



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Zustandsräume.

Analyse des Raumes in Karin Henkels

Platonow-Inszenierung (2005)

Verfasserin

Christina Gegenbauer

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2014

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin:

ao. Univ.-Prof. Dr. Monika Meister

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	6
2. Platonow	9
2.1 Tschechows Jugendstück	9
2.2 Tschechow und seine Zeit.....	10
2.3 Zur Theatergeschichte während Tschechows Lebenszeit	12
2.4 Platonow und die russische Gesellschaft des späten 19. Jahrhunderts	17
2.5 Platonow und die europäische Gesellschaft im frühen 21. Jahrhundert	19
2.6 Die Inszenierung am Schauspiel Stuttgart	20
2.7 Kapitelergebnisse.....	23
3. Raum	25
3.1 Raum – Grundvoraussetzung für Theater.....	27
3.2 Die Wahrnehmung des Publikums oder Wie lässt sich Raum beschreiben?	34
3.3 Kapitelergebnisse.....	47
4. Methode	50
4.1 Die kontextintegrative Betrachtungsmethode des <i>Ästhetischen Begreifens</i> von Barbara Kaesbohrer	50
4.2 Die Vorgangsweise in der Analyse	52
4.2.1 Erster Schritt: Wahrnehmungsbeschreibung.....	52
4.2.2 Zweiter Schritt: Sinnvermutung	53
4.2.3 Dritter Schritt: Überprüfung.....	53
4.2.4 Vierter Schritt: Zusammenfassender Überblick	54
4.3 Kapitelergebnisse	54
5. Analyse	55
5.1 Kontextintegrative Analyse des Raumes in der <i>Platonow</i> -Inszenierung von Karin Henkel	55
5.1.1 Erster Schritt: Wahrnehmungsbeschreibung	55
5.1.2 Sinnvermutung.....	61

5.1.3 Überprüfung anhand von Interviews und Kritiken	69
5.1.4 Zusammenfassender Überblick	76
5.2. Kritische Anmerkungen zur Analyse	78
5.3 Kapitelergebnisse.....	82
6. Zeit im Raum	84
6.1 Kapitelergebnisse	87
7. Zur Rezeption von Tschechows Dramen	88
7.1 Leidende Tschechow-Figuren im Stanislawski-Stil	90
7.2 Loslösung von tradierten Darstellungsformen	98
7.3 Tschechow avanciert zum Klassiker	106
7.4 Kapitelergebnisse	110
8. Conclusio	111
9. Anhang.....	113
9.1 Quellenverzeichnis	113
9.2 Abbildungen	123
9.3 Transkription der Interviews	130
9.3.1 Transkription des Interviews mit Felix Goeser vom 2. Februar 2013 in Sankt Pölten.....	130
9.3.2 Transkription des Interviews mit Stefan Mayer vom 5. November 2012 in München.....	135
9.4 Curriculum Vitae.....	147
9.5 Abstract	149
9.6 Danksagungen	150

1. Einleitung

Als ich mich im Proseminar von Thomas Waitz M.A. fragte, was ein *Nicht-Ort* sei und was ein *anderer Raum*, war mein Interesse für Raumkonzepte geweckt. In einem Seminar von Dr. Mag. Annette Storr setzte ich mich genauer mit Tschechow auseinander und stellte dabei fest, dass sich Tschechows Figuren nicht nur langweilen und nichts tun, sondern nach sozialen Umwälzungen (Aufhebung der Leibeigenschaft, Entmachtung des Adels, Erstarken des Bürgertums) auf der Suche nach ihrer Rolle in der neu entstehenden sozialen Ordnung sind. Auf der Suche nach einem Gegenstand für meine Seminararbeit entdeckte ich die *Platonow*-Inszenierung von Karin Henkel. Der Umgang mit dem Raum hinterließ bei mir einen so starken Eindruck, dass ich mein Diplomarbeitsthema gefunden hatte.

Als Untersuchungsgegenstand dient dieser Diplomarbeit Karin Henkels Inszenierung von Tschechows Jugendstück *Platonow* am Schauspiel Stuttgart 2005. Ziel der vorliegenden Diplomarbeit ist es herauszufinden, wie der Raum in dieser Inszenierung wahrgenommen wird und wie diese Wahrnehmungen in Worte gefasst werden können.

Das Wort *Raum* hat viele Bedeutungen. Auch wenn man seine Bedeutung auf den Bereich der Theaterwissenschaften beschränkt, ist dieser Begriff multipel. Es gibt den *Bühnenraum*, den *Zuschauerraum*, den *geometrischen Raum*, den *performativen Raum*, den *funktionalen Raum*, den *atmosphärischen Raum*, den *assoziativen Raum*, den *Kunstraum*, den *Zustandsraum*, etc. Das Kapitel *Raum* geht auf Basis des aktuellen Forschungsdiskurses auf die verschiedenen Kontexte und die Dimensionen des Raumes ein, der Grundvoraussetzung und Produkt theatraler Vorgänge ist. Es geht der Frage nach, wie Raum beschrieben werden kann und stellt unterschiedliche Wahrnehmungsmodelle vor.

Der Gesamteindruck einer Theateraufführung setzt sich aus einem komplexen Zeichensystem zusammen. Auf den Raum verweisen nicht nur visuelle Zeichen, sondern auch auditive, wie z.B. Vogelgezwitscher oder der Dialog der Schauspieler,

weshalb eine Methode gewählt wurde, die alle Zeichenebenen mit einbezieht. Die Entscheidung fiel auf die kontextintegrative Betrachtungsmethode des *Ästhetischen Begreifens*, die von Barbara Kaesbohrer in ihrer Dissertation entwickelt wurde. Sie stellt den Betrachter, das wahrnehmende Subjekt, in den Mittelpunkt – ein weiterer Grund, warum diese Methode herangezogen wurde. Im Kapitel *Methode* wird Kaesbohrers Modell vorgestellt und ihre Vorgangsweise erläutert.

Das Kapitel *Platonow* gibt einen Überblick über das Stück, seine Entstehungszeit, seine Relevanz in der Gegenwart, über die Theatergeschichte während Tschechows Lebenszeit und die zu analysierende Inszenierung. Es befasst sich mit dem Manuskript, dessen Fund und wie es zu seinem heutigen Titel kommt. Folgend gehe ich auf die Theaterpraxis in Russland an der Jahrhundertwende zum 20. Jahrhundert ein und gebe einen kurzen Einblick über Tschechows Verhältnis zu Stanislawskis Inszenierungen. Anschließend werden die gesellschaftlichen und politischen Gegebenheiten, unter denen das Stück entstand, thematisiert und Parallelen zwischen den Figuren im Stück und Tschechows Zeitgenossen gezogen. Es folgt eine Erörterung, aus welchem Grund der *Platonow*-Stoff für das europäische Theaterpublikum des 21. Jahrhunderts gesellschaftlich relevant ist.

Während sich der erste Teil der vorliegenden Arbeit mit Fragen auseinandersetzt, die das Stück und dessen gesellschaftlichen Kontext betreffen, und der zweite einen Überblick über den Raum und seine Wahrnehmung gibt, folgt nun die praktische Analyse des Raumes in Henkels *Platonow*-Inszenierung mittels der vorgestellten Methode. Die Analyse konzentriert sich auf den *Grundraum* und drei Raumsituationen, welche bei mir den stärksten Eindruck hinterlassen haben und das Raumkonzept des Bühnenbildners Stefan Mayer verdeutlichen. Die ausgewählten Raumsituationen nenne ich *Schock*, *Schwindel* und *Spirale*. In einem ersten Schritt werden die Wahrnehmungen des Raumes beschrieben, im zweiten Überlegungen zu deren Bedeutung geäußert. Darauf folgt die Überprüfung der Sinnvermutung. Hierfür wurden Theaterkritiken, die anlässlich der Premiere geschrieben wurden, herangezogen. Die zusätzlich von mir geführten Interviews mit dem Bühnenbildner Stefan Mayer und dem Hauptdarsteller Felix Goesser verifizieren und erweitern die

Beobachtungen. In der Folge werden die Erkenntnisse mit Hilfe von Erika Fischer-Lichtes Semiotik-Modell in einem zusammenfassenden Überblick dargestellt. Anschließend werden kritische Anmerkungen zur Methode des *Ästhetischen Begreifens* getätigt und die Frage diskutiert, ob eine Theateraufführung durch die Betrachtung einer Videoaufzeichnung analysiert werden kann.

Da Raum und Zeit untrennbar miteinander verbunden sind, beschäftigt sich das an die Analyse anschließende Kapitel mit der Darstellung der *Zeit im Raum*. Das darauffolgende Kapitel gibt einen Überblick über die *Rezeption von Tschechows Dramen* im europäischen, vor allem deutschsprachigen Raum. Es wird eine Antwort auf die Frage gesucht, ob es einen bestimmten Stil gibt, um Tschechow-Stücke zu inszenieren. Anschließend wird Henkels *Platonow*-Inszenierung in den theaterwissenschaftlichen Kanon über Tschechow-Inszenierungen eingeordnet.

Im Interesse des Textflusses und der Lesefreundlichkeit wird auf die weibliche Wortform verzichtet, sie ist jedoch immer mitgedacht. Die Entscheidung für die männliche Wortform soll in keinsten Weise diskriminierend verstanden werden. Henkel verwendet eine Übersetzung von Ulrike Zemme. Die von ihr gewählte deutsche Schreibweise der russischen Namen wird für diese Arbeit übernommen.

2. Platonow

Im folgenden Kapitel geht die Verfasserin näher auf die Zeit ein, in der Tschechow lebte, um auf etwaige Parallelen zwischen dem Stück *Platonow* und dem damaligen Zeitgeschehen aufmerksam zu machen. Sie wird versuchen Antworten zu finden, warum der aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts stammende Text heute für Theaterschaffende und Zuschauer noch immer interessant ist.

Im Weiteren wird auf die Produktion am Schauspiel Stuttgart und deren Mitwirkende eingegangen.

2.1 Tschechows Jugendstück

Das Manuskript von Tschechows Jugendstück, welches aus 134 beidseitig mit der Hand beschriebenen Blättern besteht, wurde 1920 im Nachlass seiner Schwester Marija gefunden. Aufgrund der Handschrift und des Sprachgebrauchs nimmt man an, dass es zwischen 1878 und 1881 entstand, als Tschechow das Gymnasium in Taganrog besuchte.

In einem Brief an seinen Bruder Aleksander spricht Tschechow von einem Stück namens *Die Vaterlosen*, welches verloren gegangen ist. Sein Bruder Michail erinnerte sich an ein Stück, das Tschechow als Student geschrieben hatte und das „sehr umfangreich [war], ein fahrender Zug kam darin vor, ein Pferdedieb und die Lynchjustiz an einem Zigeuner“¹. Man nimmt an, es handle sich bei diesem Stück um das *Stück ohne Titel*, wie es auch genannt wird, welches Tschechow im Briefverkehr *Die Vaterlosen* nennt.

Das Jugenddrama weist eine Vielzahl handelnder Personen auf. Heute wird es oft – in Analogie zu Tschechows Stück *Ivanov* – nach der Hauptfigur *Platonow* genannt.²

¹ Čechov, Anton Pavlovič (1974): *Platonov*. Stück ohne Titel; in 4 Akten u. 5 Bildern. Zürich: Diogenes-Verlag. S. 189

² Vgl. Kluge, Rolf-Dieter (1995): Anton P. Čechov. Eine Einführung in Leben und Werk. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft. S. 189

2.2 Tschechow und seine Zeit

„Was ist das für eine Epoche der russischen Gesellschaft, in der Tschechows [...] Werk entstand?“³, fragt die Slawistin und Literaturwissenschaftlerin Karla Hielscher in ihrer Tschechow-Einführung und beantwortet diese Frage folgendermaßen: „Eine Zeitspanne, die geprägt ist von überschäumenden Hoffnungen und utopischen Erwartungen, einer langen Phase der tiefsten Resignation und dem Beginn eines neuen revolutionären Aufschwungs.“⁴

Ein Jahr nach Tschechows Geburt hob Reformzar Alexander II. 1861 die Leibeigenschaft der Bauern auf. Damals waren 80 Prozent der Bevölkerung Leibeigene, die ihrem Herrn zu Abgaben und Frondiensten verpflichtet waren. Der Grundbesitzer hatte auch das Verfügungsrecht über die Person des Bauern, mit Ausnahme der Tötung. Die Bauernbefreiung glich einer Revolution von oben und hatte zur Folge, dass die Bauern zwar frei, aber trotzdem finanziell abhängig waren. Sie mussten innerhalb von 49 Jahren die Ablösungszahlungen, die der Staat dem Grundbesitzer entrichtet hatte, begleichen. Die Dorfordnung des *Mir* wurde beibehalten. Sie machte die Dorfgemeinschaft, die im Besitz des Landes war für Steuern haftbar und legte fest, dass das Land Gemeinschaftsbesitz war, der in einem rotierenden System immer wieder umverteilt wurde. Verstärkt durch die wachsende Bevölkerungszahl verschlimmerte sich die ohnehin schlechte Lage der Bauern, die auf den viel zu kleinen Landteilen kaum ihr Überleben sichern, geschweige denn ihre Schulden bezahlen konnten. Dieser Umstand führte zur Verarmung einer sehr breiten Bevölkerungsschicht. Parallel dazu erfolgte der ökonomische Niedergang des Adels.

Die 1860er-Jahre waren nicht nur eine Zeit der Verarmung und Orientierungslosigkeit, sondern auch eine Zeit der Hoffnung auf eine bessere Zukunft. Mit den Verwaltungs- und Justizreformen von 1864 folgte eine vorsichtige

³ Hielscher, Karla (1987): Tschechow. Eine Einführung. München; Zürich: Artemis-Verlag. S. 9

⁴ Ebd.: S. 10

Demokratisierung der Gesellschaft. Diese Reform beinhaltete eine Trennung von Justiz und Verwaltung, die Rechtsgleichheit und die Unabhängigkeit von Richtern. Geschworenengerichte und eine lokale, ständische Selbstverwaltung (*Semstwo*) wurden eingerichtet, die es der Bevölkerung ermöglichten, für ihre Belange einzutreten.

Die schrittweise durchgeführte Heeresreform mündete in die Einführung der allgemeinen Wehrpflicht 1874. Der Großteil der Bevölkerung konnte weder lesen noch schreiben. Die im Zuge der Bildungsreform eingerichteten *Semstwo*-Schulen und die Öffnung der Gymnasien für alle Stände sollten dem entgegenwirken. Auch auf höherer Bildungsebene wurde reformiert, indem den Universitäten Autonomie gegeben wurde.

Der durch die Reformen ausgelöste Schock „in der russischen Gesellschaft [...], den man mit der Perestrojka ab Ende der 1980er-Jahre vergleichen kann“⁵, veranlasste viele Menschen zu Abwehrreaktionen. Sie flüchteten, wie z.B. Tschechows Vater, in den Schoß der Kirche oder versuchten, an ihren alten Anschauungen und Wertesystemen festzuhalten.

