kvas mit“.

Diese hier zitierten, verschiedenen Verwendungen für „Kvas“ sprechen für die oben erwähnte Annahme, dass sich die Burgtheater-Textvorlage für die Inszenierung aus dem Jahr 1960 an August Scholz deutscher Übertragung orientierte, für die Wiener Inszenierung aber stark verändert/adaptiert wurde.

In die Burgtheaterfassung (1960) wurde weiter festgestellt, dass an einigen Stellen das sprachliche Niveau Čechovs stark vernachlässigt wurde.

Als im II. Akt, Dunjaša, das Dienstmädchen, Jaša, dem jungen Diener, von ihrer Verliebtheit vorschwärmt - bleibt nicht nur der potentielle Komikeffekt dieses Dialogs aus (Burgtheaterfassung (1960)) – sondern wird an dieser Stelle eher in das Gegenteil verwandelt. Der Dialog zwischen den zwei jungen Leuten ist dort wie folgt übersetzt:

Dunjaša: Ich habe mich leidenschaftlich in Sie verliebt, Sie sind so gebildet, haben über alles ein Urteil.

²⁶⁶ Anton Tschechow: Der Kirschgarten. Deutsch von August Scholz. 1937, S. 8.

²⁶⁷ Anton Tschechow. Der Kirschgarten. Burgtheaterfassung 1960, S. 2.

Jaša: Von mir aus ist es nämlich so, wenn ein Mädel mit einem Mann eine poussage hat, dann ist sie schon eine Schlampe.²⁶⁸

Dabei bringt August Scholz, Buchausgabe 1937, eine völlig unterschiedliche deutsche Übertragung im zweiten Satz:

Dunjascha: Ich hab' Sie so lieb gewonnen! Sie sind so gebildet, können über alles so fein reden!

Jascha: Tja ... Ich meine, wenn ein Mädel sich wegwirft, dann taugt es eben nichts.²⁶⁹

Bei Čechov heißt die letzte Satzstelle welches ein verliebtes Mädchen beschreibt „безнравственная“ (bez'navstvennaja), was „unmoralisch“ oder „unsittlich“ bedeutet.

Diese erste vorgestellte Regievorlage mit dem hier spärlich beschriebenen Charakteristikum war der verwendete Text der ersten Inszenierung des Dramas „Der Kirschgarten“ am Burgtheater. Dazu wurde durch die Miteinbeziehung der wienerischen Umgangssprache stellenweise eine Distanzierung von Čechovs Sprachniveau konstatiert. Ungeachtet dessen konnte die Premierevorstellung sowohl Kritiker als auch Publikum überzeugen.

4.1.1. Pressestimmen nach der Premiere des „Der Kirschgarten“ im Akademietheater (1960)

Josef Gielen (1890 -1968) war nach seiner Rückkehr aus der Emigration von 1948 bis 1954 Direktor des Burgtheaters. Seine „Kirschgarten“-Inszenierung war die zweite dieses Bühnenstücks in Wien nach dem II. Weltkrieg, einer Bearbeitung Paul Kalbecks aus dem Jahr 1948 im Theater in der Josefstadt folgend. Gielens Regiewerk ging, angesichts einiger Misserfolge von Čechov'schen Dramen an anderen deutschsprachigen Bühnen, als eine lobenswerte Bearbeitung in die Rezeptionsgeschichte ein.²⁷⁰

²⁶⁸ Anton Tschechow. Der Kirschgarten. Burgtheaterfassung 1960, S. 29.

²⁶⁹ Anton Tschechow. Der Kirschgarten. Deutsch von August Scholz. a.a.O. S. 35.

²⁷⁰ vgl. Bednarz: Theatralische Aspekte der Dramenübersetzung. S. 124.

An der Akademiethateraufführung haben Käthe Gold als Ranjevskaja, Heinrich Schweiger als Lopachin, Erika Pluhar als Varja, Johanna Matz als Anja, Robert Lindner als Gaev, Erich Auer als Trofimov, Peter Jost als Epichodov, Günther Haenel als Firs, Inge Brücklmeier als Dunjaša, Michael Janisch als Jaša, Johannes Schauer als Piščik und Eva Zilcher als Charlotta mitgewirkt. Kostüme und Bühnenbild wurden von Ita Maximowna erarbeitet.

In dem bereits erwähnten Artikel von Hans Hainz Hahn in der *Arbeiter Zeitung* wurde Gielens „Kirschgarten“- Bearbeitung als ein „Tschechow-Fest“²⁷¹ bezeichnet. Josef Gielens Inszenierung sei deshalb geglückt, weil er mit Recht alle Töne und Lichter, die Čechov hier zu einem großen Gemälde des Menschenschicksals instrumentiert hat, hervorgehoben und betont habe.

Edwin Rollett in der *Wiener Zeitung*²⁷² empfand, dass die kleinere Bühne des Akademiethaters dem Stück optimale Rahmenbedingungen für die Entwicklung des Inhalts geboten habe. Josef Gielen habe aber seine Regie ein wenig zu heftig eingesetzt, er hätte noch etwas mehr besänftigen und ruhiger lenken können.

Friedrich Torberg betitelte seinen Artikel in der Tageszeitung *Die Presse* „Ein Garten voll mit reifen, edlen Früchten“. In Josef Gielens Inszenierung habe man sowohl gut gespielt als auch gut zugeschaut. Das Publikum habe die „wirklich nicht spannenden vier Akte“²⁷³ gespannt und teilnahmsvoll verfolgt. Das Bühnenbild und das kräftigere Kolorit von Ita Maximovnas Kostümen hätten in Übereinstimmung mit der Regie gezeigt, dass die Inszenierung keiner billigen Zurechtrückungen und keiner rückwärtsgewandten Prophetie bedürfe.

Josef Gielen komme es sichtlich nicht darauf an, die Paradoxie der menschlichen Existenz aufzuzeigen, so Oskar Markus Fontana in den *Salzburger Nachrichten*²⁷⁴.

²⁷¹ h.h.h. (Hans Heinz Hahn, Anm.): Ein Tschechow-Fest im Akademietheater. In: Arbeiter Zeitung 17. 5. 1960

²⁷² Edwin Rollet: Zwischen Requiem und Komödie. „Der Kirschgarten“ von Anton Tschechow im Akademietheater. In: Wiener Zeitung 17. 5. 1960.

²⁷³ Friedrich Torberg: Ein Garten voll mit reifen, edlen Früchten. Josef Gielens Inszenierung von Tschechows „Kirschgarten“ im Akademietheater. In: Die Presse 17. 5. 1960.

²⁷⁴ Oskar Maurus Fontana: Tragikomödie zwischen den Zeiten. Tschechows „Kirschgarten“ blüht im Akademietheater. In: Salzburger Nachrichten 16. 5. 1960.

Er lasse das Stück vor allem als Drama einer Zeitenwende erkennen. Dadurch erhalte „Der Kirschgarten“ viel hellere und positivere Züge als sonst.

Ita Maximownas Kostüme und Bühnenausstattung würden allerdings andere Wege als Gielens Regie gehen, sie bevorzuge das Lyrische, das der „Kirschgarten“ trotz seines Verfalls erstrahlen lässt. Für diese „Tragikomödie zwischen den Zeiten“ habe das Publikum mit jubelndem Beifall gedankt.

4.2. „Der Kirschgarten“, in der von Regie Achim Benning am Burgtheater (1983)

Achim Benning verwendete für seine Inszenierung des „Kirschgarten(s)“ am Burgtheater mit der Premiere am 27. Februar 1983 eine Übersetzung²⁷⁵ von Peter Urban. Die für diese Inszenierung verwendete Textvorlage, das Skriptum der Burgtheaterfassung (1983), wurde für die vorliegende Arbeit aus dem Burgtheaterarchiv zu Ansicht verfügbar gemacht.

Die Transkription der russischen Namen dieser Übersetzung folgt dem für die spezifisch russischen Laute verwendeten diakritischen Zeichen²⁷⁶.

Achim Bennings Regiefassung zeigt Spuren eines freien Umgangs mit dem Text, vor allem in Form von neu erdichteten Textzufügungen und vermitteln den Eindruck, dass der Regisseur in seiner Inszenierung auf Unterhaltungspotential und Spannung gesetzt hat. Lyrische Textinzufügungen, wie z.B. ein kurzes französisches Lied im I. Akt oder die gesamte Rezitation des Gedichts „Die Sünderin“ im III. Akt, deuten auf eine erhöhte, zuweilen poetische - Musikalität und Heiterkeit der Inszenierung hin. Die Regiefassung weist zusätzliche und zuweilen suggestive Regieanweisungen auf, welche darauf abzielen Handlungen und Effekte entweder zu forcieren oder zu nivellieren.

Das erste hier gezeigte Beispiel sticht vor allem deshalb hervor, weil Benning hier ein eigenes Endbild des I. Akts erstellt. Nachdem Onkel Gaev den Mädchen Anja und Varja seinen Plan offenbart, Geld von der Großtante zu erbitten, fügt Achim

²⁷⁵ Buchausgabe: Anton Čechov. Der Kirschgarten. Komödie in vier Akten. Übersetzt und herausgegeben von Peter Urban. Alle Aufführungsrechte: Frankfurt am Main: Verlag der Autoren; Alle Buch - und Abdrucksrechte: Zürich: Diogenes 1973.

²⁷⁶ Peter Urban: Anmerkungen. In: Anton Čechov. Der Kirschgarten. Übersetzt und herausgegeben von Peter Urban. Zürich: Diogenes 1973, S. 89.

Benning nach Anjas Ruf: „Wie gut du bist Onkel, wie klug! Jetzt bin ich ruhig! Ruhig! Ich bin glücklich!“, die zusätzliche Regieanweisung „schaukeln“ ein, dabei soll Anja auch ein kurzes Lied von zwei Strophen mit je zwei Versen singen:

En ballon, en ballon, en ballon vers le ciel
En ballon, en ballon, en ballon.

Les nuages, les nuages, les nuages m'appellent
Les nuages, les nuages, les nuages.²⁷⁷

Bei Čechov, kurz nachdem sie den Onkel umarmt, sinkt Anja, da es mitten in der Nacht und sie nach der langen Reise erschöpft ist, auf einen Sessel und schläft ein. In der letzten Szene dieses Akts, weckt Varja sie auf und führt sie aus dem Zimmer:

Varja: Pst, pst... sie schläft... schläft. Liebes, gehen wir.

Anja (*leise im Halbschlaf*): Ich bin müde ... All die Glöckchen ... Onkel ... mein lieber... und Mama ... und der Onkel ...

Varja: Gehen wir doch, Liebes, gehen wir... (*Sie gehen in Anjas Zimmer hinüber*).²⁷⁸

Achim Benning fügt in seine Regievorlage nach der Tanzaufforderung im III. Akt die ganze Rezitation des Gedichts „Die Sünderin“ von Alexej Tolstoj ein, welches textgemäß an einer anderen Stelle während des Banketts vorkommt. Bei Čechov kommt der Stationsvorsteher, der das Gedicht vorträgt allerdings kaum über einige Verse hinaus, da er wegen des Erklingens der immer lauter werdenden Walzermusik seine Interpretation unterbrechen muss. Hier scheint Achim Benning eine Verbindung zwischen dem Poem und Ranjevskajas Lebensstil aufzeigen zu wollen, da er den Titel des Gedichts auf „Sie Sünderin!“ ändert und den Bahnhofsvorsteher, während sich Ranjevskaja tanzend entfernt dieses Gedicht laut rezitieren lässt. Erst nach dem Gedicht lässt Benning die Figur Piščik über dessen Geldnot sprechen. Auch dieser Stelle nimmt nach Bennings Änderung lyrische Formen an:

Piczik (sic!): Ljubov Andreevna Gestatten Sie...

Jaša: Bitte! Bitte!

Stationsvorsteher: „Sie Sünderin von Alexej Tolstoj“

In Nächstenliebe sich verzehrend [...]

²⁷⁷ Anton Čechov. Der Kirschgarten. Burgtheaterfassung 1983, S. 27.

²⁷⁸ Anton Čechov. Der Kirschgarten. Deutsch von Peter Urban. Zürich: Diogenes 1973, S. 27.

Piczik: (tanzend) 180 Rubelchen
Die Hypotheken – Zinsen
180 Rubelchen.²⁷⁹

Die Übersetzung Peter Urbans die Achim Benning als Textvorlage für seine Inszenierung verwendete lautet an dieser Stelle wie folgt:

Piščik: Gestatten Sie die Aufforderung ... auf ein Walzerchen, meine Schönste ... *Ljubov Andreevna geht mit ihm*. Meine Bezaubernde, 180 Rubelchen muß ich Ihnen trotzdem nehmen ... Ich muß ... *Tanzt*. 180 Rubelchen ... [...].²⁸⁰

4.2.1. Pressestimmen nach der Premiere des „Der Kirschgarten“ (1983)

Achim Benning inszenierte einen „Kirschgarten“, der die Gemüter der Theaterkritiker stark polarisierte. Für manche war die Produktion ein Schock²⁸¹, für andere eine eindrucksvolle²⁸² Inszenierung. Umstritten war auch das Bühnenbild Herbert Kapplmüllers, das zum Teil als übertrieben groß und ähnlich dem Bühnenbild der „Sommergäste“-Inszenierung (1979) empfunden wurde; zum Teil aber wurde es als schöner „idealer Entfaltungsraum“²⁸³ gelobt. Die Kostüme wurden ebenfalls von Herbert Kapplmüller entworfen.

Werner Thuswaldner lobte in den *Salzburger Nachrichten*²⁸⁴ die Aufführung, mit der Textvorlage sei Benning konsequent verfahren und dem Text gerecht geworden, ohne den Ehrgeiz zusätzlicher Erfindungen, so der Kritiker. Der Regisseur, der schon mit Gorkis „Sommergäste“ Einblick in die absterbende russische Gesellschaft bewiesen hat, habe auch beim „Kirschgarten“ die Figuren mit Hingabe gestaltet, auch die Atmosphäre entspreche genau dem, was man gewohnt ist, als russisch zu halten. Erika Pluhar schöpfe als Ranjevskaja aus dem Vollen, Helmut Lohner spiele als Gaev einen denkwürdigen Ritter von trauriger Gestalt, Josefin Platt findet für ihre Anja berührende Töne und Hilke Ruthner gäbe als Varja eine Studie des

²⁷⁹ Anton Čechov. *Der Kirschgarten*. Burgtheaterfassung 1983, S. 64.

²⁸⁰ Anton Čechov. *Der Kirschgarten*. Deutsch von Peter Urban. 1973, S. 50.

²⁸¹ Otto F. Beer: Eine Oper von Tschechow. Achim Benning inszeniert an der Burg den „Kirschgarten“. In: *Süddeutsche Zeitung* 8. 3. 1983.

²⁸² Rudolf U. Klaus: Der Kirschgarten bleibt unsichtbar. Eindrucksvolle Burgtheaterpremiere mit Tschechows letztem Werk unter Benning. In: *Wiener Zeitung* 1. 3. 1983.

²⁸³ Werner Thuswaldner: Einblick in russische Seelen. Achim Benning inszenierte Anton Tschechows „Kirschgarten“ im Wiener Burgtheater. In: *Salzburger Nachrichten* 1. 3. 1983.

²⁸⁴ ebd. Werner Thuswaldner: Einblick in russische Seelen ... In: *Salzburger Nachrichten* 1. 3. 1983.

Lebensverzichts. Heinz Kraehkamp stelle Lopachin als einen „weichen Kraftlackel voller Unsicherheit“ dar, Helmut Rühl spiele als Student Trofimov den anderen verschwommene Gescheitheit vor. Karlheinz Hackl (Jaša), Fritz Grieb (Piščik), Rudolf Jusits (Epichodov), Maresa Hörbiger (Charlotta) und Emanuela von Frankenberg (Dunjaša) geben in ihren Rollen, so Thuswaldner, prägnante Typen. Attila Hörbiger als Firs sei kein bemitleidenswerter Greis, sondern vielmehr ein würdiger alter Herr, der besorgt dem unsinnigen Treiben der anderen zuschaue.

Die *Wiener Zeitung*²⁸⁵ charakterisiert Achim Bennings „groß angelegte“ Burgtheaterneuinszenierung als eine sehr eigene und eigenwillige Interpretation. Er belasse das getragene, etwas träge Zeitmaß, fülle es jedoch mit unendlich vielen, gar allzu vielen Einfällen und Nebenhandlungen, so dass die Aufführung zwar ein starkes Relief bekomme, gleichzeitig aber auch eine durchgängige Künstlichkeit. Dass der Kirschgarten selbst im Bühnenbild in keinem Akt sichtbar sei, betrachtet der Kritiker als Absicht der Regie und als unsichtbares Symbol für vergangenes feudales Leben. Herbert Kapplmüllers Bühnenhaus habe unendliche Zimmerfluchten, dazu biete es einen veritablen Ballsaal mit Schaukelstuhlbar für den III. Akt. Um in den drei Zimmern für den I. und den IV. Akt Durchblicke zu schaffen, habe man die Riesenbühne noch einmal in Richtung Zuschauerraum enorm erweitern und sogar Sitzreihen opfern müssen. Die schauspielerischen Leistungen seien so großartig gewesen wie sonst der ganze Abend. Das damals noch geltende Vorhangverbot wurde aufgehoben und die Schauspieler durften den Applaus des Publikums entgegennehmen. Letztlich soll auch das Ensemble applaudiert haben und bedankte sich somit bei den Zuschauern für die vielen Zurufe.

Unzufriedenheit mit Achim Bennings Inszenierung verkündete Karin Kathrein in *Die Presse*²⁸⁶, wobei schon der Titel ihres Artikels mehr als nur die Inszenierung zu meinen scheint, vielmehr den Stil des Burgtheaters überhaupt. In ihrem Artikel „Fleckerlteppich nach Art des Hauses“ bezeichnet sie Bennings „Kirschgarten“ als „großen Fleckerlteppich“ und konstatiert banale Einfälle, wobei die Schauspieler in einem heillosen stilistischen und sprachlichen Chaos agieren würden. Mangel an

²⁸⁵ Rudolf U. Klaus: Der Kirschgarten bleibt unsichtbar. Eindrucksvolle Burgtheaterpremiere mit Tschechows letztem Werk unter Benning. In: Wiener Zeitung 1. 3. 1983.

²⁸⁶ Karin Kathrein: Fleckerlteppich nach Art des Hauses. Achim Benning inszenierte Tschechows „Kirschgarten“ in der Burg. In: Die Presse 1. 3. 1983.

Originalität und Homogenität und einfallslose Schauspielerführung erinnere zeitweise an eine Schenk-Inszenierung, dann an eine verunglückte Strehler-Kopie und mitunter sogar an eine abgespielte Tournee-Theater-Aufführung. Inmitten aller Stillosigkeit sei auch das Bühnenbild nicht gänzlich überzeugend gewesen und einige der Kostüme hätten, laut Karin Kathrein recht fragwürdig ausgesehen.

Die *Süddeutsche Zeitung* äußerte ebenfalls Missstimmung:

Wenn nun Achim Benning am Burgtheater den „Kirschgarten“ mit großer Besetzung und mit großen Mitteln herausbringt, scheint ihn vor allem der Untertitel „Komödie in vier Akten“ fasziniert zu haben. [...] Freilich müsste die Komik nicht gerade im erhöhten Alkoholpegel bestehen oder darin, dass ein junger Lakai unappetitlich frisst. Da gewinnt man den Eindruck, hier seien bloß einige ältere Irrtümer durch neuere ersetzt worden.²⁸⁷

Die Charakterzeichnung sei dazu detailverliebt und exponiert, so weiter Otto F. Beer in der *Süddeutschen Zeitung*. Im Bühnenbild, auf der ungeheuren Weite der Burgtheaterbühne, habe man zwar nicht ganz Russland, aber doch wesentliche Teile davon untergebracht. Ab dem III. Akt wäre „die Länge in die Breite gewachsen“, die Komödie zur Oper geworden. Für das Bankett wurde eine aufwendige, pompöse zweistöckige Halle gebaut, im Obergeschoss wurde „unablässig musiziert und getanzt“. Die viele Musik (Antonio D’Almeida) habe nach „Stravinskij mit Soda“ geklungen, wobei das Malheur erst dann ausbrach, als Lopachin stockbesoffen und lärmend in besinnungslosem Exzess über die Treppen hinabkollerte. Da sei nun die menschliche Komödie endgültig dahin und einer laut dröhnenden Ausstattungsober gewichen. Für Atilla Hörbigers Darstellung von Firs’ stiller Tragödie in der Schlussszene, wo dieser im Haus vergessen wird, sei man aber geneigt gewesen, einiges zu verzeihen, was zuvor so stampfend und aufwendig über die Bühne gerollt worden war.

²⁸⁷ Otto F. Beer: Eine Oper von Tschechow. Achim Benning inszeniert an der Burg den „Kirschgarten“. In: *Süddeutsche Zeitung* 8. 3. 1983.

4.3. „Der Kirschgarten“, in der Regie von Peter Zadek, im Akademietheater (1996)

Peter Zadek verwendete für seine Bühnenbearbeitung im Akademietheater, Premiere 16. Februar 1996, eine Übertragung ins Deutsche von Ulrike Zemme, die für diese Inszenierung mit einer Neuübersetzung beauftragt wurde. Diese wurde dann nach Rücksprache mit der Übersetzerin zusätzlich von Elisabeth Plessen und Peter Zadek für die szenische Umsetzung überarbeitet.

Ulrike Zemmes Übersetzung wurde nicht in Buchform veröffentlicht, sie diente ausschließlich als Textvorlage für diese Inszenierung, laut Burgtheater Programmheft liegen die Aufführungsrechte beim Rowohlt Verlag, Reinbeck bei Hamburg.

Da das Skript der Burgtheaterfassung nicht zur Verfügung gestellt werden konnte, wurde für die hier notwendige Untersuchung das Programmheft zu Rate gezogen.

Die Tatsache, dass in dieser Übersetzung der Diener Jaša das Dienstmädchen Dunjaša duzt anstatt sie wie in den übrigen Übersetzungen zu siezen, zeigt, dass sich Sprache und Umgangsformen vom Original bewusst entfernen und damit ein Publikum am Ende des 20. Jahrhunderts anzusprechen. Auch die durchgehende Bezeichnung Jašas als „der Knabe“, während in den anderen Übersetzungen von „der Halunke“ oder „der Schurke“ die Rede ist, befreit diese Figur von der Last des charakterlichen und sozialen Vorurteils schon am Anfang des Stückes.

Am Beginn des IV. Akts bringt Jaša den im Haus Anwesenden die Nachricht dass „das einfache Volk“, die Bauern gekommen sind, um von der aufbrechenden Herrschaft Abschied zu nehmen. Jašas Aussagen wirken in dieser Übersetzung frech oder gar harsch, was gewissermaßen das Blickfeld seiner Weltanschauung überschreitet:

Jascha: Die Sklaven sind gekommen, um sich zu verabschieden. Wenn Sie meine Meinung wissen wollen, Jermolaj Alexeitsch: die Leute sind gutmütig, aber blöd.²⁸⁸

Bei Čechov ist von dem einfachen Volk, den Bauern die Rede:

Яша: Простой народ прощаться пришел. Я такого мнения, Ермолай Алексеич: народ добрый, но мало понимает.²⁸⁹

²⁸⁸ Anton Tschechow. Der Kirschgarten. Aus dem Russischen von Ulrike Zemme. Programmbuch. Wien: Burgtheater 1996, S. 73.

(Jaša: Das (einfache) Volk ist gekommen, sich zu verabschieden. Meine Meinung nach, Ermolaj Alekseič, das Volk ist gut, versteht aber wenig/hat wenig Verstand).

(Anm., meine Übersetzung).

Diese Textvorlage weist allgemein eine freiere Sinnübertragung ins Deutsche auf, mit einer eindeutig modernen Wortwahl. Das ermöglicht nicht zuletzt auch eine freiere Umgangsform der Figuren untereinander, die Strenge der sozialen Barrieren wird dadurch gemildert. Im Allgemeinen ist im Sprachgebrauch der beiden Bediensteten Dunjaša und Jaša untereinander, aber auch der Herrschaft gegenüber, eine gewisse Selbstständigkeit und Unabhängigkeit zu bemerken.

„Der Kirschgarten“ war auch Peter Zadeks erstes Čechov-Drama, bei dem er 1968 auf der Bühne des Württembergischen Staatstheaters Stuttgart Regie führte. Zuvor hatte er das Stück schon 1966 für eine Fernsehaufnahme bearbeitet.

In einem Gespräch mit Klaus Dermutz tat Peter Zadek einige Äußerungen bezüglich seiner Textinterpretation kund.²⁹⁰ Thematisch ginge es ihm weniger um die Wandlung der Zeit, die das Stück behandelt, die Ablösung einer Zeit durch eine neue. Er orientiere sich vielmehr an den Entscheidungen, die ein Mensch in jeder Sekunde seines Lebens trifft. Den Kern des Stückes sieht er in der Figur der Ranjevskaja und ihren Entscheidungen zwischen Vitalität und Traurigkeit, im Gegensatz zu den Entscheidungen des praktisch veranlagten Lopachin, verankert.²⁹¹ Die unmögliche Liebe aufgrund zweier unterschiedlicher Weltsichten sei ebenfalls vordergründig. Die Liebe mit ihren Rechten und die Würde der beiden hier zusammenprallenden Welten - Ranevskaja und Lopachin - sei der essentielle Aspekt dieser Thematik.

Peter Zadek plädierte in seiner Wiener Inszenierung für die sichere Rollenbesetzung, deshalb setzte er für zwei Drittel der Rollen Schauspieler ein, mit denen er bereits in Deutschland zusammengearbeitet hatte.

Nachdem der Regisseur nach eigenen Aussagen die Figur Lopachin in den 1960er Jahren zweimal falsch besetzt hatte, sei es ihm in der letzten Inszenierung gelungen, diese Figur von Josef Bierblichler optimal spielen zu lassen. Angela Winkler habe die

²⁸⁹ Anton P. Čechov: Višnevij sad. Moskva: Gosudarstvennoe Izdatel'stvo „Iskusstvo“ 1950, S. 72.

²⁹⁰ Klaus Dermutz: Die Außenseiter-Welten des Peter Zadek. Hg. von Klaus Bachler und Klaus Dermutz. (2. Aufl.), Wien: Residenz 2001, S. 98.

²⁹¹ ebd. Dermutz: Die Außenseiter-Welten des Peter Zadek. S. 101.

Kraft einer Lebenshaltung verkörpert und eine abenteuerfreudige Ranjevskaja gespielt, die sich auch nach einer Katastrophe für ein nächstes Abenteuer entscheiden kann, so Peter Zadek.²⁹²

Weitere Rollen wurden mit Ulrich Wildgruber als Gaev, Martin Schwab als Piščik, Hermann Lause als Firs, Eva Mattes als Varja, Theresa Hübchen als Anja, Sylvester Groth als Trofimov, Annemarie Düringer als Charlotta, Urs Hefti als Epichodov, Regina Stötzl als Dunajša, Marcus Bluhm als Jaša, Walter Dosel als Bahnhofsvorsteher besetzt. Das Bühnenbild und die Kostüme entstanden unter der Leitung von Karl Kneidl.

4.3.1. Pressestimmen nach der Premiere des „Der Kirschgarten“ im Akademietheater (1996)

Nach der Premiere am 16. Februar 1996 waren die Meinungen bei den Theaterkritikern geteilt, jedoch überwiegend positiv. Nicht wenige stellten einen Vergleich zwischen Peter Zadeks Akademieinszenierung und Peter Steins „Kirschgarten“ bei den Salzburger Festspielen 1995 an. Letztere wurde sowohl als hoher Maßstab als auch als würdige Kontrahentin zu Zadeks Wiener Inszenierung erachtet.