Trotz der umfassenden Veränderungen wurde die Macht des Zaren nicht angetastet. Dieser Umstand erweckte den Unmut der Studenten und der geistigen Elite, die einen Umsturz der sozialen Ordnung forderten. Es formierten sich revolutionäre Gruppen; die stärkste dieser Bewegungen war die der *Narodniki*. Ihr Name leitet sich vom russischen Wort *narod* (Volk) ab und bedeutet Volksfreunde, Volkstümler. Die Anhänger dieser Bewegung idealisierten den Bauern und die Dorfordnung des *Mir*. Ausgestattet mit sozialistischem Gedankengut gingen sie ins Volk und versuchten die Bauern zu belehren. Doch die größtenteils konservativen und dem Zaren treuen Bauern schlossen sich der Revolution nicht an und denunzierten die Revolutionäre, wodurch ein großer Teil der geistigen Elite verhaftet wurde. Diese Massenverhaftungen führten in breiten Bevölkerungsschichten zur Solidarisierung mit den Revolutionären und zu der Verbreitung ihres Gedankenguts. Eine Splittergruppe der gescheiterten *Narodniki*-Bewegung wandte sich jedoch der Gewalt zu und erschütterte mit einer Reihe von Terroranschlägen Russland, bis schließlich Alexander II. 1881 einem Attentat zum Opfer fiel. Der Tod des Zaren hatte

⁵ Scheck, Frank Rainer (2004): Anton Čechov. München: Dt. Taschenbuch-Verlag. S. 12

allerdings nicht den Umsturz des Gesellschaftssystems zur Folge, sondern eine Stagnation aller Reformbestrebungen. Sein Nachfolger Zar Alexander III. verwandelte Russland in einen Polizeistaat mit ausgeprägtem Spitzelwesen und strenger Zensur. Restriktive Bildungspolitik, religiöse Verfolgung, aber auch der Beginn der Industriellen Revolution prägten seine Regierungszeit. Die Industrielle Revolution brachte die Bildung einer Arbeiterklasse mit sich, die in elenden Verhältnissen lebte und sich gegen Ende des 19. Jahrhunderts zur revolutionären Arbeiterbewegung formierte.

Die Entwicklungen in den Jahrzehnten nach der Bauernbefreiung führten zu einer sozialen Differenzierung: Nicht nur in den Städten herrschte unter den Lohnsklaven bittere Armut, auch auf dem Land lebte ein Großteil der Bauern in katastrophalen Verhältnissen. Ihnen stand eine Gruppe von Mittel- und Großbauern (*Kulaken*) gegenüber, die den Anschluss an die industriellen Entwicklungen geschafft hatten.

Der nachfolgende und letzte Zar Russlands, Nikolaj II., hielt an seiner absoluten Herrschaft fest und gewährte auch der dünnen Oberschicht keine Möglichkeiten, das gesellschaftliche und politische Leben mitzugestalten. Soziale Probleme, verstärkt durch die Niederlage im russisch-japanischen Krieg 1905, führten zu Unruhen in der Bevölkerung. Tschechow starb 1904 im deutschen Kurort Badenweiler an Tuberkulose, am Vorabend der ersten bürgerlichen Revolution in Russland.⁶

2.3 Zur Theatergeschichte während Tschechows Lebenszeit

Tschechows Werk wird dem Naturalismus zugeordnet. Bevor der Naturalismus in den letzten zwei Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts seinen Weg in das russische Theater fand, war dieses hauptsächlich von europäischer Dramatik geprägt, was auf die spärlich vorhandenen russischen Theaterautoren zurückzuführen ist. Erst als das russische Nationalbewusstsein nach dem Sieg über Napoleon 1812 erstarkte und die

⁶ Vgl. Bühler, Christoph: Grundlagen der russischen Geschichte und Gesellschaft. <http://www.buehler-hd.de/gnet/neuzeit/russland/russland1.pdf> vom 29. Februar 2012: S. 12-14; Hielscher (1987); Kluge (1995); Scheck (2004)

*Intelligenzia*⁷ die geistige Führung des Landes übernahm, wurden vermehrt Theaterstücke russischer Autoren gespielt.⁸

Der produktivste Theaterautor war Alexander Nikolajewitsch Ostrowski, dessen Stücke Milieustudien waren. Sie thematisierten die Schwächen der Menschheit, insbesondere die des Adels und des an Einfluss gewinnende Bürgertums.⁹

1882 hob Alexander III. unter dem zunehmenden Druck von Amateurtheatergruppen und einflussreichen Dramatikern, das zaristische Monopol auf den Theatermarkt der Hauptstädte St. Petersburg und Moskau auf. Das Monopol war ein Erbe der Einführung des Theaters in Russland durch den königlichen Hof; durch seine Abschaffung kam es zur Übernahme des Theaters durch das Bürgertum.

Das Theater des Naturalismus strebte nach Wahrheit und Realitätstreue. Das zuvor beliebte Boulevardtheater, welches nur auf die Unterhaltung des Publikums abzielte, sowie dem Historismus zugeordnete Aufführungen, die detailgetreu Kostüme und Schauplätze aus der Vergangenheit abbildeten und dem adeligen Publikum ein Gefühl der Rechtfertigung ihrer Position vermittelten und eine illusionäre Flucht in vergangene Zeiten ermöglichten, wurde von Gegenwartsstücken abgelöst. Diese konfrontierten das Publikum mit den Problemen des Bildungsbürgertums und der Armut des ausgebeuteten Proletariats.¹⁰

Die Theatermacher des naturalistischen Theaters wollten in ihren Inszenierungen das Leben möglichst wirklichkeitsnah darstellen. Die Schauspieler sollten so agieren wie Menschen im Alltag und auf übertriebene Mimik und ausladende Gesten verzichten. Als Reformers der Schauspielkunst galt Konstantin Stanislawski. Um das

⁷ Unter der *Intelligenzia* oder auch *russischen Intelligenz* versteht man jene Gesellschaftsschicht, die klug, verständnisvoll, wissend, denkend und auf professionellem Niveau kreativ beschäftigt ist und zur Entwicklung und Verbreitung von Kultur beiträgt. N. N.: *Intelligenzia*. Online verfügbar unter: <http://de.academic.ru/dic.nsf/dewiki/658797> vom 15. August 2013

⁸ Vgl. Simhandl, Peter (2007): *Theatergeschichte in einem Band*. 3. Aufl. Berlin: Henschel. S. 199

⁹ Vgl. Ebd.: S. 201

¹⁰ Vgl. Ebd.: S. 190

Schauspiel so realistisch wie möglich erscheinen zu lassen, forderte er von den Schauspielern sich mit der Rolle zu identifizieren. Nach dem Stanislawski-System muss der Schauspieler mit Hilfe seiner eigenen Gefühle und Erfahrungen, seinem emotionalen Gedächtnis, die Rolle erarbeiten und sich in sie einfühlen, als ob er selbst die Figur wäre, die er verkörpert.¹¹

Die Gastspiele des Schauspielerensembles von Georg II. von Sachsen-Meiningen beeinflussten Stanislawski. Das Ensemble gastierte, wie andere italienische Opern- und französische und deutsche Schauspielensembles, im damaligen Russland. Der Herzog von Sachsen-Meiningen folgte zwar mit seinen Inszenierungen dem Historismus, indem er eine exakte Rekonstruktion der Vergangenheit anstrebte, arbeitete dabei aber fortschrittlich: Er arrangierte die Figuren nicht mehr wie damals üblich im Halbkreis, der zum Publikum hin geöffnet wurde, sondern in Kleingruppen auf Treppen und Podesten.¹² Die Schauspieler sprachen nicht mehr direkt mit den Zuschauern und vermieden das Beiseite-Sprechen. Dabei nahmen sie den Raum ein, den die Szene erforderte. Es wurde mit der Illusion der vierten Wand gearbeitet, hinter der die Schauspieler so agierten, als ob das Publikum gar nicht anwesend wäre. Dieses wiederum bekam den Eindruck, dass das Dargestellte real sei.

Der Theaterwissenschaftler und Dramaturg Peter Simhandl führt aus, wie die naturalistische Dramatik eine Änderung der Bühnenausstattung mit sich zieht:

"Ebenso wie in der Dramatik entsprach auch die Aufführungspraxis der Epoche ganz dem Erwartungshorizont des bürgerlichen Publikums. Sein Bedürfnis nach Realitätstreue wurde durch die Einführung der 'geschlossenen Zimmerdekoration' erfüllt, die in zunehmendem Maße an die Stelle der Kulissenbühne trat. In dem aus drei Wänden mit praktikablen Türen und einer eingehängten Decke bestehenden Raum konnte sich jene intim-zwanglose Konversation optimal entfalten, wie sie das Gegenwartsstück verlangte. Die Bühne wurde als zeitgenössischer Salon eingerichtet mit Plüschsofa, Zimmerpalmen und gerafften Draperien. [...] Nischen, Säulen, Balustraden setzten dekorative Akzente; bei Außenszenen traten nun öfter neben die gemalten Kulissen und Prospekte auch plastische Dekorationselemente."¹³

¹¹ Abalkin, Nikolaj (1953): Das Stanislawski-System und das Sowjet-Theater. Berlin: Henschel. S. 150ff

¹² Vgl. Ebd.: S. 188

¹³ Ebd.: S. 187f

Dank des technischen Fortschritts wurde das Gaslicht durch elektrische Beleuchtung ersetzt. Wladimir Iwanowitsch Nemirowitsch-Dantschenko, Mitbegründer des Moskauer Künstler-Theaters, beschreibt diese technische Neuerung und seine künstlerische Bedeutung: "[...] kein abgeschmacktes Einheitslicht mehr, sondern ein der Tageszeit entsprechendes, naturnahes Licht."¹⁴ Die Weiterentwicklungen in Stahlbau und Hydraulik eröffneten der Bühnenmaschinerie neue Möglichkeiten für die Bühnenbildgestaltung und deren Verwandlung, etwa mit der Erfindung der Drehbühne und des Rundhorizonts.¹⁵

Als Stanislawski mit Nemirowitsch-Dantschenko 1898 in Moskau das Künstlertheater gründete, welches aus der Amateurbühne der 1888 gegründeten Moskauer Gesellschaft für Kunst und Literatur hervorging, übernahm er von Meininger auch die Ausrichtung auf das Ensembleprinzip, die im Kontrast zum Virtuositentum stand, sowie die monatelange Probenzeit. Es kam zu einer Stärkung der Position des Regisseurs, der sich auf die Gesamtwirkung des Bühnengeschehens konzentrierte.

Mit Tschechows Stück *Die Möwe* gelang dem Ensemble des Künstlertheaters im Oktober 1898 der erste große Erfolg. Außerdem brachte es Tschechows Schauspiele *Onkel Wanja* (1899), *Drei Schwestern* (1901) und *Der Kirschgarten* (1904) zur Uraufführung. Neben diesen Werken werden die Stücke *Iwanow* und *Platonow*, die aus Tschechows früherer Schaffensphase stammen, auch heute noch gespielt.

Wie aus einem Brief Tschechows an seine Frau Olga Knipper, die dem Ensemble des Künstlertheaters angehörte, hervorgeht, war der Autor selbst ein Anhänger der naturalistischen Darstellung: "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."¹⁶ Tschechow forderte von den Schauspielern nicht rührselige Gefühlszurschaustellungen, sondern den nötigen

¹⁴ Hoffmeier, Dieter (Hg.) (2011): Tschechow oder Die Geburt des modernen Theaters. Berlin: Alexander Verlag. S. 196

¹⁵ Vgl. Simhandl (2007): S. 185

¹⁶ Wolffheim, Elsbeth (1982): Anton Čechov . Reinbek bei Hamburg: Rowohlt. S. 103

Abstand zu seinen Figuren, die an Selbstmitleid und Melancholie leiden. Distanziertheit wünschte er sich auch von seinem Publikum, nicht das Mitgefühl oder die Identifikation mit den Bühnenfiguren.¹⁷ Diesen Umstand erklärt er dem befreundeten Schriftsteller Serebrov:

"Sie sagen, man hätte in meinen Stücken geweint ... Und nicht nur Sie ... Aber ich habe sie doch nicht darum geschrieben, damit ... so etwas Weinerliches daraus wird. Ich habe etwas anderes gewollt ... ich wollte den Menschen nur ehrlich sagen: 'Schaut euch an, schaut, wie schlecht und langweilig ihr lebt ...!' Die Hauptsache ist, daß die Menschen das begreifen, und wenn sie das begriffen haben, werden sie sich unbedingt ein anderes, besseres Leben einrichten ... Ich sehe es nicht, aber ich weiß, es wird anders sein ... Und solange es das nicht gibt, werde ich den Menschen wieder und wieder sagen: 'Begreift doch wie schlecht und langweilig ihr lebt!' Was gibt es da zu weinen?"¹⁸

Tschechow betont immer wieder, dass er Komödien und nicht Tragödien schreibt und fühlt sich von Stanislawski und seinem Ensemble missverstanden, da diese seine Stücke als Tragödien lesen. Möglicherweise liegt diese Interpretation auch an den Rezeptionsgewohnheiten des damaligen Publikums, das unter Komödien etwa Lustspiele von Molière und Shakespeare verstand. Im Gegensatz dazu definiert Tschechow das Unangemessene als das Komische. Seine Figuren sind komisch, weil ihre Wahrnehmungen von Wirklichkeit und Wunschwelt nicht miteinander übereinstimmen, denn sie leben an der Wirklichkeit vorbei.¹⁹

Als Arzt und Autor diagnostiziert Tschechow bei seinen Mitmenschen einen Mangel an Persönlichkeit. Auch in seinem Jugendstück *Platonow* zeigt er Menschen,

"denen ihr Daseinsgrund abhanden gekommen ist, und die sich über die Leere hinweg zu stellen trachten. Mit Scharfblick und Mitgefühl registriert er aber auch die seelischen Anstrengungen derer, die sich trotz der Schwerkraft des Banal-Alltäglichen das Streben nach einem höheren Lebensziel bewahrt haben, auch wenn sie nicht die zu einer Veränderung nötige Energie aufbringen."²⁰

Simhandl ist der Ansicht, dass Stanislawskis Inszenierungen, der wie der Autor selbst generell eine wahrheitsgetreue, naturalistische Darstellung anstrebte, nicht

¹⁷ Vgl. Ebd.: S. 107f

¹⁸ Ebd.: S. 112

¹⁹ Vgl. Ebd.: S. 106

²⁰ Simhandl (2007): S. 204

funktionierten, da seine Stücke zur Vergeistigung und symbolischen Überhöhung tendieren.²¹ Trotz Tschechows grundsätzlich positiven Einstellung gegenüber der naturalistischen Darstellung, war er der Meinung, dass sich das Theater vom alltäglichen Leben zu unterscheiden habe und eigenen Gesetzmäßigkeiten folge und trat gegen detailgetreue Ausstattung und überflüssige Statisten ein: "Die Bühne ist Kunst, sie drückt die Quintessenz des Lebens aus, es ist unnötig, sie mit überflüssigen Details zu füllen."²²

Im Symbolismus entwickelte sich "ein Sensorium für feine Nuancen, für Zwischentöne, für diffizile Spannungen und für die Abgründe der Seele."²³ Diese feinen Zwischentöne fordert Tschechow von den Darstellern seiner Dialoge, die dem unausgesprochenen Wort genauso viel Bedeutung zumessen müssten wie dem ausgesprochenen. Trotz der konfliktarmen Handlung offenbaren sich dem Rezipienten diese diffizilen Spannungen zwischen den Figuren und deren seelische Abgründe. War Tschechow daher ein Vorreiter des Symbolismus? Helen von Ssachno, Expertin für russische Literatur, resümiert in einem Sammelband russischer Dramen, dass es viele Bezeichnungen für Tschechows kunstvoll überhöhte, dramaturgische Wirklichkeit gibt: statisches Theater, Theater der Pause, Theater als Musik, impressionistisches Theater, Drama der inneren Schwingungen, naturalistischer Symbolismus.²⁴

2.4 Platonow und die russische Gesellschaft des späten 19. Jahrhunderts

Ort der Handlung ist das Gut der Woinizews in der südrussischen Provinz, auf dem sich Nachbarn, Gäste und Gläubiger in der Sommerhitze versammeln. Bald langweilt man sich in Gesellschaft der anderen, auf die man sich nach dem langen Winter so gefreut hat.