Dieser Vergleich sei notwendig, meinte Barbara Villiger in der *Neue(n) Zürcher Zeitung*²⁹³, die in ihrem Artikel die Unterschiede aufzeigte. Die polarisierten Positionen der einstigen „Inkunabeln des Regietheaters“ - Stein und Zadek - würden sich in nachbarschaftlicher Distanz positionieren. Stein habe den vorherrschenden Naturalismus - Kostüme von Anno 1903 - lediglich durch ein artifizielles Bühnendispositiv verfremdet. Bei Zadek stehen Naturalismus und Theatralität in einem anderen Verhältnis, nicht grundsätzlich, sondern graduell. Bei der schauspielerischen Umsetzung störe in Zadeks hochkarätigem Ensemble allerdings die Spannung zwischen Feinpsychologie und Karikatur.

²⁹² Dermutz. Die Außenseiter-Welten des Peter Zadek S. 99.

²⁹³ B. vil Villiger (Barbara Villiger, Anm.): Das Leben - ein Schauspiel. Peter Zadek mit Tschechows „Kirschgarten“ in Wien. In: Neue Zürcher Zeitung 19. 2. 1996.

In *Frankfurter Rundschau*²⁹⁴ spricht Peter Iden von einer qualitativ hochwertigen Inszenierung und bezeichnet Peter Zadeks Regie als „Wunder“. Die Figuren, die Zadek ins Zentrum der Aufführung stellt, erlangen z. B. durch Josef Bierbichlers Beinarbeit als Lopachin und durch Angela Winklers rührselige, vor der Gegenwart flüchtende Schönheit Ranjevskaja, distinguierende Kontur.

Die Spannung der Inszenierung liege auch im Bild der Personen auf der Bühne, die folgende Frage aufzuwerfen scheinen: „Müssen sie, ja, wollen sie überhaupt so sein, könnten sie nicht auch anders, und wie wären sie dann?“ Das Publikum, das „nicht gehen wollte“, habe sich zwanzig Minuten lang mit Applaus und Jubel bedankt.

Paul Kruntorad findet in den *Nürnberger Nachrichten*²⁹⁵ nur wenige gute Momente in der Inszenierung. Als Zadeks „stärksten Effekt“ empfindet der Kritiker die Szene, in der Lopachin, der sich bisher als Helfer und Ratgeber angeboten hatte, nun erklärt, er habe den Kirschgarten ersteigert. Da lasse Bierbichler für einen Augenblick die Maske der Bonhomie fallen und offenbare die Brutalität, mit der seine Figur den Plan durchsetzt. Čechovs tragisches Element erscheine bei Zadek als eine beiläufige Alltäglichkeit. Der gesellige Abend mit Musik im III. Akt ufer in ein Faschingsfest aus und Annemarie Düringer liefere als Charlotta, absurd kostümiert, Varietékunststücke ab. Für die dreistündige Aufführung habe sich das Publikum aber dennoch artig mit langem, langem Beifall bedankt.

Als reife, abgeklärte Schönheit im Vergleich zu Peter Steins kapriziöser, exaltierter Schönheit beschreibt Wolfgang Reiter die zwei Regiearbeiten der prominenten Regisseure im *Profil*²⁹⁶. Peter Zadeks „Kirschgarten“ sei Saisonhöhepunkt, in dem auch das Ensemble brilliere und durch die vielfältigen Erfahrungen mit unterschiedlichen anderen Interpretationen zu einer weisen, illusionslosen, aber faszinierenden Darstellungsweise gereift sei.

²⁹⁴ Peter Iden: Lebensbilder im Fluß der Zeit. Meisterwerk der Menschenkunde: Peter Zadeks „Der Kirschgarten“ im Akademietheater. In: *Frankfurter Rundschau* 19. 2. 1996.

²⁹⁵ Paul Kruntorad: Vom Aufstieg des Kleinbauern. Peter Zadek inszenierte am Wiener Akademietheater Tschechows Komödie „Der Kirschgarten“ - Geteiltes Echo. In: *Nürnberger Nachrichten* 19. 2. 1996.

²⁹⁶ Wolfgang Reiter: Abgeklärte Schönheit. Peter Zadek inszeniert Anton Tschechows „Kirschgarten“ am Akademietheater. Ein Saisonhöhepunkt. In: *Profil* 26. 2. 1996, S. 74.

Über eine „Komödie mit zartbitterem Geschmack“ spricht Manuel Brug im *Tagesspiegel*²⁹⁷, es sei ein verzweifelt lustiges Stück geworden, so wie es der Autor ausdrücklich verlangt habe. Peter Zadek habe sehr genau das herausgearbeitet, was dieses Stück markiert. Er führe „bewusst und mit kalkulierten Stilbrüchen, vom falsch verstandenen Steinschen Historismus sich absetzend, ein trauriges, anrührendes, ein grimmig komisches und banal albernes Stück“ vor, das letztendlich nur die Erkenntnis bringt, dass das Leben idiotisch sei.

4.4. „Der Kirschgarten“, in der Regie von Andrea Breth im Burgtheater (2005)

Andrea Breth griff für ihre Inszenierung des „Kirschgarten(s)“ mit der Premiere am 29. April 2005 im Burgtheater auf die revidierte²⁹⁸ Übersetzung Peter Urbans, im Skript der Burgtheaterfassung mit Jahrangabe 1999, zurück. Die russische Namensschreibung folgt auch in dieser Übersetzung der wissenschaftlichen Transliteration. Peter Urban, der auch die Werke Daniil Charms' und Isaak Babels ins Deutsche übertrug, unterstreicht im Fall Čechov die Wichtigkeit einer exakten Übersetzung und der Genauigkeit bei der Übertragung von Gefühlswerten und Klang; den Werken Čechovs liege ein differenzierter Konversationston zu Grunde, der dem gesprochenen Russisch seiner Zeit entspreche, so der Übersetzer.²⁹⁹

Für die vorliegende Arbeit wurde der Verfasserin aus dem Burgtheaterarchiv das Skriptum der Burgtheaterfassung (2005) zur Verfügung gestellt. Die Einsicht in die Burgtheaterfassung (2005) zeigt, dass die Regisseurin an ihrer Regievorlage keinerlei Veränderungen vornahm.

In einem Interview mit Peter Michalzik für die *Frankfurter Rundschau* setzte Andrea Breth den Regieansatz einer Inszenierung mit einer Leseart gleich, die ja äußerst unterschiedlich sein kann: „Man macht Fassungen. Die Frage ist, wie weit man dabei geht. Wir haben ja keine der Aufführungen gemacht, die ich bekanntermaßen verwerflich finde: Textbruchstücke, angereichert mit eigenen Tagebuchnotizen, ein wenig Polemik, ein bisschen von der Lieblings-CD. Aber jede Inszenierung ist eine

²⁹⁷ Manuel Brug: Eine Komödie mit zartbitterem Geschmack: Peter Zadek inszeniert am Wiener Akademietheater Tschechows „Kirschgarten“. In: *Tagesspiegel* 18. 2. 1996.

²⁹⁸ Diese Übersetzung Peter Urbans ist erstmals im Jahr 1970 erschienen und 1998 revidiert worden.

²⁹⁹ Richard Reichensperger: Das Übersetzen von Kultur als Einübung in die Politik. In: *Der Standard* 16. 11. 2002.

Leseart. Selbst wenn man noch so sehr versucht, den Menschen, die da vorkommen, ihr Existenzrecht zu lassen“³⁰⁰.

Ihre Bühnenbearbeitungen bezeichnet sie eher als „textgenau“ denn als „textgetreu“, nicht zuletzt weil der Begriff „Texttreue“ mit längst überholten Vorstellungen beladen ist. Man könne ein Werk getreulich inszenieren und es könne dennoch bodenlos bleiben. Ob eine Inszenierung Werktreue aufweist, kann weder an der Art der Kostüme noch am Bühnenbild gemessen werden: „Werktreue sagen meist Leute, die keine Ahnung haben, was in einem Text drinsteht. Die haben eine Vorstellung, wie etwas zu sein hat. Das ist alles. Es geht aber nur darum, was im Text steht. Bei der „Maria Stuart“ haben alle gesagt, nur weil es realistische Kostüme gab, das sei werktreu. Ja, ich hatte historische Kostüme – aber das Bühnenbild war vollkommen unrealistisch“³⁰¹.

Viele Ensemblemietglieder - Schauspieler wie Kostüm- und Bühnenbildner - die in dieser Inszenierung mitgewirkt haben, tauchen wiederholt in Andrea Breths Regiearbeiten in Wien auf. Im „Der Kirschgarten“ spielten: Sven-Eric Bechtolf als Lopachin, Andrea Clausen als Ranjevskaja, Udo Samuel als Gaev, Pauline Knof als Anja, Nicholas Ofczarez als Jaša, Teresa Weißbach als Varja, Branko Samarowski als Piščik, Cornelius Obonya als Trofimov, Heike Kretschmer als Dunjaša, Ignaz Kirchner als Firs. Die Kostüme für dieses Stück wurden von François Clavel entworfen, das Bühnenbild von Gisbert Jäckel. Die Dramaturgie leitete Wolfgang Wiens.

4.4.1. Pressestimmen nach der Premiere des „Der Kirschgarten“ am Burgtheater (2005)

Andrea Breth hat mit dieser Inszenierung unterschiedliche Reaktionen ausgelöst. Das Bühnenbild, aber ebenso die Dynamik des Schauspiels sind als eher unvorteilhaft bewertet worden: „Textdehnung“, „Verlangsamung“, „Zeitlupe“ sind Termini, die hervorstechen. Das Wiener Blatt *Kurier*³⁰² berichtete schon in seiner

³⁰⁰ Peter Michalzik: Der letzte Glaube. Ein Werkstattgespräch mit der großen Literaturregisseurin Andrea Breth über Schillerferne und -nähe, ihren „Don Carlos“ und die vertrackte Sache mit der Werktreue. In: Frankfurter Rundschau 4. 5. 2005.

³⁰¹ ebd. Peter Michalzik: Der letzte Glaube. In: Frankfurter Rundschau 4. 5. 2005.

³⁰² G. Tartarotti (sic!): Anton Tschechows Abschied in Zeitlupe. „Der Kirschgarten“ in Andrea Berths Regie im Burgtheater. In: Kurier 30. 4. 2005.

Nachtausgabe nach der Premiere, dass bei solchem Takt auch bei großen Darstellern nur wenige Rätsel übrig bleiben würden.

Wolfgang Kralicek stützt sich in seinem Artikel „Kein Samowar, nirgends“ im *Falter* auf den Vergleich zwischen Peter Zadeks Inszenierung 1996 und Andrea Breths 2005. An Zadeks großartiger Aufführung habe sich die spätere Version des „Kirschgarten(s)“ messen müssen. Andrea Breth seien aber solche virtuellen Vergleichskämpfe vermutlich herzlich fremd, wenn Breth scheitert, dann an sich selbst und nicht an irgendwelchen Jahrhundertinszenierungen, so Kralicek. Breth habe einen viel stärker konzeptionellen Ansatz als Zadek verfolgt; während Zadek das Stück in einem skizzenhaft-schlampigen Pawlatschen-Naturalismus inszeniere, spiele die bittere Komödie bei Breth in einem hyperrealistischen Innenraum. Die Čechov-Figuren seien „aus der Zeit gefallen; die Atmosphäre kalt und künstlich wie das Neonlicht, das aus den Deckenblenden fällt; die klinisch sauberen Vogel- und Fliegengeräusche verstärken den leicht surrealen Charakter“³⁰³. Dabei wäre weit und breit kein Samovar zu finden, an dem man sich wärmen könne. Bei Zadek waren Lopachin und Ranjevskaja ein großes, unmögliches Liebespaar. Breth hingegen inszeniere keine Liebesgeschichte(n), sondern einen pittoresken Zombiezoo. Bei Breth spiele man Čechov, interessiere sich aber nicht sonderlich für ihn, die Inszenierung wirke „größer gedacht“, als sie es eigentlich sei.

Obwohl Andrea Breths „Kirschgarten“ zum Nachdenken anrege, rangiert Barbara Petsch in *Die Presse*³⁰⁴ das Stück hinter den „wirksameren“ „Don Carlos“ und „Die Katze auf dem heißen Blechdach“, vorherige Regiearbeiten Breths. Das Problem liege nicht allein in der Leblosigkeit der Inszenierung. Das Bühnenbild, eine Anspielung auf Čechovs Satz „Der russische Schriftsteller lebt in einem Abflussrohr“, sei hier auf den Kirschgarten übertragen worden. Rohre statt einem Kirschgarten sollen bei Andrea Breth Tod und Depression symbolisieren. Aber Breth habe ihre klassische Mosaik-Kunst überstrapaziert, so Barbara Petsch. Nach der Pause breche die wilde Party ab und die ansonsten überwiegend lethargische Sinkflut und Breths Konzept, kostbare Künstler und tolle Figuren in all ihrer Trostlosigkeit

³⁰³ Wolfgang Kralicek: Kein Samowar, nirgends. Neun Jahre nach Zadek: Andrea Breth inszeniert Tschechows „Kirschgarten“ im Burgtheater. In: *Falter*. (Stadtzeitung Wien) 6. 5. 2005.

³⁰⁴ Barbara Petsch: Wer schaut da in die Röhre. Tschechows „Kirschgarten“. In der Regie von Andrea Breth im Burgtheater: edel, enttäuschend. In: *Die Presse* 2. 5. 2005

aufstellen zu lassen, gehe nicht auf. Diese Inszenierung des „Kirschgarten“ lebe allein in Sven-Eric Bechtolf, der den Lopachin spielt und der zum Schluss, nach dem Kauf des Gartens wie ein angeschossener Jogger im Kreis taumelnd, die grandioseste Szene abgibt. Unpassend eingesetzte Vitalität und Überzeugung ende in Zerstörungswut, bei Breth stecke in den zum Ball geladenen Kleinbürgern, die das Haus verwüsten, mehr revolutionärer Elan als in dem verwirrten Landstreicher.

Rüdiger Schaper vom *Tagesspiegel*³⁰⁵ sah in Andrea Breths „Kirschgarten“ „seltsame Blüten treiben“. Die monströsen Lüftungs- oder Abwasserrohre des Innenraums, in dem auch Außenszenen gespielt wurden, hätten keine andere Funktion außer der, drei Stunden lang einen irritierenden Blickfang abzugeben. Der Grundgestus der Inszenierung sei hektisch-elegisch. Das Fest dirigiere Andrea Breth gleichsam als Sturm aufs Petersburger Palais, dargestellt von einer Heerschar betrunkenen, pöbelnder Gäste, die mit Karacho in den Saal eintreten und dann gleich auch wieder verschwinden. Diese Figuren stellen, so der Kritiker, die neuen Menschen dar.