²¹ Vgl. Ebd.: S. 203

²² Melchinger, Siegfried (1974): Anton Tschechow. 2. Aufl. Velber bei Hannover: Friedrich. S. 68

²³ Simhandl (2007): S. 210

²⁴ Vgl. in Schondorff, Joachim (Hg.) (1960): Russisches Theater des XX. Jahrhunderts. München: Langen Müller. S. 11f

In vielen Ensembleszenen werden die unterschiedlichen Meinungen zu den gesellschaftlichen Veränderungen dieser Zeit sichtbar. Glagoljew, der davon überzeugt ist, dass die Gesellschaft früher noch Werte kannte, verehrt die Frauen, im Besonderen Anna Petrovna Woinizewa, die er heiraten will²⁵, während sein Sohn die Frau an sich als Lustobjekt betrachtet. Der Generationenkonflikt spiegelt sich auch im Umgang mit Geld wider: Der bereits tote General Woinizew und Platonows Vater haben ihr Geld versoffen, die Jungen erben die Schulden und sehen Arbeit nicht als Option. Dieser Umstand erklärt das Handeln des jungen Woinizews: Er zeigt kein Interesse an der ihm angebotenen Lehrstelle im Gymnasium, wenngleich er schon vor drei Jahren sein Studium abgeschlossen hat. Er bevorzugt es, auf Kosten der bankrotten Generalswitwe zu leben, ungeachtet der Tatsache, dass diese kurz davor steht, ihr Gut zu verlieren.²⁶ Der Sohn des reichen Juden Wengerowitsch, dessen Vater mafiöse Züge zeigt, verachtet „Banalität, Schmarotzertum und Gaunereien“²⁷ und liebäugelt mit revolutionärem Gedankengut. Auch Platonow war als Student Anhänger der revolutionären Bewegung, der sich viele Intellektuelle anschlossen. Sein Tatendrang wich jedoch Resignation und nun unterrichtet er – ohne die Welt zu verändern und auch ohne Studienabschluss – die Kinder im Dorf, weshalb er für Glagoljew „der beste Ausdruck der gegenwärtigen Richtungslosigkeit“²⁸ ist.

Platonow hat seine Ideale verloren und die Aufmerksamkeit der Frauen gewonnen: Seine Ehefrau liebt ihn, die Generalswitwe begehrt ihn, die junge Marja Jefimowna Grekowa verehrt ihn und auch in seiner ehemaligen Jugendliebe Sofja Jegorowna, die eigentlich mit Platonows Freund Sergej Pawlowitsch Woinizew verheiratet ist, sind die Gefühle wieder entflammt. Der rückgratlose Verführer entzieht sich letztendlich seinen Verehrerinnen und flüchtet in den Alkohol, um seinen Selbsthass und sein Selbstmitleid zu ertränken. Als seine Gemahlin von den Beziehungen zu den anderen Frauen erfährt, versucht sie, sich das Leben zu nehmen. Sofja erkennt, dass sie Platonow nicht retten kann, der gemeinsame Start in ein besseres Leben unmöglich ist und erschießt ihn.

²⁵ Vgl. Čechov (1974): S. 13f

²⁶ Vgl. Ebd.: S. 21

²⁷ Ebd.: S. 40

²⁸ Ebd.: S. 18

2.5 Platonow und die europäische Gesellschaft im frühen 21. Jahrhundert

Kekke Schmidt arbeitete als Produktionsdramaturgin für Henkels *Platonow*-Inszenierung und schreibt im Programmheft: „Gutsbesitzer und Pferdediebe erscheinen uns fremd. Aber eine Welt, die vom Geld dominiert wird, ist die unsere.“²⁹ Diese Welt wurde durch die Finanz- und Wirtschaftskrise am Beginn des 21. Jahrhunderts erschüttert. Die Krise brachte nicht nur materielle Verluste, sondern auch Verunsicherung. Der Verlust von Sicherheit veranlasst die Menschen zu einem Überdenken der Werte, zu einer Rückbesinnung oder Neuorientierung. „Die Sehnsucht nach Kohärenz, nach Identität, nach einem gesicherten Platz in der Welt, [...] sie wird stärker in dem Ausmaß, in dem wir das Gefühl haben, daß uns Sicherheit entzogen wird.“³⁰ Es stellt sich die Frage, ob der Kontext zwischen den heutigen Menschen und Platonows Zeitgenossen die Verunsicherung und Orientierungslosigkeit in einer Welt ist, in der sich Gesellschaftsmodelle auflösen. Sind die Menschen des 21. Jahrhunderts überfordert mit den Freiheiten, die sie haben um ihr Leben zu gestalten? Versteckt sich hinter scheinbaren Banalitäten wie Langeweile, Genussucht und Konsumrausch die Sehnsucht nach Idealen? Welche Ideale haben wir in einer globalisierten Welt, in der die Medien- und Marktwirtschaft regieren? Oder haben wir schon längst aufgehört, Ideale anzustreben? Und wie soll die junge mit den Fehlern der älteren Generation umgehen? Platonow resigniert und stürzt sich – ohne Rücksicht auf Verluste – von einer Beziehung in die nächste, in der Hoffnung... worauf eigentlich? Schmidt ist der Ansicht, dass „Liebe noch heute als Heilsversprechen taugt, um von Nihilismus und Skepsis, Lethargie und Selbstzweifel zu erlösen [...]“³¹. So kommt es, dass „die Mikrostrukturen von Liebe und Macht, die zwischen zwei Menschen ablaufen, die

²⁹Schmidt, Kekke (Hg.) (Spielzeit 2005): Programmheft zu Anton Tschechows *Platonow*. Schauspiel Stuttgart. S. 6

³⁰Mitgutsch, Anna (2004): Die Welt ist voller Bilder: und in welche Bilder wir geraten, entscheidet unser Leben (Elias Canetti); Festrede zur Eröffnung des Brucknerfestes Linz 2004. Linz: Linzer Veranstaltungsgesellschaft. S. 4

³¹Schmidt (Spielzeit 2005): S. 12

sich suchen, verfehlen, auf unterschiedliche Weise wollen und nicht wollen, betrügen, verletzen, verlieren, [...] uns vertraut [sind].“³²

Das Interesse an Platonow und seinen Zeitgenossen, in welchen sich das zeitgenössische Theaterpublikum wiederfindet, spiegelt sich in den Spielplänen der letzten Jahre wider.³³

2.6 Die Inszenierung am Schauspiel Stuttgart

Am Beginn der Spielzeit 2005/06 eröffnete die Inszenierung von *Platonow* gemeinsam mit den Inszenierungen von *Faust* und *Dogville* die Intendanz von Hasko Weber, der Friedrich Schirmer am Schauspiel Stuttgart nachfolgte.³⁴ Die Premiere fand am 2. Oktober 2005 im Schauspielhaus statt.

Regie führte Karin Henkel, die schon mit 25 Jahren am Burgtheater unter Claus Peymann inszenierte. Seither hat die Regisseurin in Wien, Zürich, Leipzig, Hamburg, Berlin, Bremen, Düsseldorf, Bochum, Maribor und Athen gearbeitet. Henkel, die das Publikum berühren möchte, interpretiert Klassiker in ihren Inszenierungen gemäß dem aktuellen Zeitgeist.³⁵

Der Bühnenbildner Stefan Mayer war für die Gestaltung des Bühnenraumes verantwortlich. Er studierte Bühnenbild in Stuttgart an der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste und Lichtdesign an der Yale University. Als fest engagierter Bühnenbildner war er am Stadttheater Freiburg, am Schauspielhaus Bochum und als Ausstattungsleiter am Schauspiel Frankfurt tätig. Er arbeitete u.a. für die Salzburger Festspiele, das Burgtheater, die Wiener Staatsoper, das Schauspielhaus Zürich, das

³²Ebd.: S. 6

³³ Einige *Platonow*-Inszenierungen der letzten Jahre: Schauspiel Stuttgart, Premiere: 2. Oktober 2005; Schaubühne Berlin, Premiere: 26. Mai 2006; Schauspielhaus Graz, Premiere: 30. Jänner 2007; Münchner Kammerspiele, Premiere: 24. September 2009; Akademietheater Wien, Premiere: 7. Mai 2011; Schauspielhaus Zürich, Premiere: 1. April 2011; Tiroler Landestheater, Premiere: 14. Jänner 2012; Theater Bremen, Premiere: 15. März 2012; Thalia Theater Hamburg, Premiere: 1. September 2012; Theater Münster, Premiere: 20. September 2014.

³⁴ Gampert, Christian: Schwankende Gestalten. <http://www.freitag.de/kultur/0542-aera>, vom 07. Mai 2012.

³⁵ Briegleb, Till: Porträt: Karin Henkel.

<http://www.goethe.de/kue/the/reg/reg/hl/hen/por/deindex.htm>, vom 09. Mai 2012.

Schauspielhaus Hamburg, das Deutsche Theater, das Berliner Ensemble, die Welsh National Opera und das Teatro Maggio Music Florenz. Mayer wurde 2007 für die Produktion *Liliom*, bei der ebenfalls Karin Henkel Regie führte, für den deutschen Theaterpreis *Faust* nominiert.³⁶

Die Kostüme gestaltete Klaus Bruns. Kekke Schmidt, die wie bereits erwähnt ebenfalls zum Produktionsteam gehörte, arbeitete schon unter der Intendanz Schirmer als Dramaturgin am Schauspiel Stuttgart.

Tschechows Stück wurde in der deutschen Übersetzung von Ulrike Zemme gespielt. Die Übersetzerin arbeitet auch als Dramaturgin und war 1995 bei der *Platonow*-Inszenierung am Burgtheater als solche engagiert. Die an der Burg gespielte Fassung wurde allerdings nicht von Zemme, sondern von Peter Urban vom Russischen ins Deutsche übersetzt.

In der Hauptrolle ist Felix Goeser zu sehen. Für die Verkörperung der Rolle des Michail Wassiljewitsch Platonow erhielt er den Alfred-Kerr-Darstellerpreis, der für die herausragende Leistung eines Nachwuchsschauspielers vergeben wird. Er wurde für diese Ehrung 2006 von Martin Wuttke gewählt.³⁷

³⁶ N. N.: Stefan Mayer. <http://www.stadttheaterbern.ch/884-stefan-mayer.html>, vom 09. Mai 2012.

³⁷ Maß, Torsten; Funke, Christoph: Die Preisträger - Felix Goeser. <http://www.alfred-kerr.de/preis12.html>, vom 07. Mai 2012.

Die weiteren Rollen werden von folgenden Schauspielern gespielt:

Sofja Jegorowna	Silja Bächli
Abram Abramowitsch Wengerowitsch	Bernhard Baier
Isaak Abramowitsch Wengerowitsch	Christian Brey
Anna Petrowna Wojnizewa	Anja Brünglinghaus
Timofej Gordejewitsch Bugrow	Boris Burgstaller
Sergej Pawlowitsch Wojnizew	Thomas Eisen
Ossip	Jonas Fürstenau
Nikolaj Iwanowitsch Trilezkij	Martin Leutgeb
Iwan Iwanowitsch Trilezkij	Reinhold Ohngemach
Marja Jefimowna Grekowa	Ursula Renneke
Porfirij Semjonowitsch Glagoljew	Elmar Roloff
Kirill Porfirjewitsch Glagoljew	Peter Sikorski
Alexandera Iwanowna (Sascha)	Anna Windmüller

Der Produktion wurde die besondere Ehre zuteil eine Einladung zum Berliner Theatertreffen 2006 zu erhalten,³⁸ weshalb zwei Sattelschlepper, beladen mit dem acht Tonnen schweren Bühnenbild, die Reise zu den Berliner Festspielen antraten.³⁹

³⁸ Dössel, Christine: Platonow. Schauspiel Stuttgart.
http://archiv2.berlinerfestspiele.de/de/archiv/festivals2006/03_theatertreffeno6/tt_o6_programm/tt_o6_programm_gesamt/tt_o6_jury_platonow.php, vom 07. Mai 2012.

³⁹ Ebd.

2.7 Kapitelergebnisse

Das von Tschechow während seiner Gymnasialzeit verfasste Stück *Platonow*, welches auch *Die Vaterlosen* oder *Stück ohne Titel* genannt wird, wurde erst nach seinem Tod veröffentlicht. Der Autor behandelt darin Themen seiner Zeit, wie die Auflösung gesellschaftlicher Strukturen infolge der Abschaffung der Leibeigenschaft und des ökonomischen Niedergangs des Adels. Reformen brachten sowohl Hoffnung auf bessere Lebensumstände, als auch Orientierungslosigkeit in den sich neu ordnenden Gesellschaftsstrukturen. Die Macht des Zaren wurde nicht angetastet, dies führte zur Revolution der geistigen Elite, der auch Tschechows Hauptfigur Platonow angehörte, bevor er Dorfschullehrer wurde.

Theaterstücke, die dem Naturalismus zugeordnet werden, konfrontierten das damalige Publikum mit eben diesen sozialen Problemen. Deren Inszenierungen sollten möglichst realistisch auf die Zuschauer wirken, die nicht mehr bloß Unterhaltung suchten, wie im zuvor beliebten Boulevardtheater oder in historischen Aufführungen. Die im Naturalismus geforderte Realitätstreue führte zu Änderungen in der Ausstattung: Die vierte Wand und die geschlossene Zimmerdekoration wurden eingeführt. Der technische Fortschritt ermöglichte den Einsatz der Drehbühne, des Rundhorizonts und der elektrischen Beleuchtung. Die Position des Regisseurs wurde gestärkt.

Stanislawski war der Regisseur, der Tschechows Rezeption am meisten prägte, indem er mit seinem Ensemble *Onkel Wanja*, *Drei Schwestern* und *Der Kirschgarten* uraufführte und mit *Die Möwe* seinen ersten großen Erfolg am Moskauer Künstlertheater feierte. Tschechow fühlte sich von Stanislawski missverstanden, da der Regisseur seine Stücke als Tragödien inszenierte, welche der Autor als Komödien geschrieben hatte. Er war wie Stanislawski Anhänger des naturalistischen Schauspiels, jedoch forderte Tschechow auf der Bühne die Darstellung der Quintessenz des Lebens und den Verzicht auf überflüssige Ausstattungsdetails und Statisten. In seinen Dialogen hat das Gesprochene genauso viel Bedeutung wie das Unausgesprochene. Die feinen Zwischentöne in den Figurenreden verweisen auf die anbrechende Epoche des Symbolismus.

2005 inszenierte Karin Henkel Tschechows *Platonow* in einer Übersetzung von Ulrike Zemme am Schauspiel Stuttgart. Die Regisseurin untersuchte mit dem Ensemble die rund ein Jahrhundert übergreifende Aktualität des Stoffes in einem von Stefan Mayer konzipierten Raum. Ihrer Arbeit wurde die Ehre einer Einladung zum Berliner Theatertreffen zuteil. Der Hauptdarsteller Felix Goeser wurde für die Verkörperung des Platonow mit dem Alfred-Kerr-Darstellerpreis ausgezeichnet.

3. Raum

Dieses Kapitel widmet sich dem Begriff *Raum*, um den Untersuchungsgegenstand dieser Diplomarbeit abzustechen, den Fokus deutlich zu machen und das begriffliche Instrumentarium auszuloten. Zunächst soll das Wort *Raum* in seiner eigentlichen Bedeutung betrachtet werden, anschließend seine theaterspezifische Anwendung.

Michel de Certeau unterscheidet in seinem Text *Praktiken im Raum*⁴⁰ die Begriffe *Raum* und *Ort*. Er versteht unter *Ort* (*lieu*) „eine momentane Konstellation von festen Punkten“⁴¹, eine Ordnung, die das *Nebeneinanderstehen* der einzelnen Elemente festlegt. Der *Ort Theater* ist nicht im Erkenntnisinteresse dieser Diplomarbeit.

Das Wort *Raum* kommt vom mittelhochdeutschen *rum*, *roum*, welches so viel wie Raum, Platz oder Lagerstätte bedeutet.⁴² *Raum* (*espace*) ist „ein Geflecht von beweglichen Elementen“⁴³, das „entsteht [,] wenn man Richtungsvektoren, Geschwindigkeitsgrößen und die Variabilität der Zeit in Verbindung bringt“⁴⁴. Nach de Certeau ist der Raum ein „Resultat von Aktivitäten, die ihm [dem Raum] eine Richtung geben, ihn verzeitlichen“⁴⁵.

Der „*Raum [ist] ein Ort, mit dem man etwas macht* [Hervorhebung im Original]“⁴⁶, daraus schließt die Autorin: Die Bühne ist ein Ort, der durch die Aufführung in Räume verwandelt wird.

⁴⁰ Certeau, Michel de (1980): *Praktiken im Raum*. In: Certeau, Michel de (1988): *Kunst des Handelns*. Berlin: Merve-Verlag.

⁴¹ Ebd.: S. 345

⁴² Fischer-Lichte, Erika; Kolesch, Doris; Warstat, Matthias (2005): *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart: Metzler. S. 260

⁴³ Certeau (1980): S. 345

⁴⁴ Ebd.

⁴⁵ Ebd.

⁴⁶ Ebd.

Der *Bühnenraum* ist der „Raumabschnitt[,] in dem A agiert, um X darzustellen“⁴⁷; der *Zuschauerraum*, der Abschnitt in welchem sich das Publikum befindet. Die Trennung von Zuschauer- und Bühnenraum wird bei der traditionellen Guckkastenbühne oft durch vertikale und horizontale Hervorhebungen sichtbar gemacht. Der Zuschauerraum wird in der im Zuge dieser Arbeit getätigten Analyse nur dann Gegenstand der Aufmerksamkeit, wenn sich das Bühnengeschehen in ihn verlagert. Oder anders gesagt: Wenn die Akteure die Grenze des Bühnenraumes überschreiten und den Raum, der für das Publikum bestimmt ist, gleichzeitig auch zu ihrem Raum, zur Spielfläche, machen. Die architektonische Form und die Größenverhältnisse des Bühnen- und des Zuschauerraumes werden nicht untersucht, ihr Verhältnis zueinander, die *Raumkonzeption*⁴⁸, wird in dieser Arbeit nur am Rande gestreift.

Es wird hier nicht untersucht, welchen Platz Theater innerhalb der Stadt und der Gesellschaft einnimmt, genauso wenig die Architektur des Theaterbaus. Im Zentrum des Interesses soll hier die *funktionale Dimension* des Bühnenraumes, die Antwort auf die Frage, wie dieser konkret genutzt wird, stehen.

Neben der funktionalen soll auch die *ästhetische Dimension* des Raumes, der „Kunstraum“⁴⁹ untersucht werden, der erst durch die Transformation des realen Raumes in einen anderen Raum entsteht.

Räume, die andere Orte aufrufen, nennt Michel Foucault *Heterotopien*.⁵⁰ Das Theater ist eine Heterotopie, denn es bringt am Ort *Bühne* mehrere reale Räume zur Darstellung, die eigentlich nicht vorhanden sind.⁵¹ So ist beispielsweise die Bühne des Schauspiels Stuttgarts während der Aufführung von *Platonow* sowohl das Gut der Woinizews, als auch ein Wald, eine Schule, etc.

⁴⁷ Fischer-Lichte, Erika (2007): *Semiotik des Theaters. Eine Einführung*. Bd. 1. 5. Aufl. Tübingen: G. Narr. S. 142

⁴⁸ Vgl. Ebd.: S. 27

⁴⁹ Herrmann, Max (1930): *Das theatralische Raumerlebnis*. In: Corssen, Stefan (Hg.); Herrmann, Max (1998): *Max Herrmann und die Anfänge der Theaterwissenschaft. Mit teilweise unveröffentlichten Materialien*. Tübingen: Niemeyer. S. 153

⁵⁰ Foucault, Michel (1967): *Von anderen Räumen*. In: Defert, Daniel (Hg.) (2005); Foucault, Michel (1984): *Schriften in vier Bänden*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. S. 935

⁵¹ Vgl. Ebd.: S. 938

3.1 Raum – Grundvoraussetzung für Theater

Der Theaterwissenschaftler Max Herrmann, der als Begründer der deutschen Theaterwissenschaft gilt und 1933 von den Nationalsozialisten aus dem universitären Betrieb ausgegrenzt wurde, stellt 1930 fest: „Bühnenkunst ist Raumkunst.“⁵² Er meint damit nicht die Darstellung des Raumes, sondern die Bewegungen der Schauspieler im theatralischen Raum.

Der Regisseur Peter Brook fasst 1968 die Grundvoraussetzung für Theater folgendermaßen zusammen: „Ein Mann geht durch den Raum, während ihm ein anderer zusieht; das ist alles, was zur Theaterhandlung notwendig ist.“⁵³

Die Theaterwissenschaftlerin Erika Fischer-Lichte bringt 1983 mit ihrer Theaterformel alle wesentlichen am Theater beteiligten Komponenten auf den Punkt: Person A verkörpert X, während S zuschaut. Dabei agiert A auf bestimmte Weise mit spezifischem Äußeren in einem besonderen Raum.⁵⁴

Raum „ist sowohl Voraussetzung für Aufführungen als auch Produkt theatraler Vorgänge“⁵⁵. Er ist gleichzeitig statisch und dynamisch. Die Aufführung findet in einem *geometrischen Raum* statt, welcher über einen langen Zeitraum unverändert bleibt. Er ist stabil, hat einen begrenzten Grundriss und daher ein bestimmtes Volumen.⁵⁶ Man kann sich den geometrischen Raum als ein Gefäß, einen Behälter vorstellen, in dem die Aufführung stattfindet. Der geometrische Raum wird für die Dauer der Aufführung immer zu einem performativen Raum, auch wenn dieser abseits der Darbietung einen anderen Verwendungszweck hat.

Der *performative Raum* ist dynamisch, da er von den Bewegungen und den Gesprächen der Darsteller und Zuschauer beeinflusst wird. Er ist instabil, da er von

⁵² Herrmann (1930): S. 153

⁵³ Brook, Peter (2007): Der leere Raum. 9. Aufl. Berlin: Alexander. S. 9

⁵⁴ Fischer-Lichte (2007): S. 25

⁵⁵ Fischer-Lichte, Erika et al. (2005): S. 260

⁵⁶ Fischer-Lichte, Erika (2004): Ästhetik des Performativen. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp. S. 187

jeder Veränderung beeinflusst wird.⁵⁷ Als Beispiel sei hier der Hör-Raum angeführt: Laute, die von keinem Akteur oder Zuschauer erzeugt werden, wie etwa die Sirene eines Rettungswagens oder das Plaudern der Mitarbeiter des Publikumsdienstes, dringen von außerhalb des Aufführungsraumes ein und entgrenzen den performativen Raum als Hör-Raum, welcher sich über den geometrischen Raum ausdehnt. Alle von außen hörbaren Laute und Geräusche werden Teil der Aufführung und erweitern den performativen Raum zum ihn umgebenden Hör-Raum.⁵⁸ Wie das Beispiel des Hör-Raumes zeigt, schafft Lautlichkeit immer zugleich auch Räumlichkeit.⁵⁹ „Der performative Raum ist immer zugleich ein atmosphärischer Raum.“⁶⁰ Durch die Atmosphäre, die einem Raum scheinbar innewohnt, entsteht Räumlichkeit.

Ebenso schafft die Aufführung, die Verwendung des Raumes, Räumlichkeit.⁶¹ Räumlichkeit ist „nicht mit dem Raum gleichzusetzen, in/an dem diese sich ereignet⁶²“, denn „[s]ie existiert nicht vor, jenseits oder nach der Aufführung, sondern wird [...] immer erst in der und durch die Aufführung hervorgebracht.“⁶³ Das bedeutet, dass „Räumlichkeit [...] flüchtig und transitorisch [ist]“⁶⁴.

Fischer-Lichte stellt fest, dass die Performativität eines Raumes auf drei Arten intensiviert werden kann:⁶⁵ Die Verwendung eines (nahezu) leeren oder in seiner Gestalt variablen Raumes, der beliebige Bewegungen aller Beteiligten ermöglicht, macht deutlich, dass „Räumlichkeit von der autopoietischen feedback-Schleife hervorgebracht wird“⁶⁶. Die zweite Verwendungsweise zeigt, dass „im performativen Raum Energie zirkuliert, die ein spezifisches Wirkpotential zu entfalten vermag“⁶⁷. Dies wird dann sichtbar, wenn räumliche Arrangements

⁵⁷ Ebd.

⁵⁸ Vgl. Ebd.: S. 216f

⁵⁹ Vgl. Ebd.: S. 219

⁶⁰ Ebd.: S. 200

⁶¹ Ebd.: 189f

⁶² Ebd.: 187

⁶³ Ebd.

⁶⁴ Ebd.

⁶⁵ Vgl. Ebd.: S. 192-199

⁶⁶ Ebd.: S. 199

⁶⁷ Ebd.

eingerrichtet werden, die neue Möglichkeiten zur Bewegung, Wahrnehmung und Aushandlung der Beziehungen zwischen Darstellern und Zuschauern bieten.

Die dritte Variante zur Intensivierung von Performativität weist den performativen Raum als „Zwischen-Raum“⁶⁸ aus. Die Nutzung von Räumen, die vorgegeben sind und anderweitig verwendet werden, lässt „Räumlichkeit als Überblendung von realen und imaginierten Räumen entstehen“⁶⁹.

Im performativen Raum werden die Bewegungs- und Wahrnehmungsmöglichkeiten organisiert und strukturiert⁷⁰, „ohne die Art ihrer Nutzung und Realisierung festzulegen.“⁷¹

Jede dieser drei Methoden macht deutlich, dass der performative Raum sich ständig verändert und Räumlichkeit durch Bewegung und Wahrnehmung von Darstellern und Zuschauern entsteht. Gleichzeitig regelt die Wahl und Verwendung des Raumes das Verhältnis von Darstellern und Zuschauern und schafft Möglichkeiten für Bewegung und Wahrnehmung. „Jeder Mensch ist von dem Raum, in dem er sich jeweilig befindet, in Bezug auf seinen ganzen Habitus abhängig“⁷². So wirkt sich die Gestalt der Bühne unmittelbar auf die Bewegungen der Schauspieler aus.⁷³ Andererseits ist in den Bewegungen und der Sprechweise der Schauspieler immer der Raum, in dem sich die Rollenfigur befindet, enthalten. Raum und Mensch haben aufeinander eine Wechselwirkung.

⁶⁸ Ebd.

⁶⁹ Ebd.

⁷⁰ Ebd.: S. 187

⁷¹ Ebd.: S. 189

⁷² Herrmann (1930): S. 156

⁷³ Extrembeispiele für Bühnenbilder, die die Bewegung der Schauspieler maßgeblich beeinflussen, liefert Olaf Altmann. In Jelineks *Winterreise* (Premiere am 5. April 2012) konstruiert er auf der Bühne des Akademietheaters einen Raum, dessen Grundfläche sich im 45° Winkel neigt. Die Schräge verlangt von den Schauspielern eine Form der Bewegung, die ein spezielles Körpertraining notwendig machte. In der Produktion *Sommernächte* am Schauspiel Frankfurt (Premiere: 16. Februar 2008) zieht Altmann den Schauspielern den Boden unter den Füßen weg. Sie agieren auf hohen Schaukeln, die im leeren Raum hängen. In diesem Fall beeinflusste das Bühnenbild die Wahl der Besetzung, da nur schwindelfreie Schauspieler in diesem Raum spielen können. Burgtheater: Elfriede Jelinek <Winterreise>. Online verfügbar unter http://www.burgtheater.at/Content.Node2/home/spielplan/event_detailansicht.at.php?eventid=1375107, vom 10. Mai 2012

Der performative Raum hat Ereignis-, während der geometrische Raum Werkcharakter hat.⁷⁴ Max Hermann beschreibt den Ereignischarakter des Raumes in seinem Text *Das theatrale Raumerlebnis*⁷⁵:

„Der Raum, den das Theater meint, ist vielmehr ein Kunstraum, der erst durch eine mehr oder weniger große innerliche Verwandlung des tatsächlichen Raumes zustandekommt, ist ein Erlebnis, bei dem der Bühnenraum in einen andersgearteten Raum verwandelt wird.“⁷⁶

Herrmann geht auf das Raumerlebnis des Schauspielers ein, der an die Gegebenheiten der Bühne gebunden ist, und die Räume, in denen sich seine Figur aufhält, erschaffen muss, indem er „sich den Bühnenraum [...] in einen tatsächlich nicht vorhandenen Realitätsraum“⁷⁷ umdeutet. Das Publikum erlebt den vom Schauspieler erschaffenen Raum nach, wodurch das Raumerlebnis des Publikums wesentlich vom Raumerlebnis des Schauspielers beeinflusst wird.⁷⁸ Herrmann schreibt, dass das Raumerlebnis des Schauspielers eher übernommen wird, wenn eine klare Trennung zwischen Zuschauer- und Bühnenraum vorliegt.⁷⁹ Er ist ebenfalls der Ansicht, „die Bühne selbst [sei] besser als irgend ein anderer Raum geeignet, die räumliche Sonderschöpfung zustandekommen zu lassen“⁸⁰. Dies widerspricht der Ansicht von Fischer-Lichte, die neuen räumlichen Anordnungen von Publikum und Darstellern sowie Räumen, die nicht nur als Bühne verwendet werden, eine gesteigerte Performativität zuspricht. Fischer-Lichte und Herrmann sind sich jedoch darin einig, dass ein leerer Raum mit variablem Arrangement oder eine „dekoriationslose Stilbühne“⁸¹ das Raumerlebnis fördern.

⁷⁴ Fischer-Lichte (2004): S. 199

⁷⁵ Hermann (1930)

⁷⁶ Ebd.: S. 277

⁷⁷ Ebd.: S. 275

⁷⁸ Ebd.: S. 277

⁷⁹ Ebd.

⁸⁰ Ebd.: S. 276

⁸¹ Ebd.: S. 277

Das Aussehen des Raumes wird wesentlich durch die Dekoration, die Requisiten und die Beleuchtung beeinflusst. Zu den raumbezogenen Zeichen zählt Fischer-Lichte aber auch Geräusche, Musik und die Raumkonzeption.⁸²

Die Zeichen des Raumes geben Hinweise auf den Handlungsort, an dem sich die Figur befindet. Dieser Ort kann ein Innen-, ein Außenraum oder ein Gebäude sein, aber auch ein fiktiver Raum wie etwa die Hölle. Die Zeichen der Dekoration können auf die Zeit und das Land, in dem die Handlung spielt, hinweisen. Somit wird der Ort, an dem sich die Figur befindet, genauer charakterisiert.

Die Dekoration verweist auf einen bestimmten Raum, welcher wiederum auf eine bestimmte Situation oder Handlung verweist, denn jeder Raum ermöglicht bestimmte Tätigkeiten und fordert eine bestimmte Art der Bewegung: Das Zeichen *Kirche* ist ein Verweis auf den Gottesdienst. Diese *praktische Funktion* haben auch räumliche Objekte inne: Durch eine Tür etwa kann man gehen, man kann sie öffnen, schließen, versperren, u.v.m. Ein Raum bzw. ein räumliches Objekt kann die von ihm ermöglichten Tätigkeiten bedeuten.⁸³

Ein Raum bzw. ein räumliches Objekt kann auch eine *symbolische Funktion* inne haben, die wiederum von seiner Lage, seinem Zustand und seiner Ausstattung beeinflusst wird. Da Räume von der Gesellschaft oder einzelnen Personen geschaffen werden, lässt sich die symbolische Funktion der Räume auf die Gesellschaft oder einzelne Personen beziehen. Bezieht sich das Zeichen des Raumes auf die Gesellschaft, kann er für die in ihr vorherrschenden Werte und Ideen stehen. Verweist der Raum auf einzelne Personen oder Institutionen, kann er ein Zeichen für deren Status oder die Werte und Ideen, für die sie eintreten, darstellen. Das Beispiel *Kirche* kann ein Symbol für die sakrale Gemeinschaft oder für eine religiöse Person sein.⁸⁴ Auch die Art und Weise, wie die Darsteller mit der Dekoration umgehen und wie sie sich in ihr bewegen, charakterisiert die Rollenfiguren näher und verbildlicht ihre Interaktionsmuster und -formen.⁸⁵ Die Zeichen des Raumes verweisen auf den Status, die Werte und Weltauffassungen der Rollenfiguren. Fausts mit Büchern gefüllte Studierstube charakterisiert ihn als gebildeten Mann.