Der Schauspieler des Abends sei Sven-Eric Bechtolf als Lopachin gewesen. Wenn er auf der Bühne ist, dann bekomme auch eine zerfahrene Aufführung ein Zentrum, ein Gesicht.

Andrea Breth habe nicht auf die russische Seele gesetzt, heißt es in der *Tiroler Tageszeitung*³⁰⁶. Die Regisseurin führe die Landpartie rund um die verarmte Ranjevskaja als ein ermüdendes Treffen spintisierender Theatertypen vor. Die Inszenierung sei unterkühlt und ohne Aura für die Akteure, deren Stimme oft in allzu weitem Raum verwehe. Nach einem lähmenden Beginn hinterlasse die Aufführung doch einige stärkere Eindrücke, unter anderem die Isolation jedes Einzelnen und den Mangel an menschlicher Wärme in diesem verlorenen Haufen.

Ronald Pohl von der Tageszeitung *Der Standard* zeigt sich zunächst über die „missfallene und unverstandene Interpretation Andrea Breths“ unschlüssig, vermerkt

³⁰⁵ Rüdiger Schaper: Die letzte Bastion. Der „Kirschgarten“ und sein Kern: Andrea Breths Tschechow am Wiener Burgtheater. In: *Tagesspiegel* 1. 5. 2005.

³⁰⁶ M. Rüdener (sic!): Ein verllorener Haufen. Tschechows „Der Kirschgarten“ prominent besetzt im Wiener Burgtheater. In: *Tiroler Tageszeitung* 2. 5. 2005.

aber schließlich, dass der Inszenierung zum wahren Triumph zwar Genauigkeit in einigen Details fehle, sie jedoch eine „kühle, gescheite, am Kollaps der Zeit interessierte Inszenierung“ sei. Sie enthalte Proben der allerhöchsten Kunstfertigkeit. Das Bühnenbild Gisbert Jäkels zeige das muffige, unbelebte Ambiente eines postsowjetischen Staatsverordnetensaal, auf dessen Grund, wie in einem Bassin, Kindersesselchen und ein putziges Kindertischen, an dem dann auch tatsächlich die Kontrahenten Platz nehmen, befinden. Das und das schräg aufragende Abflussrohr sperren sich strikt gegen „Blütenträume und Wehmutsküsse“. Deshalb sei es auch „Zeit, diese Produktion trotz kleiner Unregelmäßigkeiten ins Herz zu schließen“³⁰⁷, so Ronald Pohl.

Werner Thuswaldner meint in den *Salzburger Nachrichten*³⁰⁸, Andrea Breth sei in Čechovs buntem Menschenhaufen, der aus lauter einprägsamen Individualitäten besteht und in dem schon gewöhnliche Kommunikation scheitert, ganz in ihrem Element. Habe man anfangs den Eindruck, dass die Regisseurin übertreibt, änderte sich dies im Laufe des Abends. Waren die Figuren im ersten Akt - riesiges Kinderzimmer, mit grünem Spannteppich und großflächigen Glaswänden an beiden Seiten – in dem großen Raum und in schmerzlicher Melancholie verloren, so verdichten sich die Beziehungen auf dem Ball im III. Akt. Die Inszenierung stehe im Zeichen des Sven-Eric Bechtolfs, der einen gespaltenen Lopachin voller Selbstzweifel gebe. Andrea Clausen, deren Figur im Mittelpunkt stehen sollte, fülle im Vergleich zu ihren Vorgängerinnen wie Angela Winkler und Jutta Lampe diese Stelle nicht ganz aus. Positive Bemerkungen fallen zu den übrigen schauspielerischen Leistungen, jedoch sei es dem Burgtheater nur fast gelungen, auf voller Höhe an seine große Čechov-Tradition anzuschließen.

Stark visuelle Dramaturgien beabsichtigen nicht zuletzt, den Blick des Zuschauers auf die Wirklichkeit verschiedener Lebenswelten über die Bühne hinaus zu lenken. Die hier als letztes Beispiel besprochene Inszenierung des „Kirschgarten“ zeigt jedoch, dass eine unkonventionelle Bearbeitung des Textes, ohne dabei Rezeptionskonflikte zu riskieren, schwierig ist.

³⁰⁷ Ronald Pohl: Per Anhalter am Ziffernblatt. Andrea Breths kühle, gescheite, am Kollaps der Zeit interessierte Burgtheater-Inszenierung [...]. In: Der Standard 2. 5. 2005.

³⁰⁸ Werner Thuswaldner: Tragische Einzelgänger. Tschechows „Kirschgarten“ [...]. In: Salzburger Nachrichten 2. 5. 2005.

Die Pressemeldungen nach der Premiere „Der Kirschgarten“ Andrea Breths deuten darauf hin, dass trotz des sich dem Originaltext verpflichteten Interpretationsansatzes, das Stück an einem archetypischen Inszenierungsschema gemessen wird. Der im theatergeschichtlichen Kontext notwendige Vergleich zwischen Inszenierungen wird in den Bewertungen oft überschätzt, was dazu führen kann, dass der Neuheitswert einer Inszenierung in Frage gestellt oder abgesprochen wird. Unser Verhältnis zur Moderne sei deshalb so kompliziert, formuliert Jürgen Flimm in einem Interview, weil uns der Rückblick, im Gegensatz zu einem nach vorne gerichteten Blick, vertrauter ist.³⁰⁹

Aufbruch ist oft von Abbruch begleitet und in den unmittelbar vergangenen Jahrzehnten des Burgtheaters haben nicht zuletzt umstrittene Regisseure neue Denkräume geschaffen und dazu beigetragen, dass das Wiener Burgtheater in der Gesamtschau der westeuropäischen Bühnen zu einer wichtigen Theateradresse wurde.

Obwohl die Bewertung des Theaterkritikers für die unmittelbare Wahrnehmung des Zuschauers/Lesers nicht die wesentlichste Rolle spielt, beeinflusst sie die gesamte Rezeptionsgeschichte eines Werkes. Und diese Art der Vermittlung ist oft die einzige ausführlichere Dokumentation einer Inszenierung, auf die zurückgegriffen werden kann.

³⁰⁹ o.A. „Mich reizt das Kompakte“. Jürgen Flimm über seine erste Festspiel-Saison, die Netrebko und das deutsche Stadttheater. In: Der Spiegel 23. 7. 2007, S. 133.

Schlusswort

Die Betrachtung russischer Werke am Burgtheater zeigte, dass die russische Dramatik in dem hier behandelten Zeitraum zunehmend zu einer der wichtigsten Quellen am Burgtheater wurde und dass sich diese im Gesamtrepertoire, neben der englischen, der französischen und der italienischen Dramatik, als die viertwichtigste fremdsprachige Bühnenliteratur erweist.

Es konnte festgestellt werden, dass das Burgtheater eine wichtige Rolle in den kulturellen Beziehungen zwischen Österreich und der UdSSR spielte, und aufgrund seiner Position als wichtigste Sprechbühne Österreichs die russische Dramatik und Literatur auch in politisch präkeren Zeiten in den Vordergrund rückte. Festgestellt wurde, dass das Verhalten der Burgtheaterdirektoren gegenüber der russischen Dramatik dazu geführt hat, kontinuierlich und zuweilen im wachsenden Ausmaß russische Dramen zu vermitteln.

Die Aufnahme russischer Dramatik im Repertoire des Burgtheaters folgt der Voraussetzung, dass in dem Bemühen des Hauses, die Praxis einer länderübergreifenden Bühnendramatik zu etablieren, Russland nicht ausgeschlossen wurde. In diesem Zusammenhang sind die Verdienste der jeweiligen Intendanten hervorgehoben worden. Mit welcher Begründung bestimmte Werke bestimmter Autoren im Repertoire einbezogen wurden, konnte - am Beispiel russischer und sowjetischer Schriftsteller und Dramatiker - im Rahmen dieser Arbeit partiell und zumindest andeutungsweise dargestellt werden.

Die retrospektive Wirkungsgeschichte der hier behandelten Inszenierungen konnte die Interaktion zwischen Autor, Theater und Rezipienten festhalten, welche im Fall der russischen Dramatik die Annäherung zweier verschiedenen Kulturen, Traditionen und Sprachen reflektiert. Mittels ausgewählter Theaterkritiken konnte sowohl ausgehend von dem interpretatorischen Ansatz der Regie und den schauspielerischen Leistungen als auch von den bühnengeschichtlichen Geschehnissen des jeweiligen Zeitabschnittes ein Panoptikum zusammengestellt werden. Abgesehen davon, welche unterschiedliche Färbung einem Werk durch die szenische Bearbeitung verliehen wurde, bewährte sich der Einblick in das rezeptorische Geschehen schon deshalb, weil die Wahrnehmung des virtuellen

Werts eines Werks festgestellt und dessen bühnengeschichtliches Schicksal im österreichischen Kulturraum verortet werden konnte.

Bildmaterial



Bild 1. „Dieser Platonov“, 1959. Akademietheater



Bild 2. „Der Kirschgarten“, 1960. Akademietheater



Bild 3. Bühnenbild-Entwurf von Ita Maximowna. „Der Kirschgarten“ 1960. Akademietheater



Bild 4. „Drei Schwestern“, 1976. Akademietheater



Bild 5. „Der Kirschgarten“, 1983. Burgtheater



Bild 6. „Der Kirschgarten“, 1983. Burgtheater



Bild 7. „Sonnenuntergang“, 1993. Akademietheater



Bild 8. „Der Kirschgarten“, 1996. Akademietheater

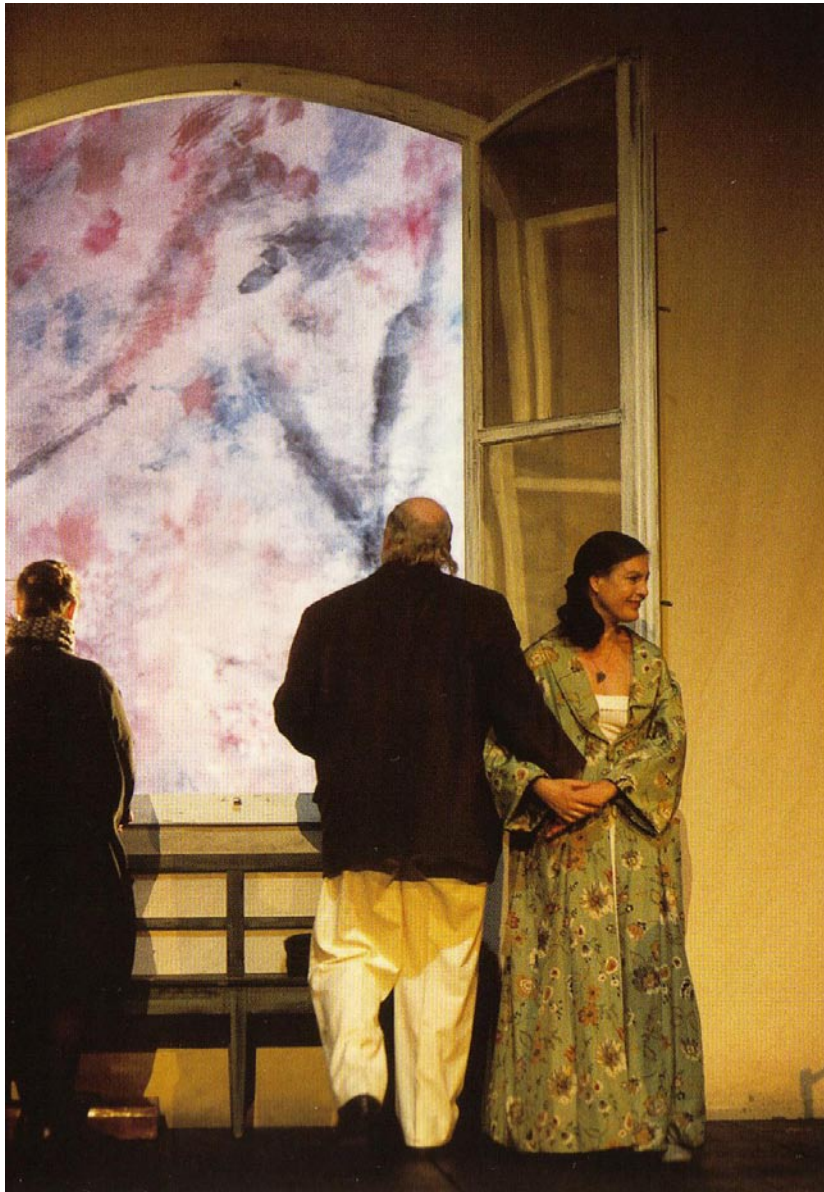


Bild 9. „Der Kirschgarten“, 1996. Akademietheater

Premieren russischer Dramen und Literatur am Burgtheater zwischen 1955 und 2005. Eine Übersicht³¹⁰

Direktion Adolf Rott 1954 - 1959

1. Dieser Platonov. Anton Čechov 06. 02. 1959 Akademietheater. Regie: Ernst Lothar

Direktion Ernst Hauesserman 1959 – 1968

2. Die Besessenen (Die Dämonen). Fëdor Dostoevskij. 7.12.959. Regie: Leopold Lindtberg
3. Der Kirschgarten. Anton Čechov 14. 05. 1960 Akademietheater. Regie: Josef Gielen.
4. Die Quadratur des Kreises. Valentin Katajev 16. 12. 1962 Akademietheater.
(Gastspiel des Ensembles der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst, Max-Reinhardt-Seminar). Regie: Panos Hariglotos
5. Die Brüder Karamazov. Fëdor Dostoevskij 17. 06. 1964. Burgtheater. Regie: Bojan Stupica
6. Der Revisor. Nikolaj Gogol 22. 04. 1966 Akademietheater. Regie: Boy Gobert
7. Ivanov. Anton Čechov 29. 03. 1965 Akademietheater. Regie: Achim Benning

Gastspiele Moskauer Gorki Künstlertheater, (Wiener Festwochen), Burgtheater:

8. Die toten Seelen. Nikolaj Gogol. 15. und 16. 06. 1967
9. Das Glockenspiel des Kreml Nikolaj Pogodin 17. und 18. 06. 1967
10. Drei Schwestern Anton Čechov 19. und 20. 06. 1967
(Alle: Regie: M. O. Knebel, V. P. Markov, I. M. Rajevskij nach einem Regiemodel von V. I. Nemirovič-Dančenko und Konstantin Stanislavskij?)

Direktion Paul Hoffmann 1968 - 1971

11. Marija. Isaak Babel 03.09. 1969 Burgtheater. Regie: Kurt Meisel
12. In der Tiefe (Nachtasy). Maxim Gorki 22. 05. 1971 Burgtheater. (Wiener
13. Festwochen; Gastspiel, Italien). Regie: Giorgio Strehler
14. Der Selbstmörder. Nikolaj Erdmann. 06. 6. 1970. Akademietheater. Regie: Rudolf Steinboeck
15. Der Wald. Alexander Ostrovskij 06. 04. 1971 Burgtheater. Regie: Jaroslav Dudek

Direktion Gerhard Klingenberg 1971 - 1976

16. Onkel Vanja. Anton Čechov 30. 04. 1972 Akademietheater. Regie: Leopold Lindtberg
17. Wölfe und Schaffe. Alexander Ostrovskij 10. 10. 1973 Akademietheater. Regie: Hans Schweikart

³¹⁰ ohne Anspruch auf Vollständigkeit

- 18. Der lebende Leichnam. Lev Tolstoj 24. 11. 1973 Akademietheater. Regie: Leopold Lindtberg
- 19. Die Kleinbürger. Maxim Gorki 13.11.1976 Akademietheater. Regie: Dieter Dorn
- 20. Drei Schwestern Anton Čechov 16. 06. 1976 Akademietheater. Regie: Otto Schenk

Direktion Achim Benning 1976 - 1986

- 21. Die verzauberten Brüder. Evgenij Švarc 27. 11. 1976 Burgtheater. Regie: Ernst Seiltgen
- 22. Rotkäppchen. Evgenij Švarc 12. 11. 1977. Burgtheater. Regie: Georg Soulek
- 23. Die Möwe. Anton Čechov 15. 10. 1977 Burgtheater. Regie: Erwin Axer
- 24. Der Revisor. Nikolaj Gogol 07. 04. 1979 Burgtheater. Regie: Pavel Kohout
- 25. Kinder der Sonne Maxim Gorki Okt.1979 Burgtheater. (Gastspiel, Bulgarien: Ensemble des Nationaltheaters Ivan Wassoov, Sofia). Regie: Filip Filipow
- 26. Sommergäste. Maxim Gorki 24. 11. 1979 Burgtheater. Regie: Achim Benning.
- 27. Die Schneekönigin Evgenij Švarc 23. 10. 1981 Burgtheater. Regie: Leopold Lindtberg
- 28. Barbaren. Maxim Gorki 24.11. 1981 Burgtheater. Regie: Adolf Dresden
- 29. Der Kirschgarten Anton Čechov 27. 02. 1983 Burgtheater. Regie: Achim Benning
- 30. Verbrechen und Strafe. Fëdor Dostoevskij. 12. 10. 1984 Akademietheater. Regie: Jurij Ljubimov/
Juri Karjakin
- 31. Tote Seelen Nikolaj Gogol 30. 01. 1985 Burgtheater. Regie: Jurij Ljubimov
- 32. Ein Monat auf dem Lande. Ivan Turgenev 22. 05. 1986 Burgtheater. Regie: Achim Benning

Direktion Claus Peymann 1986 - 1999

- 33. Die Möwe. Anton Čechov 14. 12. 1986 Akademietheater. Regie: Harald Clemen
- 34. Kinder der Sonne. Maxim Gorki 03. 09. 1988 Akademietheater. Regie: Achim Benning
- 35. Mozart und Salieri. Alexander Puškin. 16. 2. 1989 Burgtheater-Lusterboden. Regie: Manfred Karge
- 36. Ivanov. Anton Čechov 8. 6. 1990 Akademietheater. Regie: Peter Zadek.
- 37. Theaterfällen. Daniil Charms. 25. 02. 1992 Vestibül. Regie: Michael Kreihsl
- 38. Onkel Vanja. Anton Čechov 18. 12.1992 Akademietheater. Regie: Achim Benning
- 39. Sonnenuntergang. Isaak Babel 08. 04. 1993 Akademietheater. Regie: Dieter Giesing
- 40. Optische Täuschung. Daniil Charms 24. 6. 1994 Vestibül. Regie: Jevgenij Sitochin

Lesungen. Akademietheater.

- 41. Die letzte Komödie. Jurij Mamlejev, gelesen am 08. 5. 1994
- 42. Stirb nicht vor deiner Zeit. Evgenij Evtušenko, gelesen am 03. 10. 1994
- 43. Drei Schwestern. Anton Čechov 17. 06. 1994 Burgtheater. Regie: Leander Haußmann.
- 44. Platonov. Anton Čechov 25. 10. 1995 Akademietheater. Regie: Achim Benning
- 45. Der Heiratsantrag/ Der Bär. Anton Čechov 13. 04. 1995. Vestibül. Regie: Jevgenij Sitochin

46. Achenbrödel. Evgenij Švarc 23. 10. 1996 Kasino Schwarzenbergplatz. Regie: Felix Benesch
47. Der Kirschgarten. Anton Čechov 16. 02. 1996 Akademietheater. Regie: Peter Zadek
48. Die Dämonen. Fëdor Dostoevskij 05. 1999 Burgtheater (Wiener Festwochen). Regie: Frank Castorf

Direktion Klaus Bachler 1999 - 2009

49. Oblomov. Nikolaj Gončarov Akademietheater. 30. 3. 2003. Regie: Stephan Müller
50. Die Möve. Anton Čechov 14. 05. 2000 Akademietheater (Wiener Festwochen). Regie: Luc Bondy
51. Onkel Vanja. Anton Čechov 17. 03. 2000 Burgtheater. Regie: Andrea Breth.
52. Der Wald. Alexander Ostrovskij 3. 5. 2002 Akademietheater. Regie: Tamás Ascher
53. Der Kirschgarten. Anton Čechov 29. 4. 2005 Burgtheater. Regie: Andrea Breth
54. Die Möwe. Anton Čechov. 6. 6. 2005 Vestibül (Wiener Festwochen). Regie: Árpád Schilling
55. Die Kleinbürger. Maxim Gorki 30. 12. 2005 Burgtheater. Regie: Karin Beier

Bibliographie.

Primärliteratur:

Babel, Isaak: Marija. Sonnenuntergang. Zwei Stücke. München: dtv 1967

Čechov, Anton: Die Möwe. Komödie in vier Akten. Übersetzt und hg. v. Peter Urban. Zürich: Diogenes 1996

Čechov, Anton: Die Vaterlosen (Platonov) Übersetzt und hg. v. Peter Urban. Zürich: Diogenes 1995

Čechov, Anton: Drei Schwestern. Drama in vier Akten. Übersetzt und hg. v. Peter Urban Zürich: Diogenes 1999

Čechov, Anton. Ivanov: Komödie und Drama in vier Akten. Übersetzt und hg. v. Peter Urban. Zürich: Diogenes 1994

Čechov, Anton: Onkel Vanja. Szenen aus dem Landleben in vier Akten. Übersetzt und hg. v. Peter Urban. Zürich: Diogenes 1995

Charms, Daniil: Fälle. Übersetzt und hg. v. Peter Urban. Berlin: Friedenauer Presse 2002

Dostojewskij, Fjodor: Die Brüder Karamazow. Aus dem russischen übertragen von Reinhold von Walter. Nachwort von Fjodor Stepun. 3. Aufl., Zürich: Manesse, Corona Reihe. 1994

Dostojewskij, Fjodor: Die Dämonen. Aus dem russischen von E. K. Rahsin. Mit einem Nachwort von Aleksandar Flakar. 5. Aufl., München: Piper 1999

Dostojewskij, Fjodor: Raskolnikoff. Schuld und Sühne. Ins deutsche Übertragen von Hans Moser. München: Wilhelm Goldmann o.J.

Gogol, Nikolaj: Der Revisor. Deutsche Übertragung von Xaver Schaffgotsch. In: Russische Meisterdramen. Mit einem Vorwort von Xaver Schaffgotsch. München: Kurt Desch 1961

Gogol, Nikolaj: Die toten Seelen. Deutsch von Alexander Eliasberg. Frankfurt: Büchergilde Gutenberg o.J.

Gontscharow, Iwan. Oblomow. Revidierte Übersetzung aus dem russischen von Reinhold von Walter. Frankfurt am Main: Insel 1981

Gorki, Maxim: Dramen. [Kleinbürger; Nachtsyl; Sommergäste; Kinder der Sonne; Barbaren; Feinde; Die letzten; Jegor Bulytschow; Wassa Schelesnowa]. Aus dem Russischen von Werner Creutziger, Günter Jäniche und Georg Schwarz. München: Winkler 1976

Katajew, Valentin: Eine Schnur geht durchs Zimmer. Deutsche Übertragung J. Ettinger. In: Russisches Theater des XX. Jahrhunderts. Hg. v. Joachim Schondorff. München: Albert Langen und Georg Müller 1960

Ostrowskij, Nikolaj: Der Wald. Deutsche Übertragung von Anja und Eduard Wiemuth. In: Russische Meisterdramen. Mit einem Vorwort von Xaver Schaffgotsch. München: Kurt Desch 1961

Puschkin, Alexander: Mozart und Salieri. Übersetzung und Nachwort von Kay Borowsky. Stuttgart: Philipp Reclam jun. 1985

Tolstoi, Leo: Der lebende Leichnam. Deutsche Übertragung von August Scholz. In: Russisches Theater des XX. Jahrhunderts. Hg. v. Joachim Schondorff. München: Albert Langen und Georg Müller 1960

Turgenjew, Iwan: Ein Monat auf dem Lande. Deutsche Übertragung von Xaver Schaffgotsch; In: Russische Meisterdramen. Mit einem Vorwort von Xaver Schaffgotsch. München: Kurt Desch 1961

Čechov, Anton. „Der Kirschgarten“. Verwendete Ausgaben

Tschechow, Anton: Der Kirschgarten. Komödie in vier Aufzügen. Deutsch von August Scholz. Berlin: Ladyschnikow o.J. (verm. 1937)

Tschechow, Anton: Der Kirschgarten. Autorisierte Übersetzung von August Scholz. Burgtheaterfassung. Wien: Burgtheater 1960 (Burgtheaterarchiv),

Čechov, Anton: Der Kirschgarten. Komödie in vier Akten. Übersetzt und hg. v. Peter Urban. Zürich: Diogenes 1973

Čechov, Anton: Der Kirschgarten. Deutsch von Peter Urban. Burgtheaterfassung. Wien: Burgtheater 1983 (Burgtheaterarchiv),

Tschechow, Anton: Der Kirschgarten. Deutsche Übersetzung von Ulrike Zemme mit Bearbeitung von Elisabeth Plessen und Peter Zadek. Wien: Burgtheater, Programmheft. 1995/96.

Čechov, Anton: Der Kirschgarten. In: Ders.: Gesammelte Stücke. Hg. übersetzt und kommentiert von Peter Urban. Zürich: Diogenes 2003

Čechov, Anton: Der Kirschgarten. Deutsch von Peter Urban. Revidierte Fassung: 1999. Burgtheaterfassung. Wien: Burgtheater 2004/05 (Burgtheaterarchiv),

Čechov, Anton P.: Višnevij sad. Gosudarstvennoe Moskva: Izdatel'stvo „Iskusstvo“. 1950

Sekundärliteratur:

25 Jahre Theaterarbeit Gottfried Neumann-Spallart. Ausstellungskatalog. Wien: Österreichisches Theatermuseum 1979.

Babel, Isaak: Sonnenuntergang. Aus dem Russischen von Ulrike Zemme. Programmbuch. Wien: Burgtheater 1993

Baumbach, Gerda: Platonow. In: Bertelsmann Schauspielführer. Hg. v. Klaus Völker. Gütersloh/München: Bertelsmann Lexikon-Verl. 1996, S. 361f.

Bednarz, Klaus: Theatralische Aspekte der Dramenübersetzung. Dargestellt am Beispiel der deutschen Übertragungen und Bühnenbearbeitungen der Dramen Čechovs. Wien: Notring 1969

Beck, Wolfgang: Ernst Lothar. In: Theaterlexikon 2. Schauspieler und Regisseure, Bühnenleiter, Dramaturgen und Bühnenbildner. In: Reinbek: Rowohlt Taschenbuch-Verl. 2007, S. 450f.

Benning, Achim: Kleinbürger. In: Burgtheater. Planungen 1979/80, Heft I. Wien: Burgtheater 1980, S. 9-16

Benning, Achim: Frauen. In: Burgtheater. Planungen 1979/80, Heft I. Wien: Burgtheater 1980, S. 23-39

Borowsky, Kay: Nachwort. In: Daniil Charms: Fälle. Philipp Stuttgart: Philipp Reclam jun. 1995, S. 102-110

Borowsky, Kay: Nachwort. In: Alexander Puschkin: Mozart und Salieri. Stuttgart: Philipp Reclam jun. 1985, S. 33-40

Brauneck, Manfred/Beck, Wolfgang (Hg.): Theaterlexikon 2. Schauspieler und Regisseure, Bühnenleiter, Dramaturgen und Bühnenbildner. Reinbek: Rowohlt Taschenbuch-Verl. 2007

Burgtheater 1776-1976 Aufführungen und Besetzungen von zweihundert Jahren, Bd. 1., Sammlung und Bearbeitung Minna von Alth; Redaktion Gertrude Obzyna. Hg. v. Österreichischen Bundestheaterverband. Wien: Überreuter, o.J.