⁸² Ebd.: S. 27f

⁸³ Ebd.: S. 133, S. 144-146

⁸⁴ Ebd.: S. 135

⁸⁵ Ebd.: S. 146-148

Das einfache, aber saubere Heim von Gretchen lässt darauf schließen, dass sie Angehörige einer niedrigeren sozialen Schicht ist und sie die Werte Ordnung und Reinheit hochhält.

Die Gestaltung des Raumes gibt „auf der Grundlage allgemeiner visueller Codes der umgebenden Kultur“⁸⁶ auch die „Stimmung, die für eine einzelne Szene oder auch eine ganze Aufführung kennzeichnend und beherrschend sein mag“⁸⁷, wieder. Die Tatsache, dass die Bedeutung von Zeichen nur dann im Sinn des Regieteam gedeutet werden kann, wenn man ein Zeit- und Kulturgenosse der Künstler ist, muss man besonders dann bedenken, wenn es sich um Aufführungen aus einem anderen Kulturkreis oder aus der Vergangenheit handelt. Als Beispiel sei die Rezeption von in der Vergangenheit auf Video aufgezeichneten Theateraufführungen genannt: Die visuellen Codes verändern sich und werden nicht mehr oder anders verstanden als zum Zeitpunkt der Aufnahme. Dieser Aspekt ist bei der Analyse von historischen Aufführungen stets zu berücksichtigen. Beim Betrachten von Videoaufzeichnungen ist weiters zu beachten, dass der eigene Blick auf die Aufführung vom Regisseur, der die Aufzeichnung leitet, gelenkt wird und man das Bühnengeschehen durch das Objektiv der Kamera sieht.

Die Zeichen der Dekoration können eine Idee, die einer Szene oder auch einer ganzen Inszenierung zugrunde liegt, verbildlichen.

„Indem die Dekoration dergestalt einer bestimmten Idee, einer Weltauffassung Ausdruck verleiht, schafft sie den Kontext, auf den die Aufführung zu beziehen ist, und stellt den Zusammenhang her, in dem die übrigen in ihr realisierten Zeichen funktionieren und aus dem heraus sie gedeutet werden müssen.“⁸⁸

Die Gestaltung des Raumes dient daher nicht nur dem Zweck, den Raum, in dem sich die Rollenfigur befindet, näher zu charakterisieren, sondern kann auch Ideen des Regieteam, die zusätzlich zu den Ideen des Autors vermittelt werden, kommunizieren.

⁸⁶ Ebd.: S. 148

⁸⁷ Ebd.: S. 148

⁸⁸ Ebd.: S. 149

Wie bereits erläutert, bestimmen die Zeichen der Dekoration den Raum näher. Die Dekoration beeinflusst ebenso die Atmosphäre, die im Raum herrscht. Atmosphäre kommt von den griechischen Wörtern *atmos*, welches Dunst oder Dampf heißt, und *sphaira*, welches Hülle oder Kugel bedeutet.

Gernot Böhme führte den Begriff der *Atmosphäre* in die Ästhetik ein. Atmosphäre ist der Grundbegriff der *neuen Ästhetik*, die nicht mehr als Urteilsästhetik fungiert⁸⁹, sondern die sinnliche Erfahrung in den Mittelpunkt rückt, und gleichzeitig ist Atmosphäre ihr zentraler Erkenntnisgegenstand.⁹⁰ Böhme entwickelt den Begriff basierend auf dem Aura-Begriff von Walter Benjamin, der in seinem Kunstwerk-Aufsatz⁹¹ den Verlust der Aura eines Kunstwerks durch dessen Reproduktion thematisiert. Böhme hält fest, dass nicht nur die gegenständlichen Eigenschaften ein Kunstwerk ausmachen, sondern ein „Mehr“ und verweist zugleich auf Duchamps, der Readymades zum Kunstwerk erklärte und ihnen dadurch Aura verlieh.⁹²

Herrmann Schmitz, der eine phänomenologische Zugangsweise zum Begriff Atmosphäre hat, bezeichnet sie als „randlos, ergossen, dabei ortlos, d. h. nicht lokalisierbar“⁹³ und löst sie von Dingen, weshalb Atmosphären von den Subjekten ausgehen und deren Projektionen von Stimmungen sind.⁹⁴ Böhme bindet die „räumlichen Träger von Stimmungen“⁹⁵ an Dinge, da sonst Ergebnisse ästhetischer Arbeit keine Atmosphäre ausstrahlen könnten, was Benjamin 1936 mit der Aura, die von Kunstwerken ausgeht, thematisiert hat.

Das Denken von primären (z. B. Volumen, Form) und sekundären Qualitäten (diese werden dem Ding nur in Bezug auf ein Subjekt zugeschrieben) nennt Böhme „Ekstasen der Dinge“⁹⁶.

⁸⁹ Vgl. Böhme, Gernot (1995): *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp. S. 23

⁹⁰ Vgl. Ebd.: S. 34

⁹¹ Benjamin, Walter (1936): *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. In: Benjamin, Walter; Schöttker, Detlev (Hg.) (2007): *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit : und weitere Dokumente*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

⁹² Vgl. Böhme (1995): S. 26

⁹³ Ebd.: S. 29

⁹⁴ Vgl. Ebd.

⁹⁵ Ebd.

⁹⁶ Ebd.: S. 33

Beispielsweise wird die Form eines Gegenstands als Abgrenzung gedacht, aber sie beeinflusst auch die Umgebung, die das Ding umgibt. Der Gegenstand „nimmt dem Raum seiner Anwesenheit seine Homogenität“.⁹⁷

Atmosphären sind Räume, die durch die gesamte Anwesenheit von Dingen, Menschen oder Umgebungskonstellationen geschaffen werden, deren Ekstasen sie stimmen.⁹⁸

Sie sind weder etwas Objektives, noch Subjektives und gehören sowohl zum Ding als auch zum Subjekt.⁹⁹ Nicht nur das Objekt, sondern auch das Subjekt ist räumlich gedacht. Das Subjekt erspürt sein Befinden im Raum, damit ist einerseits seine leibliche Anwesenheit im Raum gemeint und andererseits sein leibliches Sich-Befinden, wie es sich in diesem Raum fühlt.¹⁰⁰ „Die Atmosphäre ist die gemeinsame Wirklichkeit des Wahrnehmenden und des Wahrgenommenen.“¹⁰¹

3.2 Die Wahrnehmung des Publikums oder Wie lässt sich Raum beschreiben?

In diesem Kapitel soll der Frage „Wie beschreibt man Raum?“ und der damit verbundenen Wahrnehmung des Zuschauers nachgegangen werden.

Es gibt verschiedene Möglichkeiten einen Raum zu beschreiben, einige werden im Folgenden vorgestellt.

Die *mathematisch-physikalische Raumauffassung* beschränkt den Bühnenraum auf Mess- und Sichtbares. Mit ihr wird der Raum in Größenverhältnisse und Abstände, in die Anzahl der Schauspieler und deren Positionen eingeteilt. Diese objektive Sichtweise klammert das sehende Subjekt aus.¹⁰²

Die *phänomenologische Sichtweise* beschreibt das, was gesehen wird und wie es gesehen wird. Die Abmessungen eines Raumes spielen keine Rolle, wesentlich ist,

⁹⁷ Ebd.

⁹⁸ Vgl. Ebd.

⁹⁹ Vgl. Ebd.: S. 33f

¹⁰⁰ Vgl. Ebd.: S. 34

¹⁰¹ Ebd.

¹⁰² Vgl. Roselt, Jens (2002): Wo die Gefühle wohnen - zur Performativität von Räumen. S. 66

wie dieser wirkt. Die Wahrnehmung des Subjekts und dessen Assoziationen zum Gesehenen bestimmen die Beschreibung.¹⁰³

Martina Löw unterscheidet zwei Prozesse der Raumkonstitution: Spacing und Syntheseleistung. Sie definiert Raum als „eine relationale (An)Ordnung von Lebewesen und sozialen Gütern [Hervorhebung im Original]“¹⁰⁴ Das Anordnen von Lebewesen und sozialen Gütern mit anderen lässt Räume entstehen. Dieses Platzieren und Positionieren wird *Spacing* genannt.¹⁰⁵ Wahrnehmungs-, Vorstellungs- und Erinnerungsprozesse, die die Anordnung von Gütern und Menschen zusammenfassen, werden als *Syntheseleistung* bezeichnet.¹⁰⁶ Demnach synthetisiert der Zuschauer, der selbst im Zuschauerraum platziert ist, Requisiten, Dekorationen, Schauspieler, etc., welche nicht jedes/jeder für sich, sondern nur in der vorgegebenen Anordnung wirken, zu einem Raum bzw. unterschiedlichen Räumen. Als Zuschauer ist man gleichzeitig „an der Konstitution zweier Räume beteiligt, ohne daß die Wahrnehmung des einen mit der Konstitution des anderen übereinstimmt.“¹⁰⁷

Für die vorliegende Arbeit ist von Interesse, wie die Syntheseleistung erfolgt. Welche Wahrnehmungs-, Vorstellungs- und Erinnerungsprozesse konstituieren die im performativen Raum angeordneten sozialen Güter und Lebewesen zu einem Raum?

Es steht fest: Die mathematisch-physikalische Sichtweise eignet sich nicht, um den in einer Theateraufführung erzeugten Raum zu beschreiben. Daraus folgt, dass die ausschließliche Verwendung von Fotografien der Szenografie als Material für die Raumanalyse unzureichend ist, da Raum auch durch Geräusche und die Bewegungen der Schauspieler erzeugt wird, die sich nicht auf eine Fotografie bannen lassen. Die phänomenologische Raumauffassung ist geeignet, da durch sie der Raum und seine Wirkung mit einbezogen werden, sie klammert das wahrnehmende Subjekt nicht aus.

¹⁰³ Vgl. Ebd.

¹⁰⁴ Löw, Martina (2001): Raumsoziologie. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp. S. 159f

¹⁰⁵ Ebd.: S. 158

¹⁰⁶ Ebd.: S. 159

¹⁰⁷ Ebd.: S. 160

Der Zuschauer als Subjekt ist wesentlicher Bestandteil jeder Theateraufführung. Es handelt sich nur dann um Theater, wenn Person A X präsentiert während S zuschaut.¹⁰⁸ Theater beginnt mit der Anwesenheit von Akteuren und Zuschauern im Raum, es ist ein Ort der Begegnung, daher unterscheidet sich die Rezeption von Aufführungen grundlegend vom Betrachten von Kunstwerken.¹⁰⁹ Die Zuschauer nehmen den performativen Raum, die in ihm befindlichen räumlichen Objekte und Schauspieler sowie die von ihnen ausgehende Atmosphäre wahr. Ihre Wahrnehmung richtet sich ebenso auf andere Zuschauer, die sowohl als Gemeinschaft, als auch als Individuen der Aufführung folgen und diese durch ihr spezifisches Verhalten im Raum bestimmen. Solange sich ein Zuschauer im Raum befindet, hat er Einfluss auf die Aufführung, selbst wenn er sich in seinem Sessel zurücklehnt und schläft, ist er an der Konstitution des Raumes beteiligt. Jeder Zuseher nimmt den Raum anders wahr und empfindet dabei unterschiedliche Gefühle. Die Assoziationen und Deutungen von Zeichen des einen divergieren mit denen eines anderen. Vor allem die Blickrichtung des Zuschauers bestimmt die Wahrnehmung des Raumes. Nicht nur der Seh-, auch der Gehör- und Geruchssinn zeichnen für die Raumwahrnehmung während einer Theateraufführung verantwortlich. Auf die Frage „Mit welchem Sinn wird Atmosphäre wahrgenommen?“ wird etwas später eine Antwort gesucht.

An dieser Stelle betrachten wir das Konzept der Zeichen-Wahrnehmung und der atmosphärischen Wahrnehmung.

Im Konzept der *Zeichen-Wahrnehmung* wird davon ausgegangen, dass am Beginn eines Wahrnehmungsprozesses durch einen Sinnesreiz Information erfasst wird, die anschließend verarbeitet wird.¹¹⁰ Fischer-Lichte beruft sich auf die Erkenntnisse der Wahrnehmungspsychologie und unterscheidet zwei Ebenen der Wahrnehmung: projektive Wahrnehmung und den sinnlichen Akt des Wahrnehmens.

Auf der Ebene der *projektiven Wahrnehmung* wird durch kognitive Prozesse erfasst, wer was macht. Ein Objekt wird wahrgenommen, „indem bzw. weil ich ihm eine

¹⁰⁸ Vgl. Fischer-Lichte (2007): S. 16

¹⁰⁹ Roselt (2003): S. 67f

¹¹⁰ Vgl. Rodatz, Christoph (2010): Der Schnitt durch den Raum. Atmosphärische Wahrnehmung in und außerhalb von Theaterräumen. Bielefeld: Transcript. S. 28

bestimmte begriffliche Bedeutung zuspreche“¹¹¹, dabei werden Zeichen miteinander in Beziehung gesetzt und mithilfe der eigenen Erfahrung gedeutet.

Durch den *sinnlichen Akt des Wahrnehmens* wird eine physiologische Reaktion ausgelöst, hierbei liegt die Konzentration auf den „spezifisch materiellen bzw. sinnlichen Qualitäten des Objekts“¹¹², auf dem *Wie*. Diese beiden Wahrnehmungsebenen interagieren miteinander.

In der Zeichen-Wahrnehmung wird zwischen einem wahrnehmenden Subjekt und einem wahrgenommenen Objekt unterschieden.¹¹³ Das Subjekt nimmt mit seinen Sinnesorganen Zeichen wahr, benennt und begreift sie. All das, was zwar vernommen, aber nicht als Zeichen gedeutet wird, fällt am Ende des Wahrnehmungsprozesses weg. Dieser Umstand erweist sich als problematisch, wenn es sich um Wahrnehmungsgegenstände handelt, die nicht rein dinglich sind.¹¹⁴ Den Halbdingen, wie Musik oder Wind, werden bestimmte Eigenschaften zugeschrieben und meist von einem bestimmten Sinnesorgan wahrgenommen. Es fehlt ihnen an Substantialität und sie existieren nur in der Aktualität.¹¹⁵ Fragt man sich, womit man eine bestimmte Atmosphäre wahrnimmt und von welcher Quelle sie erzeugt wird, stößt man an die Grenzen der Zeichen-Wahrnehmung.