Burgtheater. Blätter. Hg. v. Bundestheaterverwaltung Wien: Burgtheater 1967

Burgtheater. Geschäftsbericht 2003/04. Hg. v. Klaus Bachler und Thomas Drozda, Wien: Burgtheater 2004 (PDF Version des: www.burgtheater.at)

Busch, Ulrich: Puschkin. Leben und Werk. München: Erich Wewel 1989

Čechov, Anton: Über Theater. Hg. v. Jutta Hercher und Peter Urban, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 2004

Čechov, Anton: Platonov. [Die Vaterlosen]. Aus dem Russischen von Peter Urban. Fassung für Burgtheater von Achim Benning. Programmbuch. Wien: Burgtheater 1995

Deppermann, Maria: Tschechow. Onkel Wanja. In: Das russische Drama. Hg. v. Bodo Zelinsky. Düsseldorf: Bagel 1986, S. 147-161

Dermutz, Klaus: Die Außenseiter-Welten des Peter Zadeks. Hg. v. Klaus Bachler und Klaus Dermutz. (2. Aufl.), Edition Burgtheater 1., Wien: Residenz 2001

Dermutz, Klaus: Das Burgtheater 1955-2005. Die Welt-Bühne im Wandel der Zeit. Edition Burgtheater, Wien: Deuticke im Paul Zsolnay 2005

Deutsch-Schreiner, Evelyn: „Von Flottwell zu Valentin“. Das Wiener Volkstheater in der Nachkriegszeit. In: Zeit der Befreiung. Wiener Theater nach 1945. Hg. v. Hilde Haider-Pregler/ Peter Roessler. Wien: Picus Verl. 1997, S. 155-174

Die großen Klassiker. Literatur der Welt in Bildern, Texten, Daten. Fjodor Dostojewskij. Dargestellt von Gerhard Gönner. Bd. 7, Salzburg: Andreas Verlagsbuchhandlung 1981

Die großen Klassiker. Literatur der Welt in Bildern, Texten, Daten. Lew Tolstoj. Dargestellt von Dietrich Kerlen. Bd. 10, Salzburg: Andreas Verlagsbuchhandlung, 1981

Fechner, Eberhard: Strehler inszeniert. Strehlers Arbeitsweise. Notizen zu den Proben zu „Die Ausnahme und die Regel“ und „Erinnerung an zwei Montage“ / Das Piccolo Theater. Reihe Theater heute, 8. (1. Aufl.), Velber bei Hannover: Erhard Friedrich 1963

Gföller, Susane: Otto Tausig im Gespräch mit Susane Gföller. Von Humanismus und Demokratie und was daraus wurde. In: Zeit der Befreiung. Wiener Theater nach 1945. Hg. v. Hilde Haider-Pregler/Peter Roessler. Wien: Picus-Verl. 1997, S. 396-416

Gorchakov, A. Nikolai: The theater in Soviet Russia. Translated by Edgar Lehrman. New York: Columbia University Press 1957

Haas, Beatrice: Dramenübersetzung. Sprachtheoretische und dramaturgische Aspekte dargestellt am Beispiel des Schauspiels „Sommergäste“ von Maxim Gor'kij. Hamburg: Buske 1982.

Haeusserman, Ernst: Die Burg. Rundhorizont eines Welttheaters. Wien: Deutsch 1964

Haeusserman, Ernst: Das Wiener Burgtheater. Wien: Molden 1975

Hammerschmid, Beata: Tolstoj für Wien: Zivoj trup (Der lebende Leichnam) im Zyklus „Stimmen der Völker im Drama“. In: Theaterinstitution und Kulturtransfer. Fremdsprachiges Repertoire am Burgtheater und auf anderen europäischen Bühnen. Hg. v. Bärbel Fritz, Brigitte Schultze und Horst Turk. Bd. 21. Tübingen: Narr 1997, S. 309-327

Imendörffer, Helene: Das dramatische Schaffen Maxim Gorkis [Nachwort]. In: Maxim Gorki. Dramen. [Kleinbürger; Nachtsyl; Sommergäste; Kinder der Sonne; Barbaren; Feinde; Die letzten; Jegor Buljtschow; Wassa Schelesnowa]. Aus dem Russischen von Werner Creutziger, Günter Jäniche und Georg Schwarz. München: Winkler 1976, S. 801-825

Interpretationen. Tschechows Dramen. Hg. v. Bodo Zelinky. Stuttgart: Philipp Reclam jun. 2003

Jacobsohn, Siegfried: Jahre der Bühne. Theaterkritischen Schriften. Hg. v. Walther Karsch unter Mitarbeit von Gerhart Göhler. Reinbek: Rowohlt 1965

Kahl, Kurt: Die Wiener und ihr Burgtheater. Wien: Jugend und Volk 1974

Kasack, Wolfgang: Lexikon der russischen Literatur des 20. Jahrhunderts. Vom Beginn des Jahrhunderts bis zum Ende der Sowjetära. (2. Aufl.) München: Otto Sagner 1992

Kasack, Wolfgang: Russische Autoren in Einzelporträts. Stuttgart: Philipp Reclam jun. 1994

Keil- Budischowsky, Verena: Die Theater Wiens. Hg. v. Peter Poetschner. Wien: Zsolnay 1983

Heinz Kindermann: Theatergeschichte Europas. Realismus. Bd. 7. Salzburg: Müller, 1965

Kindermann, Heinz: Theatergeschichte Europas. Naturalismus und Impressionismus 2. Teil Frankreich /Russland /England /Skandinavien. Bd 9. Salzburg: Müller 1970

Klambauer, Otto: Der Kalte Krieg in Österreich. Vom Dritten Mann bis zum Fall des Eisernen Vorhangs. Wien: Ueberreuter 2000

Klingenberg, Gerhard: Das Gefesselte Burgtheater 1776 bis in unsere Tage. Wien: Molden 2003

Krause, Hans-Harro: Die vorrevolutionären russischen Dramen auf der deutschen Bühne. Grundzüge ihrer deutschen Bühneninterpretation im Spiegel der Theaterkritik. Inaugural Dissertation an der Universität Köln. Emsdetten: Lechte 1972

Kreissler, Felix: Österreichische Nation und Kultur in Theater des Exils. Ein fragmentarischer Essay. In: Zeit der Befreiung. Wiener Theater nach 1945. Hg. v. Haider-Pregler, Hilde/Roessler, Wien: Picus 1997, S. 12-39

Lothar, Ernst: Zu Tschechows „Platonow“. In: Blätter des Burgtheaters. Hg. v. Bundestheaterverwaltung. Wien: Burgtheater 1959, S. 4-7

Marecek, Heinz: Das ist ein Theater! Begegnungen auf und hinter der Bühne. Wien: Residenz 2002

Mainusch, Herbert: Regie und Interpretation. Gespräche mit Achim Benning, Peter Brook, Dieter Dorn, Adolf Dresden, Boy Gobert, Hans Hollmann, Takis Mouzenidis, Hans-Reinhard Müller, Claus Peymann, Peter Stein, Giorgio Strehler und Georgij Towstonogov. München: Fink 1985

Markow, Pawel: Der Kampf des Sowjetischen Theaters für eine Realistische Kunst. Ein Theaterschaffender aus der Sowjetunion berichtet. Hg. v. Arnim G. Kuckhoff. Berlin: Verlag Kultur und Fortschritt 1950

Müller- Scholle, Christine: Charms. Jelisaweta Bam In: Das russische Drama Hg. v. Bodo Zelinsky. Düsseldorf: Bagel 1986, S. 280-291

Müller-Scholle, Christine: Das russische Drama der Moderne. Eine Einführung. Frankfurt am Main: Peter Lang 1992

Maximowna, Ita: Bühnenbilderbuch. Entwürfe, Szenenfotos und Figuren. Tübingen: Wasmuth 1982

Omar, Salih: Achim Benning als Direktor und Regisseur am Burgtheater (1976-1986) Wien: Univ., Dipl. Arbeit 1996

Plotnikov, Sergej/Stelmakh, Valeria: Lesen in Russland. In: Lesen im internationalen Vergleich. Hg. v. Stiftung Lesen Teil II., Berlin/München: Quintessenz Verl. 1995, S. 153-179

Prasser, Natalie: Claus Peymann als Burgtheaterdirektor. Eine Analyse der ersten neuen Saisons (1986/87-1994/95). Wien: Univ., Dipl. Arbeit 2000

Puchegger, Berndt: Das russisch-sowjetische Drama mit zeitgenössischer Thematik seit 1953. Typen und typische Konflikt- und Problemkreise. Wien: Univ., Diss. 1966

Quentin, Pol: Wie Platonow ein zweites Mal zur Welt kam. Deutsch von Margarete Dux. In: Burgtheater Blätter. Hg. v. Bundestheaterverwaltung. Wien: Burgtheater 1959, S. 8-13

Rathkolb, Oliver: Planspiele im Kalten Krieg. Sondierungen zur Kultur- und Theaterpolitik der Alliierten. In: Zeit der Befreiung. Wiener Theater nach 1945. Hg. v. Hilde Haider-Pregler/Peter Roessler. Wien Picus Verl. 1997, S. 40-64

Reißner, Eberhard: Das russische Drama der achtziger Jahre. Arbeiten und Texte zur Slawistik. Bd. 56. Hg. v. Wolfgang Kasack. München: Sagner 1992

Reissner, Eberhard: Erdmann. Der Selbstmörder. In: Das russische Drama Hg. v. Bodo Zelinsky. Düsseldorf: Bagel 1986, S 292-303

Rolf, Elli: Entwürfe für Bühne, Film und Mode 1930-1980 Hg. von Oswald Oberhuber. Text von Annemarie Bönsch. Wien: Hochschule für angewandte Kunst, 1983

Russische Literaturgeschichte. Hg. v. Klaus Städtke. Stuttgart: Metzler 2002

Rühle, Günther: Das Zerrissene Theater. 1990: Rückblick auf die Szene des Jahrhunderts. In: Welttheater-Nationaltheater-Lokaltheater. Europäisches Theater am Ende des 20. Jahrhunderts. Bd. 9., Hg. v. Erika Fischer-Lichte/Harald Xander. Tübingen und Basel: Francke 1993, S. 1-21

Schauspielführer. Hg. v. Klaus Volker. Güttersloh/München: Bertelsmann Lexikon Verl. 1996

Schwencke, Olaf: Das Europa der Kulturen. Kulturpolitik in Europa. Dokumente, Analysen und Perspektiven von den Anfängen bis zur Gegenwart. (2. Aufl.) Essen: Klartext Verl. 2006

Sieder, Elfriede: Die Aliierten Zensurmassnahmen zwischen 1945 – 1955. Unter besonderer Berücksichtigung der Medienzensur. Wien: Univ., Diss. 1983

Siegmund, Gerald: Theater- Avantgarde bei den Wiener Festwochen. In: Wiener Festwochen 1951-2001. Ein Festival zwischen Repräsentation und Irritation. Hg. v. Wiener Festwochen. Wien: Rezidenz Verl. 2001, S. 148-160

Slonim, Marc: Russian theatre. From the empire to the Soviets. London: Methuen & Co LTD 1961

Smeliansky, Anatoly: The Russian theater after Stalin. Translated by Patrick Miles. Cambridge: University Press 1999

Ssachno von, Helen: Vorwort. In: Russisches Theater des XX. Jahrhunderts. Hg. v. Joachim Schondorff. Wels: Welsermühl 1960, S. 7-23

Stanislawskij, Konstantin: Ausgewählte Schriften 1. 1885-1924. Hg. v. Dieter Hoffmeier. Berlin: Henschel Verl. Kunst und Gesellschaft 1988

Stanislawskij, Konstantin: Ausgewählte Schriften 2. 1885-1924. Hg. v. Dieter Hoffmeier. Berlin: Henschel Verl. Kunst und Gesellschaft, 1988

Steltner, Ulrich: Alexander Ostrowskij. Der Wald. In: Das russische Drama. Hg. v. Bodo Zelinsky. Düsseldorf: Bagel 1986 S. 117-132

Stiegler, Elisabeth: Adolf Rott. Burgtheaterdirektor von 1954-1959 (unter Berücksichtigung der Wiedereröffnung des neuen Burgtheaters am Rin 1955). Wien: Univ., Diss. 1983

Theadok. Inszenierungsdatenbank; online: <http://www.theadok.at> zuletzt eingesehen am 30. 9. 2008

Thiergen, Peter: Iwan Turgenjew. Ein Monat auf dem Lande. In: Das russische Drama. Hg. v. Bodo Zelinsky. Düsseldorf: Bagel 1986, S. 88-102

Tschechow, Anton: Platonow. Programmbuch. Erschienen im Bühnenvertrieb Frankfurt am Main: Fischer 1959

Urban, Peter: Editorische Notiz. In: Anton Čechov. Die Vaterlosen. [Platonov] Diogenes Verlag, Zürich 1995, S. 257-267

Urban, Peter: Editorische Notiz. In: Daniil Charms Fälle. Berlin: Friedenauer Presse, 2002, S. 309-310

Urban, Peter: Über Čechov. Zürich: Diogenes 1988

Urban, Peter: Anton Čechov. Sein Leben in Bildern. Zürich: Diogenes 1987

Völker, Klaus. Der Selbstmörder. Von Nikolaj Erdman. In: Bertelsmann Schauspielführer. Hg. v. Bertelsmann Lexikon Verlag, Gütersloh/München 1996, S. 405.