Das Wahrnehmungskonzept der *atmosphärischen Wahrnehmung* wurde von Gernot Böhme, aufbauend auf Hermann Schmitz' *Neue Phänomenologie*, entwickelt. Mittelpunkt der Betrachtung ist die Atmosphäre „als erste Wahrnehmungswirklichkeit, als eine Wirklichkeit, die noch vor jeder kognitiven Erfassung und begrifflichen Zuordnung steht, und sich zu einer ästhetischen Erfahrung ausdifferieren kann“¹¹⁶. Dinge werden wahrgenommen, benannt und begriffen, aber unterhalb dieses kognitiven Vorgangs erlebt man Atmosphäre als unbestimmte räumliche Tönung, die einen affektiv betrifft.¹¹⁷

¹¹¹ Fischer-Lichte, Erika (2001): *Ästhetische Erfahrung. Das Semiotische und das Performative*. Tübingen [u.a.]: Francke. S. 312

¹¹² Ebd.: S. 313

¹¹³ Ebd.: S. 318

¹¹⁴ Vgl. Rodatz (2010): S. 29-31

¹¹⁵ Böhme, Gernot (2001): *Aisthetik. Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre*. München: W. Fink. S. 61f

¹¹⁶ Rodatz (2010): S. 24

¹¹⁷ Ebd.: S. 34

Atmosphäre ist ein *Zwischen*, das sich zwischen dem Betrachter als im Raum leiblich Anwesenden und dem Raum seiner leiblichen Anwesenheit ergießt. Es ist nicht möglich, sich von der Atmosphäre zu distanzieren, da sie den Betrachter und den Raum gleichermaßen tangiert und diese wiederum von ihnen tingiert wird. Das Wahrgenommene ist gleichzeitig ein Teil des Wahrnehmenden und der Wahrnehmende ist zugleich ein Teil des Wahrgenommenen.

In der atmosphärischen Wahrnehmung gibt es keine Trennung zwischen Subjekt und Objekt, sondern eine Art Entkoppelung, die einen Ich-Pol und ein Wahrnehmungsobjekt erkennen lässt: Nach Böhme bedeutet Wahrnehmen, dass man spürt, dass man sich, wie man sich und wo man sich befindet. Gefühlt wird die Atmosphäre als erste Wahrnehmungswirklichkeit, die eine affektive Tönung innehat. Spürt man der Atmosphäre nach, fühlt man die Anwesenheit von *Etwas*. Dieses *Etwas* kann auf einen Wahrnehmungsgegenstand bezogen werden und löst sich dadurch vom Atmosphärischen. Dem dinglichen Wahrnehmungsgegenstand lassen sich Eigenschaften zuschreiben, die uns eine von ihm ausgehende Ausstrahlung spüren lassen.¹¹⁸ Das Spüren der Atmosphäre ist das Spüren der Präsenz von einer Umgebung, die eine Stimmungsqualität ausstrahlt, und dem Ich, das in seiner eigenen Befindlichkeit an dieser Stimmung teilhat¹¹⁹. Diese spürbare Ko-Präsenz macht das Sprechen über den Ich-Pol, das Wahrnehmungsobjekt und das *Zwischen* möglich, obwohl man selbst in der Atmosphäre enthalten ist.

Sabine Schouten erweitert den Begriff der atmosphärischen Wahrnehmung in ihrer Dissertation „Sinnliches Spüren. Wahrnehmung und Erzeugung von Atmosphären im Theater“¹²⁰. Sie vertritt die Position, dass mentale und leibliche Vorgänge sich gegenseitig beeinflussen.¹²¹ Nach Schouten konstituieren sich Atmosphären aus empfundenen Ekstasen und Bedeutungen, die das affektive Erleben der Dinge für den Zuschauer beeinflussen. Sie greift Böhmes Anschauungsbeispiel auf: Jener geht davon aus, dass das Sirren einer Gelse als unbestimmte Bedrohung im Raum mit nicht lokalisierter Quelle leiblich erspürt wird und sich mit dem Identifizieren,

¹¹⁸ Vgl. Böhme (2001): S. 42

¹¹⁹ Böhme (1995): S. 96

¹²⁰ Schouten, Sabine (2007): Sinnliches Spüren. Wahrnehmung und Erzeugung von Atmosphären im Theater. Berlin: Verl. Theater der Zeit.

¹²¹ Vgl. Ebd.: S. 76-79

Erkennen und Erblicken der Gelse die bedrohliche Atmosphäre auflöst und auf das Ding ‚Gelse‘ zusammenzieht.¹²²

Schouten argumentiert, die Atmosphäre werde nicht durch kognitive Vorgänge abgeschwächt, und wendet ein, dass das Erkennen der Gefahr ‚Gelse‘ die bedrohliche Atmosphäre sogar verstärkt und andauern lässt.¹²³ Sie stellt Böhmes Theorie mit einem weiteren Argument in Frage, in dem sie bezweifelt, dass sich die Schritte des Wahrnehmens und Identifizierens voneinander trennen lassen. Trifft Schoutens Theorie zu, ist es das Wissen, das das Gehörte auf die Anwesenheit einer Gelse hinweist, welches dem Sirren seine Bedrohlichkeit verleiht und dadurch das leibliche Spüren prägt.

Auch Schoutens Doktormutter Fischer-Lichte hat sich gefragt, ob beim Erfahren von Atmosphären deren Bedeutungsdimension ausgeblendet werden kann.¹²⁴ Sie geht davon aus, dass die Wirkung von Atmosphären bestimmte Erinnerungen und Situationen hervorruft, die für den Zuschauer bedeutungsvoll sind. Diese Bedeutungen seien verantwortlich für die starke Wirkung der Atmosphären. Die Ästhetik der Atmosphäre konzentriert sich auf die leibliche Erfahrung, während die semiotische Ästhetik Kunst als Sprache versteht, die durch Bedeutungsgenerierung verstanden werden kann. Fischer-Lichte räumt ein, es sei eine Verlagerung des Bedeutungsschwerpunktes weg vom kognitiven Verstehen hin zur leiblichen Erfahrung erfolgt.

Die Argumentationen von Schouten und Fischer-Lichte stehen im Gegensatz zu Böhmes Atmosphäre-Begriff, der das Erleben von Atmosphären von kognitiven Prozessen trennt, da sich der Wahrnehmende durch die Bedeutungsgenerierung von der im Raum freischwebenden Atmosphäre entfernt und diese auf einen Gegenstand seiner Wahrnehmung verdinglicht.

¹²² Vgl. Böhme (2001): S. 42

¹²³ Vgl. Schouten (2007): S. 78

¹²⁴ Vgl. Fischer-Lichte (2004): S. 208f

Wie in der Zeichen-Wahrnehmung üblich, trennt Schouten auch in der atmosphärischen Wahrnehmung zwischen einem wahrnehmenden Subjekt und einem wahrgenommenen Objekt.

Sie benennt als *Gespür* einen ‚sechsten Sinn‘ für das Perzipieren von Atmosphären, der „eine räumliche Situation konstant auf ihren umfassenden ‚Stimmungswert‘ hin“¹²⁵ sinnlich wahrnehmen kann. Dieser Sinn beschränkt sich nicht nur auf das Vereinen aller Eindrücke der anderen Sinnesorgane:

„[Er] ist vielmehr eine zusätzliche Perzeption, die sich neben dem generellen Vermögen sinnlicher Integration auch mentalen Vorgängen verdankt. Auch wenn es [das *Gespür*] kein Organ besitzt, basiert es genau wie die anderen fünf Sinne auf einer eigenen modalen Form und ihrem Korrelat: dem leiblich-affektiven Spüren der Stimmung im atmosphärischen Raum.“¹²⁶

Das wahrnehmende Subjekt umgibt ein atmosphärischer Raum, dessen äußere Qualitäten durch mentale Vorgänge Erinnerungen wachrufen sowie eingeordnet werden können.¹²⁷ Die Mischung aus sinnlichem Spüren und kognitiven Zuschreibungen wird als spezifisch leiblich-affektive Wirkung, als ‚Stimmung‘ erfahren. Als ‚Atmosphäre‘ werden die situativen Qualitäten des Raumes, den das Subjekt umgibt, bezeichnet. Diese Trennung von Subjekt und Objekt, von Stimmung und Atmosphäre widerspricht Böhmes Auffassung, dass Atmosphäre „die gemeinsame Wirklichkeit des Wahrnehmenden und des Wahrgenommenen“¹²⁸ ist. Atmosphäre ist eine eigenständige Seinsweise, die räumlich randlos ergossen, eine erste Wahrnehmungswirklichkeit darstellt, aus der sich erst ein Subjekt-Pol und ein Objekt-Pol ausdifferenzieren.¹²⁹

Auch wenn bei einer Analyse aus hermeneutischer Perspektive zwischen atmosphärischer und Zeichen-Wahrnehmung unterschieden wird, sind die beiden Wahrnehmungskonzepte nicht voneinander zu trennen. Die atmosphärische ist vor der Zeichen-Wahrnehmung, aber nicht zeitlich, denn sie laufen gleichzeitig ab,

¹²⁵ Schouten (2007): S. 81

¹²⁶ Ebd.: S. 82

¹²⁷ Vgl. Ebd.: S. 81

¹²⁸ Böhme (1995): S. 34

¹²⁹ Böhme (2001): S. 42

sondern als erste Wahrnehmungswirklichkeit. Atmosphäre ist affektiv spürbar, bevor sie kognitiv erfasst wird.¹³⁰

Der imaginäre „Kunstraum“¹³¹ des Theaters wird, wie bereits im vorhergehenden Kapitel beschrieben, erst durch die Aufführung hervorgebracht. An seiner Erschaffung sind nicht nur Schauspieler, Geräusche, Requisiten, etc. beteiligt, sondern auch die „schöpferische, mitschöpferische Tätigkeit des Publikums“¹³². Erst das Wahrnehmen der Raumorganisation, das Raumerlebnis,¹³³ konstituiert den Raum, der für Jens Roselt, das „Schaufenster der Gefühle“ ist, die im verschlossenen Hinterzimmer des Subjekts fabriziert werden.¹³⁴ Wie bereits erläutert, differenziert Fischer-Lichte in ihrem Buch *Ästhetische Erfahrung. Das Semiotische und das Performative* projektive und sinnliche Wahrnehmung.¹³⁵ Im später erschienenen Werk *Ästhetik des Performativen* unterscheidet sie ebenfalls zwischen zwei Arten der Wahrnehmung und der damit verbundenen Bedeutungserzeugung, auf die die Autorin im Folgenden eingehen wird.

Die eine Art der Wahrnehmung und Bedeutungserzeugung nennt Fischer-Lichte *Ordnung der Präsenz*. Hierbei werden Phänomene als das wahrgenommen, als was sie erscheinen. Materialität, Signifikant und Signifikat fallen im wahrgenommenen Element zusammen.¹³⁶

Die bewusste Wahrnehmung von etwas als etwas und die damit empfundene Bedeutung des Wahrnehmungsgegenstandes, sein phänomenales Sein, erzeugt wiederum eine assoziative Bedeutung, die nicht zwingend mit dem Wahrnehmungsobjekt in Zusammenhang steht.¹³⁷ Die (stabilisierte) Wahrnehmungsordnung der Präsenz ist ein emergenter Prozess, da sie unvorhersehbar abläuft. Die hervorgerufenen Bedeutungen sind Empfindungen, Vorstellungen und Gefühle, „die sich körperlich artikulieren und als physiologische,

¹³⁰ Vgl. Rodatz (2010): S. 38

¹³¹ Hermann (1930): S. 271

¹³² Ebd.: S. 277

¹³³ Ebd.: S. 271

¹³⁴ Vgl. Roselt (2003): S. 68

¹³⁵ Fischer-Lichte (2001): S. 312ff

¹³⁶ Fischer-Lichte (2004): S. 249

¹³⁷ Vgl. Ebd.: S. 260

affektive, energetische und motorische Reaktionen von anderen wahrgenommen werden können“¹³⁸.

Die andere Art der Wahrnehmung, in welcher sich Materialität, Signifikant und Signifikat differenzieren lassen, wird als *Ordnung der Repräsentation* bezeichnet. Der Signifikant ist das wahrgenommene Phänomen, das verschiedenen Signifikaten beigeordnet wird. Fischer-Lichte vertritt die Position, dass die Verbindung von Signifikant und Signifikat vom Willen des Subjekts unabhängig ist, auch wenn der Prozess dieser Zusammenfügung einleuchtend erklärt werden kann. Nach Fischer-Lichte „tauchen [die Bedeutungen] unbegründet und unmotiviert in seinem Bewußtsein [Bewusstsein des Wahrnehmenden] auf“¹³⁹. Die hervorgerufenen Bedeutungen rufen wiederum Bedeutungen hervor, die sich nicht mehr auf das wahrgenommene Objekt beziehen lassen.

Das unbegründete, unmotivierte Auftauchen von Bedeutungen steht nach Meinung der Verfasserin dieser Arbeit im Widerspruch zur bewussten Bedeutungserzeugung, die Fischer-Lichte anspricht, denn sie erfolgt zielgerichtet, um eine Figur, eine fiktive Welt oder eine symbolische Ordnung zu erzeugen.¹⁴⁰ Den Elementen, die nicht als Zeichen dem Aufbau der Fiktion dienen, werden keine Bedeutungen zugeschrieben, sie werden ausgeblendet. Dieser Umstand beeinflusst den Wahrnehmungsprozess so, dass nur Phänomene wahrgenommen werden, die der Konstruktion einer Figur, einer fiktiven Welt oder einer symbolischen Ordnung dienen.

Die Bedeutungen, die sich als Gefühle, Vorstellungen, Gedanken äußern, sind, im Gegensatz zu den Bedeutungen, die in der Ordnung der Präsenz erfahren werden, innerkörperlich. Sie lassen dem Wahrnehmenden eine Distanz zu wahrgenommenen Phänomen einhalten.

Die beiden Wahrnehmungsarten erfolgen nicht zeitgleich, sondern wechseln sich ab. Die perzeptive Multistabilität bewirkt ein Umspringen von einem Wahrnehmungsmodus in den anderen und somit die Wahrnehmung von

¹³⁸ Ebd.: S. 259

¹³⁹ Ebd.: S. 249

¹⁴⁰ Vgl. Ebd.: S. 259f

verschiedenen Phänomenen und Bedeutungen.¹⁴¹ Weder die Ordnung der Präsenz, noch die der Repräsentation kann sich auf Dauer stabilisieren. Zwischen dem Wechsel der Wahrnehmungsordnungen herrscht Instabilität. Fischer-Lichte geht davon aus, dass das Umspringen, welches nicht kontrolliert werden kann, dem Zuschauer bewusst ist. Das Wechseln der Wahrnehmungsmodi bewirkt, dass er sich selbst als Wahrnehmenden und des Wahrnehmungsprozesses bewusst wird, was wiederum spezifische Bedeutungen erzeugt, die ebenfalls weitere Bedeutungen erzeugen (auf die Fischer-Lichte leider nicht eingeht) und die die Dynamik des Wahrnehmungsprozesses beeinflussen.

Die Verfasserin dieser Arbeit bezweifelt, dass der Theaterbesucher das Umspringen von der Wahrnehmungsordnung der Präsenz in die der Repräsentation und umgekehrt bewusst wahrnimmt. Ihrem Erachten nach liegt die Konzentration des Zuschauers auf dem Wahrnehmungsgegenstand und nicht am bewussten Wahrnehmen des eigenen Wahrnehmungsprozesses. Allerdings stimmt sie mit Fischer-Lichte überein, dass den (meisten) Zuschauern klar ist, dass jeder einzelne im Publikum selbst Bedeutung erzeugt und diese nicht bloß von der Bühne übermittelt wird. Dieser Umstand äußert sich auch darin, dass ein Zuschauer ein Zeichen anders wahrnimmt und interpretiert als ein anderer Rezipient.

Unabhängig davon, ob die Bedeutungserzeugung in der Wahrnehmungsordnung der Präsenz oder der Repräsentation erfolgt, ist sie ein subjektiver, aber nicht solipsistischer Prozess.¹⁴² Die von den Bedeutungen erzeugten, wahrnehmbaren Reaktionen werden Teil der autopoietischen Feedback-Schleife.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass die Wahrnehmung eines Objekts entweder als geistiger Akt vollzogen wird, der dem Wahrnehmungsgegenstand eine Bedeutung zuweist oder als physiologischer Vorgang, der sich auf die Sinnlichkeit, auf das phänomenale Sein des Objekts, konzentriert.

Fischer-Lichte benennt *emergente Phänomene* als Elemente, die im Kontrast zu anderen Elementen der Aufführung isoliert und desemantisiert auftauchen, weshalb sie nicht im Kontext zu ihnen stehen oder eine spezifische Bedeutung inne haben,

¹⁴¹ Vgl. Ebd.: S 258-261

¹⁴² Vgl. Ebd.: S. 261

sondern nur in ihrer Materialität wahrgenommen werden.¹⁴³ Der Wahrnehmende nimmt ein emergentes Phänomen *als etwas* wahr, welches bedeutet, als was es in Erscheinung tritt, ergo in seinem phänomenalen Sein.

Es erfolgt keine Suche nach Bedeutungsmöglichkeiten oder Zusammenhängen des Wahrnehmungsgegenstandes, „wenn der Wahrnehmende die Präsenz eines Akteurs oder die Ekstase eines Dinges erfährt“¹⁴⁴, denn er nimmt nur die Farbe, Geste, etc. selbst wahr.

Fischer-Lichtes Ausführung erinnert an das Konzept der atmosphärischen Wahrnehmung, auch wenn sie an dieser Stelle nie das Wort Atmosphäre verwendet. Böhme beschreibt ebenfalls die Wahrnehmung von *etwas* und er entwickelt den Begriff der *Ekstasen der Dinge*¹⁴⁵. Allerdings werden Subjekt und Objekt nach Böhme erst durch die Verdinglichung des Etwas auf einen Wahrnehmungsgegenstand in einen Ich-Pol und in ein Wahrnehmungsobjekt ausdifferenziert.

Dem leiblichen Erspüren der Atmosphäre folgt eine Verdinglichung, durch die dem Wahrnehmungsgegenstand bestimmte Eigenschaften zugeschrieben werden können. Folgende Parallele findet man bei Fischer-Lichte¹⁴⁶: Der Wahrnehmende löst die Fokussierung auf das phänomenale Sein des Etwas, anschließend schweift er ab und das nur in seiner Materialität vernommene Phänomen fungiert als Signifikant, der sich mit seinen Signifikaten verbindet. Diese Signifikate äußern sich als eine Flut von Assoziationen, Gedanken, Erinnerungen und Gefühle, die der Wahrnehmende mit anderen Aufführungselementen zusammenfügt und in Beziehung setzt, was eine Pluralisierung von Bedeutungsmöglichkeiten zur Folge hat.¹⁴⁷

Die Verfasserin stellt fest, dass das Wahrnehmen von Atmosphären, die nicht materiellen Charakter haben und ortlos und dingfrei im Raum ergossen sind, und das Wahrnehmen des phänomenalen Seins eines dinglichen Wahrnehmungsgegenstands, seiner Materialität, Gemeinsamkeiten haben: Fischer-

¹⁴³ Vgl. Ebd.: S. 243 - 245

¹⁴⁴ Ebd.: S. 246

¹⁴⁵ Böhme (1995): S. 33

¹⁴⁶ Vgl. Ebd.: S. 247

¹⁴⁷ Vgl. Ebd.: S. 243f

Lichte schreibt, dass der „Zuschauer [...] von seiner Wahrnehmung, und das heißt: vom Wahrgenommenen, leiblich affiziert [ist]“¹⁴⁸. Auch beim Wahrnehmen einer Atmosphäre ist man leiblich von dieser affiziert.

Atmosphären tangieren den Wahrnehmenden und auch „Laut, Licht, Geruch dringen im Akt der Wahrnehmung in den Körper des Wahrnehmenden ein, wirken auf ihn ein, transformieren ihn“¹⁴⁹, allerdings beeinflusst der Wahrnehmende auch die Atmosphäre, dies ist beim Wahrnehmungsobjekt von Fischer-Lichte nicht der Fall.

Eine Gemeinsamkeit ist, dass im Moment der Wahrnehmung die Bedeutung des *Etwas* keine Rolle spielt, in diesem Augenblick der Wahrnehmung nichts durch kognitive Prozesse verstanden oder interpretiert werden kann, denn das kognitive Erfassen von Atmosphären würde bedeuten, dass bei deren Spüren eine Differenzierung von Wahrgenommenem und Wahrnehmendem erfolgen muss. Diese Unterscheidung tritt bei Atmosphären nicht auf, da man beispielsweise nicht trennen kann, ob man selbst oder die Atmosphäre heiter ist. Die Fusion von Wahrnehmendem und Wahrgenommenem spricht auch Fischer-Lichte an:

„Die Wahrnehmung eines Objektes (Körpers, Bewegung, Dings, Farbe, Lauts etc.) als das, als was es im Akt der Wahrnehmung in Erscheinung tritt, stellt eine merkwürdige ‚Verschmelzung‘ des wahrgenommenen Objekts mit dem wahrnehmenden Subjekt her“¹⁵⁰.

Der Zuschauer ist „selbst Teil und Erzeuger des Prozesses, den er verstehen will“¹⁵¹, da er Teil der Aufführung ist, deren Bedeutungen¹⁵² er erzeugt.

Erst durch den Akt der Wahrnehmung werden Elemente der Aufführung bedeutsam. Phänomene, die nicht (unbewusst oder bewusst) wahrgenommen werden, existieren – zumindest für den Wahrnehmenden – nicht.

Der Wahrnehmende, der Teil eines Ganzen ist, wie etwa einer Atmosphäre oder einer Aufführung, nimmt immer *etwas*, ein Wahrnehmungsobjekt aber auch

¹⁴⁸ Ebd.: S. 271

¹⁴⁹ Ebd.

¹⁵⁰ Ebd.

¹⁵¹ Ebd.: S. 270

¹⁵² Fischer-Lichte definiert Bedeutungen allgemein als Bewusstseinszustände, wonach Empfindungen und Gefühle Bedeutungen sind. Vgl. Fischer-Lichte (2004): S. 263

zeitgleich sich selbst wahr. Die Subjektivität des Einzelnen bestimmt, was und wie etwas wahrgenommen wird. Merleau-Ponty formuliert treffend: „Was immer ich [...] weiß von der Welt, weiß ich aus einer Sicht, die die meine ist, bzw. aus einer Welterfahrung“.¹⁵³

¹⁵³ Merleau-Ponty, Maurice; Boehm, Rudolf (1974): Phänomenologie der Wahrnehmung. Photomech. Nachdr. Berlin: De Gruyter. S. 4

3.3 Kapitelergebnisse

Raum ist sowohl Grundvoraussetzung (geometrischer Raum) als auch Produkt theatraler Vorgänge (performativer Raum). Der geometrische Raum hat Werk-, der performative Raum Erlebnischarakter. Die Lektüre hat gezeigt, dass Herrmann und Fischer-Lichte im Bezug auf das Raumerlebnis nicht d'accord gehen. Fischer-Lichte spricht einer Neuordnung von Publikum und Darstellern, sowie zum Bühnenraum umgewidmete Lokalitäten eine gesteigerte Performativität zu. Hermann hingegen ist der Ansicht, die Guckkastenbühne und deren klare Trennung zwischen Bühnen- und Zuschauerraum fördern das Raumerlebnis. Beide befürworten jedoch die Verwendung eines leeren Raums mit variablem Arrangement. Der leere Raum ist es, den Brook (neben einem Akteur und einem Rezipienten) als einzige Notwendigkeit für eine Theaterhandlung beschreibt.

Nach De Certeau ist ein Raum ein Ort, mit dem man etwas macht. Daraus schließt die Autorin, dass die Bühne ein Ort ist, der durch die agierenden Darsteller in Räume verwandelt wird, während sie vom Publikum aus dem (abgetrennten) Zuschauerraum beobachtet werden. Durch das Raumerlebnis wird ein Kunstraum generiert, wie ihn Herrmann nennt. Der Ort Bühne ist eine Heterotopie, denn durch die Aufführung werden mehrere Räume zur Darstellung gebracht, die eigentlich nicht vorhanden sind.

Diese Arbeit untersucht die funktionale (wie der Raum genutzt wird) und die ästhetische (Transformation des realen Raumes in einen Kunstraum, z.B. einen Handlungsort) Dimension des Raums.

Zu den raumbezogenen Zeichen zählen Dekoration, Requisiten, Beleuchtung, Geräusche und Musik. Diese Zeichen sind Codes, die zeitlichen Veränderungen unterliegen und an Kulturkreise gebunden sind. Ihre praktische Funktion verweist auf die Handlung, eine Situation, eine Figur, einen Handlungsort bzw. eine –zeit. Durch die symbolische Funktion werden Werte, die für eine Gesellschaft bzw. eine einzelne Person stehen und Ideen hinter einer Szene oder Inszenierung symbolisiert.

Die gesamte Anwesenheit von Menschen, Dingen und Umgebungskonstellationen schafft Atmosphäre, deren Ekstasen sie stimmen. Nach Böhme geht sie sowohl vom Betrachter als auch dem Betrachteten aus.

In diesem Kapitel wurden mehrere Wahrnehmungsmodelle vorgestellt. Für diese Arbeit und die gewählte Methode sind die phänomenologische Sichtweise und die Syntheseleistung wesentlich, da sie das wahrnehmende Subjekt und dessen Assoziationen in den Mittelpunkt stellen. Der Betrachter, stets Bestandteil einer Theateraufführung, synthetisiert die einzelnen Elemente, während er selbst im Raum platziert ist.

Die Zeichen-Wahrnehmung läuft auf der projektiven (*wer, was*) und der sinnlichen (*wie*) Wahrnehmungsebene ab, welche interagieren. Die Sinnesorgane eines Subjekts nehmen Zeichen wahr, die gedeutet werden. Dies ist problematisch für Halbdinge oder Atmosphären, die nur in ihrer Aktualität existieren und nicht eindeutig benannt werden können. Böhmes Theorie der atmosphärischen Wahrnehmung beschreibt das Wahrnehmen von Atmosphäre als etwas, das einen affektiv betrifft und noch vor Erkenntnisvorgängen steht. In der atmosphärischen Wahrnehmung gibt es keine Aufspaltung in ein Subjekt und Objekt, da die räumliche Tönung sowohl vom Wahrnehmenden als auch vom Wahrgenommenen generiert wird. Das gespürte *Etwas* kann auf ein Ding bezogen werden, dadurch erfolgt eine Entkoppelung in einen Ich-Pol, einen Wahrnehmungsgegenstand und ein *Zwischen*. Schouten kombiniert die beiden Wahrnehmungsmodelle, indem sie zwischen einem Subjekt und einem Objekt unterscheidet und den Begriff der Atmosphäre erweitert: Empfundene Ekstasen und Bedeutungen beeinflussen das affektive Erleben für den Zuschauer. Sie bezweifelt, dass sich die Schritte des leiblichen Wahrnehmens und der Bedeutungsgenerierung trennen lassen. Schoutens Theorie widerspricht Böhmes, der das Erleben von Atmosphären von kognitiven Prozessen trennt. Die Verfasserin stimmt mit Rodatz überein: Atmosphärische und Zeichen-Wahrnehmung finden gleichzeitig statt. Atmosphäre ist als erste Wahrnehmungswirklichkeit affektiv spürbar, bevor sie kognitiv erfasst wird.

In der *Ästhetik des Performativen* unterscheidet Fischer-Lichte zwischen der Ordnung der Präsenz und jener der Repräsentation und benennt emergente Phänomene. Jene wurden erläutert und Gemeinsamkeiten und Unterschiede mit Böhmes Konzept der atmosphärischen Wahrnehmung aufgezeigt.

4. Methode

4.1 Die kontextintegrative Betrachtungsmethode des *Ästhetischen Begreifens* von Barbara Kaesbohrer

Als Methode der im nächsten Kapitel folgenden Analyse wird das Modell des *Ästhetischen Begreifens* herangezogen. Im Rahmen ihrer Dissertation an der Ludwig-Maximilians Universität in München entwickelte Barbara Kaesbohrer diese kontextintegrative Betrachtungsmethode. Sie studierte Kunst- und Theatertheorie, sowie Bühnen- und Kostümbild. Ihre Erfahrungen als Bühnen- und Kostümbildnerin spiegeln sich in der Betrachtungsmethode des *Ästhetischen Begreifens* wider.

Da Theater ein komplexes Gefüge aus unterschiedlichen Zeichensystemen ist, die miteinander kommunizieren, sind „klassische Kunstbetrachtungsmethoden ungeeignet, die das autonome Kunstwerk zum Gegenstand haben.“¹⁵⁴ Das *Ästhetische Begreifen* berücksichtigt, dass das Zeichensystem des Bühnenbildes unvollständig ist und erst durch die Vernetzung mit anderen zu einem theatralischen Ganzen wird.¹⁵⁵ Deshalb eignet sich diese Methode, um „die visuellen Kommunikationsebenen des wahrgenommenen Bühnenbildes [...] aufzunehmen und im Kontext von Text und Regiekonzept zu interpretieren.“¹⁵⁶

Der Gesamteindruck einer Theateraufführung konstituiert sich aus visuellen und akustischen Zeichen, die transitorisch oder länger andauernd und schauspieler- oder raumbezogen sind.¹⁵⁷ In der gegenständlichen Analyse liegt der Fokus auf den raumbezogenen Zeichen. Erika Fischer-Lichte argumentiert, dass die

„Stellung der Dekoration in dem hierarchischen Gefüge eines theatralischen Codes und die von ihr jeweils getroffene Auswahl aus dem Repertoire an prinzipiell vorhandenen Bedeutungsmöglichkeiten [...] sich ihrerseits nur aus dem Gesamtzusammenhang dieses theatralischen Codes und seiner besonderen

¹⁵⁴ Kaesbohrer, Barbara (2010): Die sprechenden Räume. Ästhetisches Begreifen von Bühnenbildern der Postmoderne; eine kunstpädagogische Betrachtung. München: Utz Verlag. S. 39

¹⁵⁵ Vgl. ebd.: S. 19

¹⁵⁶ Ebd.: S. 41

¹⁵⁷ Vgl. Grafik in Fischer-Lichte, Erika (2007): Semiotik des Theaters. Eine Einführung. Bd. 1. 5. Aufl. Tübingen: G. Narr. S. 28

Leistungen, Zielvorstellungen, Funktionen und Intentionen interpretieren und verstehen [lassen].“¹⁵⁸

Kaesbohrers Methode erlaubt, es „Bühnenbilder mit ihrem Kontextbezug [...] teilweise auch ohne Vorkenntnisse zu interpretieren, zumal mögliche Interpretationshinweise durch die gleichzeitige Aufnahme von Text und Darstellung angeboten werden.“¹⁵⁹

Da Produktion und Rezeption einer Theateraufführung synchron verlaufen, findet Theater nur statt, wenn der Zuschauer beobachtet, wie der Schauspieler eine Rollenfigur verkörpert.¹⁶⁰ Das Publikum ist daher ein wesentlicher Bestandteil der Theateraufführung. Dass der Betrachter in den Mittelpunkt der Analyse gerückt wird, ist ein weiterer Grund für die Wahl der Methode des *Ästhetischen Begreifens*. Naturgemäß erlebt nicht jeder Zuseher die Aufführung gleich. Der „Betrachter [wird] zum Akteur seines Wahrnehmungsprozesses“¹⁶¹; indem er interpretiert, gestaltet er die Aufführung mit. Kaesbohrer ist bewusst, dass Wahrnehmung subjektiv ist und kein Individuum eine universelle, richtige Interpretation tätigen kann.¹⁶²

Kaesbohrers Methode basiert auf dem Modell des *Ästhetischen Denkens*¹⁶³, das vom Philosophen Wolfgang Iser entwickelt wurde.¹⁶⁴ Um die Modifikation von Iser Methode der philosophischen Gesellschaftsbetrachtung zu verdeutlichen, nennt Kaesbohrer ihre abgeleitete Betrachtungsmethode *Ästhetisches Begreifen*.¹⁶⁵ Sie übernimmt den Begriff *ästhetisch*, wie ihn Iser verwendet. Demnach sind alle sinnlich wahrnehmbaren Phänomene ästhetisch, unabhängig von ihrer positiven oder negativen Wertzuteilung. Auch Gernot Böhme kritisiert, dass Ästhetik „nicht eine Theorie der sinnlichen Erfahrung, sondern der intellektuellen Beurteilung“ ist und menschliche Leiblichkeit in der Ästhetik als Wahrnehmungslehre keinen Platz

¹⁵⁸ Vgl. Iser in Fischer-Lichte (2007): S. 150f

¹⁵⁹ Ebd.: S. 41

¹⁶⁰ Fischer-Lichte (2007): S. 25

¹⁶¹ Kaesbohrer (2010): S. 41

¹⁶² Ebd.