Völker, Klaus (Hg.): Bertelsmann Schauspielführer. Gütersloh/München: Bertelsmann Lexikon Verl. 1996

Waegemans, Emmanuel: Geschichte der russischen Literatur von Peter der Großen bis zur Gegenwart (1700-1995). Aus dem Niederländischen von Thomas Hauth. Konstanz: UVK Universitätsverlag 1998

Weigel, Hans: Tausendundeine Premiere. Wiener Theater 1946-1961. Wien: Wollzeilen Verl. 1961

Weltkomödie Österreich. 13 Jahre Burgtheater 1986-1999. Bd. II.: Chronik. Hg. v. Hermann Beil, Jutta Ferbers, Claus Peymann, Rita Thiele. Österreichischer Bundestheaterverband Wien: Burgtheater. 1999

Zelinsky, Bodo: Nikolaj Gogol. Der Revisor. In: Das russische Drama. Hg. v. Bodo Zelinsky. Düsseldorf: Bagel 1986, S. 69-87

Artikel in Tageszeitungen und Zeitschriften - Chronologisch

- Hans Weigel: Der in jeder Hinsicht unnütze Platonow. Gestern im Akademietheater: Russisch-französisch-deutschsprachige Tschechow-Premiere „Dieser Platonow...“. In: Kurier 7. 2. 1959
- Walden (Fritz Walden, Anm.): „Dieser Platonow...“. In: Arbeiter Zeitung 8. 2. 1959
- Oskar Maurus Fontana: Tschechow: Von der Paradoxie der Liebe. Käthe Gold und Josef Meinrad in „Dieser Platonow“ im Akademietheater. In: Die Presse 8. 2. 1959
- O.B. (o.A.) Die Tragikomödie vom russischen Don Juan. Zur Aufführung von Tschechows „Dieser Platonow“ im Akademietheater. In: Neues Österreich 8. 2. 1959
- Edwin Rollet: Des schwachen Sünders Höllenfahrt. „Dieser Platonow...“ von Tschechow im Akademietheater. In: Wiener Zeitung 8. 2. 1959
- Peter Weiser: Ein Anfang und ein Ende. Premieren von Tschechows „Platonow“ und Robert Stolz' „Kitty“. In: Salzburger Nachrichten 9. 2. 1959
- Oskar Maurus Fontana: Tragikomödie zwischen den Zeiten. Tschechows „Kirschgarten“ blüht im Akademietheater. In: Salzburger Nachrichten 16. 5. 1960
- h.h.h. (Hans Heinz Hahnl, Anm.): Ein Tschechow-Fest im Akademietheater. In: Arbeiter Zeitung, 17. 5. 1960
- Edwin Rollet: Zwischen Requiem und Komödie. „Der Kirschgarten“ von Anton Tschechow im Akademietheater. In: Wiener Zeitung, 17. 5. 1960
- Friedrich Torberg: Ein Garten voll mit reifen, edlen Früchten. Josef Gielens Inszenierung von Tschechows „Kirschgarten“ im Akademietheater. In: Die Presse 17. 5. 1960
- Paul Blaha: Erlöst in alle Ewigkeit. Gestern, Burgtheater: Dostojewskijs „Brüder Karamazow“ in Lieblein-Dramatisierung. In: Kurier 18. 6. 1965
- Herbert Nedomansky: Im Zeichen der Möwe. Konstantin Stanislawski und das Moskauer Künstler-Theater. In: Die Presse 14. 6. 1967
- Paul Blaha: Deftiger Humor bei Gogol. Erster Gastspielabend des Moskauer Maxim-Gorki-Künstlertheaters in der „Burg“. In: Kurier 16. 6. 1967

- Hans Heinz Hahn: „Tote Seelen“ in einem toten Stil. Das Moskauer Künstlertheater gastiert im Burgtheater. In: Arbeiterzeitung 17. 6. 1967
- Elisabeth Pablé: „Museum“ Moskauer Künstlertheater. Gastspiel im Burgtheater mit Gogols „Toten Seelen“. In: Kronen Zeitung 17. 6. 1967
- Oskar Maurus Fontana: Moskauer Künstlertheater zu Gast in der Burg. Erster Abend: „Die toten Seelen“ in der russischen Inszenierung von Stanislawski. In: Salzburger Nachrichten 17. 6. 1967
- Friedrich Schreyvogel: Gogol in authentischer Wiedergabe. „Die toten Seelen“ als Gastspiel des Moskauer Künstlertheaters in der „Burg“. In: Wiener Zeitung 17. 6. 1967
- Elisabeth Pablé: „Schule“ Moskauer Künstlertheater. Zweiter Gastspielabend: „Das Glockenspiel des Kreml“. In: Kronen Zeitung 19. 6. 1967
- Herbert Nedomansky: Dostojewskijs Pandämonium auf der Bühne. Premiere von Liebleins Dramatisierung der „Brüder Kramazow“ im Burgtheater. In: Die Presse 19./20. 6. 1965
- F.K. (Fritz Koselka, Anm.): Gastspielabend mit Lenin-Stück. In: Wiener Zeitung 20. 6. 1967
- Oskar Maurus Fontana: Wohin fliegt die Moskauer Möwe? Künstlertheater: Die Toten Seelen – „Das Glockenspiel des Kreml“ – „Die drei Schwestern“. In: Salzburger Nachrichten 21. 6. 1967
- F.K. (Fritz Koselka, Anm.): Helldunkler Tschechow in der Burg. Moskauer Künstlertheater glänzte mit „Die drei Schwestern“. In: Wiener Zeitung 21. 6. 1967
- (o.A.). Stanislawski. Wahrhaftiges Ostern. In: Spiegel 3. 7. 1967, S. 92
- gob. (o.A.). Der größte Erfolglose. Gespräch mit dem Dramatiker und Dostojewskij-Bearbeiter Walter Lieblein. In: Die Presse. 31. 5/1. 6. 1969
- Monika von Zitzewitz: Noch einmal Gorki. Nach 23 Jahren inszenierte Strehler erneut das „Nachtasyl“. In: Die Welt 27. 11. 1970
- Piero Rismondo. Weitab von Russland. Das Strehler-Gastspiel mit Gorkis „In der Tiefe“ im Burgtheater. In: Die Presse 24. 5. 1971
- Ulf Birbaumer: Strehlers nicht-naturalistischer Gorki. Gastspiel seiner „Gruppe Teatro e Azione“ mit „In der Tiefe“ am Wiener Burgtheater. In: Salzburger Nachrichten 24. 5. 1971

- Hans Heinz Hahn: Zwischen Nüchternheit und Theatralik. Giorgio Strehler gastierte mit Gorkis „Nachtasyl“ im Burgtheater. In: Arbeiter Zeitung 25. 5. 1971
- Fritz Koselka: Stilisierte Naturalistik. Giorgio Strehler-Inszenierung zu Gast im Burgtheater. In: Wiener Zeitung 25. 5. 1971
- Viktor Reimann: Ein Stück gegen Zeit und Leben. Akademietheater: Anton Tschechows „Drei Schwestern“. In: Kronen Zeitung 18. 6. 1976
- Karin Kathrein: Heimatlos in ihrer Gegenwart. Schenks Inszenierung der „Drei Schwestern“ von Tschechow im Akademietheater. In: Die Presse 18. 6. 1976
- Paul Blaha: Der Traum von einer neuen Welt. Otto Schenk inszenierte Cechovs (sic!) „Drei Schwestern“ unsentimental. In: Kurier 18. 6. 1976
- Ulf Birbaumer: Elegischer Abschied unter Blutbuchen. Wiener Akademietheater: Umjubelte Schenk-Inszenierung von Tschechows „Drei Schwestern“. In: Salzburger Nachrichten 18. 6. 1976
- Fritz Walden: Kreisstadinferno und Brandstätte. Tschechows „Drei Schwestern“ in Schenk- Inszenierung im Akademietheater. In: Arbeiter Zeitung 19. 6. 1976
- György Sebestyén: Triumph des poetischen Realismus. Neuinszenierung der „Drei Schwestern“ von Anton Tschechow im Akademietheater. In: Wiener Zeitung 19. 6. 1976
- Piero Rismondo: Gorki fern der Heimat. Die „Kleinbürger“, inzeniert von Dieter Dorn, im Akademietheater. In: Die Presse 15. 11. 1976
- György Sebestyén: Dieter Dorn oder der Triumph der Demut. Maxim Gorkis „Klienbürger“ im Akademietheater. In: Wiener Zeitung 16. 11. 1976
- haj. (o.A.). Spielarten des Theaters. Gogol, Horváth und Shakespeare. In: Neue Zürcher Zeitung 18. 4. 1979
- Otto F. Beer: Die Wonnen der Korruption. „Kandidat“ und „Revisor“ in Wien. In: Süddeutsche Zeitung 18. 4. 1979
- Peter Iden: Das einzelne und das allgemeine Elend. Gogols Revisor in der Heidelberger Aufführung von David Mouchtar-Samorai. In: Frankfurter Rundschau 13. 7. 1979
- Karin Kathrein: Ein Sommerfest der Schauspielkunst. Gorkis „Sommergäste“, von Achim Benning inszeniert, im Burgtheater. In: Presse 26. 11. 1979

- Helmut Strutzmann: Die angelegten Kontraste verschärft. Das Burgtheater spielt Maxim Gorkijs „Sommergäste“, inszeniert von Achim Benning. In: Salzburger Nachrichten 26. 11. 1979
- Volkmar Parschalk: Theaterereignis in Wien: Gorkis „Sommergäste“. Ensemble des Burgtheaters erarbeitete beispielhafte österreichische Erstaufführung. Inszenierung: A. Benning, Bühnenbilder: M. Kralj. In: Tiroler Tageszeitung 26. 11. 1979
- Sigrid Löffler. Bourgeoisie, indiskret und ohne Charme. Gorkis „Sommergäste“ an der Burg brachten den Durchbruch des Regisseurs Achim Benning. In: Profil 3. 12. 1979
- haj. (o.A.). Theater der Schauspieler. Premieren auf Wiens Sprechbühnen. In: Neue Zürcher Zeitung 10. 1. 1980
- (o.A.). Kulturaustausch, wenn's beliebt. In: Salzburger Nachrichten 13. 11. 1980
- Sigrid Löffler: Der stille Revolutionär. In: Profil 24. 11. 1980, S. 80-83
- (o.A.). Die Achse Österreich-UdSSR. Austauschprogramm mit Ausstellungen, Theater und Wissenschaft. In: Salzburger Nachrichten 7. 4. 1981
- (o.A.). Schmidt über Gruber auf russisch.(sic!) In: Kleine Zeitung 12. 5. 1981
- (o.A.). Burgtheater, Volksooper, Bibliotheken, Wissenschaftler...: Erweiterter Kulturaustausch mit UdSSR. In: Volksstimme 12. 12. 1981
- A. Sanin (o.A.): Über Bücher zur Verständigung. Notizen zu den Kulturbeziehungen UdSSR-Österreich. In: Wiener Zeitung 25. 12. 1981
- Karin Kathrein: Die Burg in Moskau und zu Hause. In: Die Presse 31. 8. 1982
- Rudolf U. Klaus: Der Kirschgarten bleibt unsichtbar. Eindrucksvolle Burgtheaterpremiere mit Tschechows letztem Werk unter Benning. In: Wiener Zeitung 1. 3. 1983
- Werner Thuswaldner: Einblick in russische Seelen. Achim Benning inszenierte Anton Tschechows „Kirschgarten“ im Wiener Burgtheater. In: Salzburger Nachrichten 1. 3. 1983
- Karin Kathrein: Fleckerlteppich nach Art des Hauses. Achim Benning inszenierte Tschechows „Kirschgarten“ in der Burg. In: Die Presse 1. 3. 1983
- Otto F. Beer: Eine Oper von Tschechow. Achim Benning inszeniert an der Burg den „Kirschgarten“. In: Süddeutsche Zeitung 8. 3. 1983

- Karin Kathrein: Ich komme von einem anderen Planeten. Gespräch mit Juri Ljubimov, der im Burgtheater Gogol inszeniert. In: Die Presse 18./19. 1. 1986
- Renate Wagner: Ljubimows Gogol-Collage am Burgtheater: Theater total, brillant mit Ermüdungseffekt. In: Tiroler Tageszeitung 4. 2. 1986
- Paul Krontorad: Auf dem Transport gestorben. Ljubimows Gogol-Projekt im Burgtheater. In: Frankfurter Rundschau 5. 2. 1986
- Karin Kathrein: Ein Tschechow von Turgenjew? „Ein Monat auf dem Lande“, von Achim Benning inszeniert, im Burgtheater. In: Die Presse 24./25. 5. 1986
- Ulrich Weinzierl: Totenstarre. „Ein Monat auf dem Lande“. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung 26. 5. 1986
- Renate Wagner: Burgtheater: Turgenevs „Ein Monat auf dem Lande“. Nur eine gestrige Frauentragödie – aber die Pluhar. In: Tiroler Tageszeitung 26. 5. 1986
- Paul Krontorad: Blick auf ein mutloses Bürgertum. Achim Bennings Abschiedsinszenierung im Burgtheater. In: Frankfurter Rundschau 7. 6. 1986
- Renate Wagner: Akademietheater: Tschechows „Möwe“ flügelahm. In: Tiroler Tageszeitung 16. 12. 1986
- Karin Kathrein: Wenn der Flügel fehlt. Tschechows „Möwe“, inszeniert von Harald Clemen, im Akademietheater. In: Die Presse 16. 12. 1986
- Otto F. Beer: Lahme Möwe und Plastik-Humor. Burgtheater und Josefstadt spielen Tschechow und Shakespeare. In: Süddeutsche Zeitung 2. 1. 1987
- Perestroika und Kulturaustausch. Ein Interview mit dem Präsidenten der sowjetischen „AKM“. In: Volkstimme 31. 5. 1987
- Klaus Gruber: Vom Leid des Nächsten. Die „Kinder der Sonne“ im Wiener Burgtheater. In: Münchner Merkur 5. 9. 1988
- Paul Krontorad: Befriedungsaktion bei Peymann. Benning inszeniert Gorki mit der „alten Garde“. In: Frankfurter Rundschau 7. 9. 1988
- haj. (o.A.): Alte und neue Zeiten. Beginn der Wiener Schauspielsaison. In: Neue Zürcher Zeitung 15. 9. 1988
- Dorothee Frank: Glasnost für die russische Literatur. Der Nachholbedarf gilt auch österreichischen Schriftstellern. In: Die Presse 11. 7. 1989
- „Turrini ist ihnen zu realistisch, zu plakativ, zu banal.“ Gastspielaustausch zwischen Österreich und Russland - Tiefgreifender Wandel in Theater der einstigen UdSSR. In: Salzburger Nachrichten 26. 5. 1992

- Barbara Freitag: Die Moskau-Wien-Connection. In: Salto 26. 6. 1992
- Barbara Petsch: „Dies ist ganz und gar keine Schtetlgeschichte“. Dieter Giesing inszeniert Isaak Babels „Sonnenuntergang“ im Akademietheater. In: Die Presse 8. 4. 1993
- Ulrich Weinzierl: Mit behutsamer Gewalt. Bedrohung überall: Isaak Babels „Sonnenuntergang“ im Wiener Akademietheater. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung 10. 4. 1993
- Hilde Haider-Pregler: Ein Patriarch wird entmachtet. Akademietheater: „Sonnenuntergang“ von Isaak Babel. In: Wiener Zeitung 10. 4. 1993
- Paul Krontorad: Im Mikrokosmos des Schtetl. Ostjüdisches Bürgertum: Dieter Giesings glänzende Wiener Inszenierung von Isaak Babels „Sonnenuntergang“. In: Nürnberger Nachrichten 13. 4. 1993
- Hellmut Butterweck: Glühend und düster. Isaak Babel in Wien. In: Stuttgarter Zeitung 19. 4. 1993
- Claudia Petzold: Sturz aus der Maßlosigkeit. Ein Triumph für die Bühne: Das Wiener Akademietheater in Berlin mit Isaak Babels „Sonnenuntergang“ in der Regie von Dieter Giesing. In: Neue Zeit 16. 5. 1994
- wgr. (o.A.). Kurzkritik. Tschechows „Drei Schwestern“. In: Neue Zürcher Zeitung 20. 6. 1994
- Roland Koberg. Drei Herzen und eine Seele. Leander Haussman inszenierte Tschechows „Drei Schwestern“ im Burgtheater. In: Oberösterreichische Nachrichten 20. 6. 1994
- Paul Krontorad: Der Bildstürmer wird zahmer. In gewohnter Aufführungspraxis: Leander Haußmann inszeniert am Wiener Burgtheater Tschechows „Drei Schwestern“. In: Nürnberger Nachrichten 22. 6. 1994
- Hans Haider: Elf gute Jahre. Achim Benning, am Burgtheater als Schauspieler, Regisseur, Direktor [...]. In: Die Presse 20. 1. 1995
- Ronald Pohl: Bühnenekstasen und Weltverdruß. Karlheinz Hackl über die Premiere von Anton Tschechows „Platonov“. In: Der Standard 24. 10. 1995
- Ronald Pohl: Provinzhofnarr und Welterlöser. Karlheinz Hackl als Titelheld in „Platonov“ am Akademietheater. In: Der Standard 27. 10. 1995
- Hilde Haider-Pregler: No-future-Generation von gestern. Akademietheater: Achim Benning inszeniert Čechovs „Platonov“. In: Wiener Zeitung 28. 10. 1995

- Paul Krontorad: Ein grimassierender Charmeur. Achim Benning inszenierte im Wiener Akademietheater Tschechows „Platonow“ mit Karlheinz Hackl in der Titelrolle. In: Nürnberger Nachrichten 30. 10. 1995
- B. vil Villiger (Barbara Villiger, Anm.): Das Leben - ein Schauspiel. Peter Zadek mit Tschechows „Kirschgarten“ in Wien. In: Neue Zürcher Zeitung 19. 2. 1996
- Peter Iden: Lebensbilder im Fluß der Zeit. Meisterwerk der Menschenkunde: Peter Zadeks „Der Kirschgarten“ im Akademietheater. In: Frankfurter Rundschau 19. 2. 1996
- Paul Krontorad: Vom Aufstieg des Kleinbauern. Peter Zadek inszenierte am Wiener Akademietheater Tschechows Komödie „Der Kirschgarten“ - Geteiltes Echo. In: Nürnberger Nachrichten 19. 2. 1996
- Wolfgang Reiter: Abgeklärte Schönheit. Peter Zadek inszeniert Anton Tschechows „Kirschgarten“ am Akademietheater. Ein Saisonhöhepunkt. In: Profil 26. 2. 1996, S. 74
- Manuel Brug: Eine Komödie mit zartbitterem Geschmack: Peter Zadek inszeniert am Wiener Akademietheater Tschechows „Kirschgarten“. In: Tagesspiegel 18. 2. 1996
- Barbara Petsch: Theaterleben-schön, bunt, reich und schwer. Susi Nicoletti feiert ihren Achziger heute, Mittwoch, im Akademietheater bei Gorkis „Kinder der Sonne“. In: Die Presse 3. 9. 1998
- Peter Schneeberger: Der Unsichtbare. Klaus Bachler-Porträt. In: Profil 25. 6. 2001, S. 153-156
- Frido Hütter: Dank an Abonnenten: Romeow & Yuliya. „Der Wald“ von Alexander Ostrowskij wird im Akademietheater gespielt. Aber warum auch nicht. Es ist ein hübscher, zu langer Abend. In: Kleine Zeitung 5. 5. 2002
- Hilde Haider-Pregler: Glück hat immer seinen Preis. Akademietheater: Ascher inszenierte Ostrowskijs Komödie „Der Wald“. In: Wiener Zeitung 6. 5. 2002
- Michael Krassnitzer: Waldgeschäfte. Alexander Ostrowskij am Akademietheater. In: Die Furche 9. 5. 2002
- (o.A.): Chance für die Jungen. Das Burgtheater beginnt die Reihe „Spieltriebe“. In: Salzburger Nachrichten 3. 10. 2002
- Richard Reichensperger: Das Übersetzen von Kultur als Einübung in die Politik. In: Der Standard 16. 11. 2002

- Hans Haider: Romantischer Zauber der Verweigerung. „Oblomow“ nach Iwan Gontscharow im „Kasino“ des Burgtheaters am Schwarzenbergplatz: eine zauberhafte Theaterblüte. In: Die Presse. 1. 4. 2003
- Barbara Petsch: Der Eigensinn der Katastrophe. Der Regisseur Stephan Müller über Theater-Avantgarde und „Theater-Philosophen“. In: Die Presse 26. 8. 2004
- G. Tartarotti (o.A.): Anton Tschechows Abschied in Zeitlupe. „Der Kirschgarten“ in Andrea Berths Regie im Burgtheater. In: Kurier 30. 4. 2005
- Rüdiger Schaper: Die letzte Bastion. Der „Kirschgarten“ und sein Kern: Andrea Breths Tschechows am Wiener Burgtheater. In: Tagesspiegel 1. 5. 2005
- Barbara Petsch: Wer schaut da in die Röhre? Tschechows „Kirschgarten“. In der Regie von Andrea Breth im Burgtheater: edel, enttäuschend. In: Die Presse 2. 5. 2005
- Ronald Pohl: Per Anhalter am Ziffernblatt. Andrea Breths kühle, gescheite, am Kollaps der Zeit interessierte Burgtheater-Inszenierung [...]. In: Der Standard 2. 5. 2005
- M. Rüdener (o.A.): Ein verlorener Haufen. Tschechows „Der Kirschgarten“ prominent besetzt im Wiener Burgtheater. In: Tiroler Tageszeitung 2. 5. 2005
- Werner Thuswaldner: Tragische Einzelgänger. Tschechows „Kirschgarten“ [...]. In: Salzburger Nachrichten 2. 5. 2005
- Peter Michalzik: Der letzte Glaube. Ein Werkstattgespräch mit der großen Literaturregisseurin Andrea Breth über Schillerferne und -nähe, ihren „Don Carlos“ und die vertrackte Sache mit der Werktreue. In: Frankfurter Rundschau 4. 5. 2005
- Wolfgang Kralicek: Kein Samowar, nirgends. Neun Jahre nach Zadek: Andrea Breth inszeniert Tschechows „Kirschgarten“ im Burgtheater. In: Falter 6. 5. 2005
- Barbara Petsch: Martin Schwab: „In die Theaterhölle hinein“. Der Schauspieler über Gorki - und was in der Kunst schief läuft. In: Die Presse 23.12. 2005
- Norbert Mayer: Die Hülle abstreifen! Zur Tat! Akademietheater. Karin Beier erlaubt sich einen Spaß mit dem spätpubertären Gorki. In: Die Presse 2. 1. 2006

- Werner Thuswaldner: Die Frage, wie man leben soll. In: Salzburger Nachrichten 2. 1. 2006
- Eva-Maria Klinger: Lächerliche Tragödie. Bejubelte Wiederentdeckung Gorkis „Kleinbürger“ im Akademietheater. In: Wiener Zeitung 3. 1. 2006
- Julia Danielczyk: Gegen die Lebensangst. Gorkis „Kleinbürger“ am Akademietheater neu interpretiert. In: Die Furche 12. 1. 2006, S. 15
- Wolfgang Kralicek: Spielplan. In: Falter (Stadtzeitung Wien) 13. 1. 2006, S. 56
- Wolfgang Kralicek: „Zehn Jahre sind genug“. Gegen Ende seiner Amtszeit zieht Burgtheater Klaus Bachler eine erste Bilanz. [...]. In: Falter (Stadtzeitung Wien) 12. 8. 2006, S. 72-73
- (o.A.): Bawag und Shakespeare. Interview mit Burgtheaterdirektor Klaus Bachler. In: Salzburger Nachrichten 15. 9. 2006
- (o.A.): Familienkrise modern gesehen. Südtiroler Kunturinstitut: Das Burgtheater zeigt Gorkis Kleinbürger“ In: Dolomiten 3. 3. 2007, S. 24
- eStro (o. a. A.): Zwei Jahre unter vollen Segeln. Direktor Klaus Bachler stellte das Burgtheater-Programm 2007/2008 vor. In: Salzburger Nachrichten 5. 5. 2007
- o.A. „Mich reizt das Kompakte“. Jürgen Flimm über seine erste Festspiel-Saison, die Netrebko und das deutsche Stadttheater. In: Der Spiegel Nr. 30; 23. 7. 2007

Bildnachweis:

Bild 1: „Dieser Platonov“, 1959: Fotosammlung des Österreichischen Theatermuseums, Palais Lobkowitz

Bild 2: „Der Kirschgarten“, 1960: Anton Čechov. Platonov. Aus dem Russischen von Peter Urban. [Akademietheater 1995/96]. Programmbuch. Wien: Burgtheater 1995. Photo: Atelier Elisabeth u. Franz Hausmann

Bild 3: „Der Kirschgarten“, 1960: Ita Maximowna: Bühnenbilderbuch. Entwürfe, Szenenfotos. Tübingen: Wasmuth 1982

Bild 4: „Drei Schwestern“, 1976: Fotosammlung des Österreichischen Theatermuseums, Palais Lobkowitz

Bild 5: „Der Kirschgarten“, 1983: Fotosammlung des Österreichischen Theatermuseums, Palais Lobkowitz

Bild 6: „Der Kirschgarten“, 1983: Anton Čechov. Platonov. [Akademietheater 1995/96]. Programmbuch. Wien: Burgtheater 1995. Photo: Christine de Grancy

Bild 7: „Sonnenuntergang“, 1993: Isaak Babel: Sonnenuntergang. Programmbuch. [Akademietheater]. Aus dem Russischen von Ulrike Zemme. Wien: Burgtheater 1993. Photo: Oliver Hadji

Bild 8: „Der Kirschgarten“ 1996: Klaus Dermutz. Die Außenseiter-Welten des Peter Zadek. Wien: Residenz 2001, S. 160. Photo: Roswitha Hecke

Bild 9: „Der Kirschgarten“ 1996: Klaus Dermutz. Die Außenseiter-Welten des Peter Zadek. Wien: Residenz 2001, S. 155. Photo: Roswitha Hecke

Ich habe mich bemüht die Quellen und Urheber der hier verwendeten Bilder zu ermitteln und anzugeben, sollte mir jedoch ein Fehler unterlaufen sein, bitte ich um Meldung bei mir.

Lebenslauf

Trummer Daniela Elena (geb. Lisman) geboren am 4. 5. 1972 in Dorohoi, Rumänien.

1986-1990 Agroindustrielles Gymnasium Sendriceni, Botosani, Rumänien.

1990 Matura. Seit 1999 wohnhaft in Wien.

Ab 2000/01 Studium der Vergleichenden Literaturwissenschaft - mit Wahlfächer Theaterwissenschaft, Rumänistik und Russisch - an der Universität Wien.

Beschäftigt bei Artex-Kunstaussstellungsservice 2002-2008, Mitarbeit in der Bawag Foundation Kunstgalerie 2006-2008. Seit 2007 Mitarbeit im internationalen Kinder Sommerkamp, Standort De la Salle Schule /Strebersdorf.

Mitarbeit bei folgenden Publikationen: Liviu Papadima, Petrea Lindenbauer, Othmar Kolar (Hg.): Der politische Diskurs in Rumänien. Bucuresti: Humanitas Educational, 2003; Magdalena Tzaneva (Hg.): Hände voll Lilien. 80 Stimmen zum Werk von Ingeborg Bachmann. Berlin: LiDi 2006; Magdalena Tzaneva (Hg.): Männerherz bewahren. 130 Stimmen zum Werk von Isabelle Eberhart. Berlin: LiDi 2007.

Zusammenfassung/Abstract

Die vorliegende Arbeit gibt einen umfassenden theatergeschichtlichen Überblick über die Aufführung und Rezeption russischer Dramatik und Literatur im Wiener Burgtheater in der Zeitperiode von 1955 bis 2005. Nachdem zunächst einer der entscheidendsten Momente des Burgtheaters - der Neubeginn im Jahr 1955 - beleuchtet wird (Kap. 1), betrachtet der zweite Teil der Arbeit jene russischen und sowjetischen Autoren und deren Werke, die im besagten Raum am Burgtheater inszeniert wurden. Dieser Teil beinhaltet in unterschiedlicher Dichte grundlegende Angaben zur Entstehung, zum Inhalt und zu den Uraufführungen. Die Lage des russischen Dramas im 20. Jahrhundert sowie der Kulturaustausch zwischen Österreich und der Sowjetunion gegen Ende des 20. Jahrhunderts werden hier (Kapitel 2) ebenfalls tangiert. Der Hauptteil (Kapitel 3) befasst sich mit der Situation russischer Dramen von 1955 bis 2005 am Burgtheater und erstellt eine Reflexion über deren hiesige Wirkungs- und Rezeptionsgeschichte. Darin werden Inszenierungen aus dem russischen Dramenrepertoire am Burgtheater ausgewählt und im Spiegel der Presse betrachtet. Abschließend (Kapitel 4) wird Anton Čechovs Drama „Der Kirschgarten“ als repräsentativstes russisches Drama am Burgtheater anhand der für die Inszenierungen verwendeten Textvorlagen sowie der Rezeption der Inszenierungen in der Presse untersucht und zusammengefasst. Zur optischen Unterstützung des Analysierten wird im Anhang auch Bildmaterial verwendet.