¹⁶³ Iser, Wolfgang (1990): *Ästhetisches Denken*. Stuttgart: P. Reclam.

¹⁶⁴ Kaesbohrer (2010): S. 15

¹⁶⁵ Vgl. Ebd.: S. 40

hat.¹⁶⁶ Nur Wahrgenommenes kann später auch interpretiert werden, weshalb Wahrnehmung der erste Schritt zur Erkenntnis ist.¹⁶⁷ Kaesbohrer wählt den Begriff des Begreifens als Begrenzung des Interpretationsprozesses und meint damit das sinnliche Herantasten, Erfassen und Verstehen.¹⁶⁸

Die visuell-sinnliche Wahrnehmung (*ästhetisch*) bildet den Ausgangspunkt für das Herantasten und Verstehen (*Begreifen*).

4.2 Die Vorgangsweise in der Analyse

Im Folgenden wird die Vorgangsweise in vier Schritten erläutert. Kaesbohrer orientiert sich dabei am Vier-Schritt-Modell von Welsch.¹⁶⁹

4.2.1 Erster Schritt: Wahrnehmungsbeschreibung

Die Wahrnehmung ist das Fundament des später folgenden Auslegungsprozesses, darum ist der erste Schritt die Rezeption der gesamten Theateraufführung. Wie bereits erläutert, ist es nicht zielführend, die Aufmerksamkeit ausschließlich auf raumbezogene Zeichen zu legen. Der Text, die Darsteller, die Musik, etc. müssen ebenfalls perzipiert werden, um die Zeichen des Raumes interpretieren zu können.

Es folgt die Wahrnehmungsbeschreibung, in der noch keine Interpretation erfolgen soll, jedoch muss an dieser Stelle gesagt werden, dass die Wahl der Formulierung schon ein erster Schritt der Interpretation ist. Die Wahrnehmungsbeschreibung ist subjektiv und exemplarisch für die Sinneseindrücke, die auch von anderen Zuschauern empfunden werden könnten, woraus eine partielle Verallgemeinerung abgeleitet werden kann.

¹⁶⁶ Böhme (2001): S. 30f

¹⁶⁷ Vgl. Kaesbohrer (2010): S. 42f

¹⁶⁸ Vgl. Kaesbohrer (2010): S. 40f

¹⁶⁹ Vgl. Kaesbohrer (2010): S. 42 - 50

4.2.2 Zweiter Schritt: Sinnvermutung

Im zweiten Schritt erfolgt der Interpretationsprozess. Mit Sinnvermutung ist die subjektive Interpretation der wahrgenommenen raumbezogenen Bildzeichen gemeint.

Die durch den Raum vermittelten Informationen werden mit den Informationen, die dem Betrachter bekannt sind – wie etwa Kenntnisse über die beteiligten Künstler oder das Stück – verknüpft, sowie mit dem Text und der Darstellung in Zusammenhang gebracht. Die Gleichzeitigkeit der einzelnen Zeichensysteme erleichtert die Interpretation, da sie miteinander korrespondieren und meist das Themenfeld der Bedeutungsmöglichkeiten einschränken.

Weiterführende Vermutungen können ebenfalls angestellt werden, jedoch wird der von Welsch verwendete Begriff *imaginative Sinnvermutung* nur teilweise übernommen, da rein assoziatives, nicht logozentrisches Gedankenspiel für Kaesbohrer in diesem Schritt nicht zum Sinnfindungsprozess führt.

Wenn der Betrachter ein Zeitgenosse des Regieteam ist und den gleichen soziokulturellen Hintergrund hat, kann man davon ausgehen, dass er mit den in der Inszenierung verwendeten Bildcodes vertraut ist und aus diesen Erlebnissen der gemeinsamen Erfahrungswelt als Quelle zur Sinnfindung schöpfen kann. Aufgrund dessen ist Kaesbohrer der Meinung, die subjektiven Assoziationen des Zuschauers seien als Rohmaterial für eine generalisierende Interpretationsgrundlage ausreichend.

4.2.3 Dritter Schritt: Überprüfung

In diesem Schritt sollen die zuvor getätigten Sinnvermutungen auf ihre Verallgemeinerungsfähigkeit überprüft werden. Zur Verifikation dienen Kritiken, Aussagen der Künstler oder Beobachtungen von anderen Zuschauern, sowie

weitere Arbeiten des Bühnenbildners. Die herangezogenen Materialien können die eigenen Sinnvermutungen widerlegen, bestätigen oder erweitern.

4.2.4 Vierter Schritt: Zusammenfassender Überblick

Zuletzt wird mit Hilfe des Semiotik-Modells von Fischer-Lichte¹⁷⁰ in einer Gesamtdarstellung zusammengefasst, was der Raum vermittelt. Mit diesem vierten und letzten Schritt wird die Analyse abgeschlossen.

4.3 Kapitelergebnisse

Die Methode des *Ästhetischen Begreifens* wurde von Barbara Kaesbohrer entwickelt. Dieses Analysemodell eignet sich für die Untersuchung eines durch eine Aufführung geschaffenen Raumes, denn sie berücksichtigt den Gesamteindruck des theatralischen Codes. Kaesbohrer bezeichnet den Rezipienten als „Akteur seines Wahrnehmungsprozesses“ und stellt die individuellen Betrachtungen des Zuschauers in den Mittelpunkt der Analyse. Wahrnehmungen sind subjektiv und deren Beschreibung durch die Wortwahl bereits Interpretation. Die eigenen Sinneseindrücke sind exemplarisch für jene von anderen Rezipienten, weshalb von einer partiellen Verallgemeinerung ausgegangen wird. Das Wahrgenommene wird im zweiten Schritt bewusst interpretiert und im dritten mittels weiterer Quellen überprüft. Im vierten und letzten Schritt werden die Ergebnisse in einer Gesamtdarstellung zusammengefasst. Das schrittweise Herantasten und Verstehen ermöglicht das Begreifen des Wahrgenommenen und seiner Bedeutung.

¹⁷⁰ Vgl. Fischer-Lichte, Erika (1995): *Semiotik des Theaters*. Tübingen: Narr.

5. Analyse

5.1 Kontextintegrative Analyse des Raumes in der *Platonow*-Inszenierung von Karin Henkel

In der folgenden Analyse werden, ausgehend vom Beginn der Inszenierung, der *Grundraum* und drei Raumsituationen untersucht, die von der Verfasserin im Folgenden *Schwindel*, *Schock* und *Spirale* genannt werden. Diese Raumsituationen wurden ausgewählt, da sie bei der Autorin den stärksten Eindruck hinterlassen haben und sie das Raumkonzept des Bühnenbildners Stefan Mayer veranschaulichen.

Im Anhang befinden sich Bilder der Inszenierung. Dabei handelt es sich um Screenshots, die von der Verfasserin mit Hilfe der Videoaufzeichnung der Theateraufführung erstellt wurden.

5.1.1 Erster Schritt: Wahrnehmungsbeschreibung

Zur Anfangssituation

Man hört das Gemurmel des Publikums, das sich auf seinen Plätzen einfindet. Auf der Bühne ist es hell. Ein Mann liegt auf der Vorbühne, es ist Felix Goeser, der Michail Wassiljewitsch Platonow spielt. Neben ihm sitzt ein Kind, das nächst seiner Schultasche Papierschiffe baut.

Platonow setzt sich auf und sagt ins Publikum gerichtet: „Ich rieche Menschenfleisch, herrlich dieser Geruch.“ Er schaut die Zuschauer grinsend an.

Der Bub erhebt sich und schreibt auf eine schwarze Kulisse, die eigentlich der Eiserne Vorhang ist, mit weißer Tafelkreide „PLATONOF“; fröhliche Rockmusik und Gesang in russischer Sprache setzen ein. „Falsch“, ruft sein Lehrer Platonow genervt, worauf der Bub das Geschriebene durchstreicht und „DIE VATERLOSEN“ darunter schreibt. Platonow grinst die Zuschauer weiterhin an, das Schulkind packt seine Schultasche zusammen und geht ab. (Abb. 1)

Der Eiserne Vorhang fährt hoch, der Bühnenraum kommt zum Vorschein, dessen Grundsituation bis zum Ende des Stücks erhalten bleiben wird.

Zur Grundsituation des Raumes

Eine weiße, hohe, rundliche Wand begrenzt den sichtbaren Bühnenabschnitt. Dieses Halbrund hat in der Mitte, in Richtung Bühnenhintergrund, eine Öffnung, die wie ein riesiger Türrahmen bzw. ein riesiges Tor, wirkt.

Im Zentrum des Kreises hängt eine weiß leuchtende, runde Lampe. Ihr Licht lässt auf der Bühne herumliegende Schauspieler erkennen. Sie liegen still da, als ob sie im Mondenschein schlafen würden.

Platonow sitzt immer noch in der Mitte der Vorbühne und fixiert das Publikum. Nun wird deutlich, dass er auf langen weißen Brettern, die vom Bühnenvordergrund bis durch die Öffnung des Halbrundes reichen, sitzt.

Ein spärlich bekleideter Mann, der nur eine gelbe kurze Hose trägt, erscheint in der Öffnung des Halbrundes. Er geht langsam von rechts nach links und schaut auf die Herumliegenden, dabei betritt er das Innere des Halbrunds nicht. Das Äußere des Halbrunds, der Bühnenhintergrund, ist somit als Spielfläche eröffnet. (Abb. 2)

Das Halbrund reicht nicht bis zur Bühnenkante, die Vorderbühne bleibt frei. Die Schlafenden erheben sich und gehen über die Seiten ab. Eine Frau in einem rotgrünen Sommerkleid und Platonow verweilen auf der Bühne. Platonow zieht seine Kreise, die Frau lehnt lässig flirtend am linken Portal und zündet sich eine Zigarette an.

Mit einem musikalischen Akzent im Song wird es, gleich einem Blitz, taghell auf der Bühne. Jetzt fühlt man sich hellwach. Das Halbrund glüht weiß, in ihm öffnen sich viele Türen, durch die die Schauspieler eintreten. (Abb. 3) In den Wänden des Halbrunds sind in senkrechten Linien weiße Leuchtstoffröhren angebracht. Die fröhliche Gesellschaft ist angekommen und platziert sich auf mitgebrachten Gartensesseln im vorderen Teil der Bühne. Das Lied endet, die Schauspieler pfeifen es weiter. Anja Brünglinghaus spielt die Generalswitwe Anna Petrowna Wojnizewa, die rauchende Frau im rot-grünen Sommerkleid. Die „Generalin“ ist die Gastgeberin

dieser Sommergesellschaft und eröffnet die Szene mit den Worten: „Es kommt mir vor, als hätten wir uns hundert Jahre nicht gesehen.“

Die Figuren schwitzen in der Sommerhitze, die ständig angesprochen wird, dennoch wirkt die Szene klar und kühl. Obwohl die kalte Farbtemperatur des Lichts und die gespielte Temperatur divergieren, empfindet man die Szene als stimmig.

Platonows immer wieder einschlafender Schwiegervater wird von der Drehbühne langsam innerhalb des Halbrundes gedreht. Die langen weißen Bretter, die sich im Abschnitt der Drehbühne befinden, drehen sich ebenfalls – wie der Zeiger einer Uhr, nur ganz langsam. Die Zeit scheint still zu stehen, während sich die Gäste wieder und wieder über die Hitze und den langweiligen Winter beschweren und die Grillen zirpen. Zwischen dem Gerede über das Wetter, die Freude des Wiedersehens und den Feststellungen über das zugelegte Körperfett, entstehen immer wieder spannende Situationen, die das Konfliktpotential zwischen den Figurenkonstellationen sichtbar machen.

Als sich Platonows Schwager, der Arzt Nikolaj Iwanowitsch Trilezkij, auf der Vorbühne auf den Boden legt, bemerkt man, dass in den Boden der Vorbühne ein seichtes Wasserbecken eingebettet ist. Über dieses führen die weißen Bretter, die in diesem Moment zu einem ‚Steg‘ werden, der leicht über die Bühnenkante hinausragt. (Abb. 5)

Die Szenenwechsel erfolgen mit Musik, in der ersten Hälfte immer mit dem Lied vom Stückanfang. Für die Übergänge wird meist ein im Halbrund platzierter Ventilator eingeschaltet. Schauspieler, deren Figuren nicht in die Szene involviert sind, bleiben auf der Bühne. Sie wechseln die Position und finden sich abseits der Agierenden im vom Halbrund begrenzten Kreis ein, indem sie sich mit vom Publikum abgewendetem Blick aufstellen oder hinlegen. (Abb. 4)

Schwindel

Es ist Nacht. Die Bühne erscheint in bläulichem, kaltem Licht. Die Figuren sind von vorne mit hartem Licht beleuchtet. Die Lichtstimmung steht im Kontrast zur vorhergehenden Szene, in der die Bühne in oranges Licht getaucht war. In der

letzten Szene am Gut der Woinizew wirbeln Blätter durch die Luft. Altweibersommerstimmung. (Abb. 6)

Platonows Ehefrau Sascha und Ossip kehren Blätter von der Bühne. Sie reden von Ossips wahnsinniger Liebe zu Anna Petrovna und Sascha erfährt, dass er den Mord am General begangen hat. Ossip setzt Sascha davon in Kenntnis, dass ihr scheinbar guter Ehemann Platonow untreu ist. Diese Anschuldigungen will Sascha nicht glauben.

Bodennebel kriecht in das Halbrund. (Abb. 7) Kahle Birkenstämme sinken vom Schnürboden herab bis sie ca. einen Meter über dem Boden schweben. „Sehen Sie mal wie der Baumstamm leuchtet – hier noch einer“, Ossip deutet auf die herunterfahrenden Baumstämme und erzählt von verscharzten Sündern, die unter solchen Bäumen liegen und auf ein Gebet für ihre Seele hoffen. (Abb. 8)

Platonow ruft „Wo ist der Weg? Wo ist der Weg?“ und tritt durch eine Tür auf der linken Seite des Halbrunds auf. Die am Boden angebrachten weißen Holzbretter, die vom Bühnenvordergrund durch die Öffnung des Halbrundes in den Bühnenhintergrund reichen, fungieren als Weg, über den sich der Nebel gelegt hat. Ossip taucht im wörtlichen Sinne unter, indem er sich im Nebel versteckt. Er gleitet in den Nebel, als ob er einen flachen Kopfsprung ins Wasser machen würde.

Platonow betritt den verborgenen Weg, zugleich beginnen die riesigen Stämme hin und her zu schwingen. Der Wald bewegt sich! Das Gefühl des Schwindels, das der betrunkene Platonow empfindet, überträgt sich auf den Betrachter. Platonow verliert das Gleichgewicht, die Bäume schwingen weiter, der immer dichter werdende Bodennebel verstärkt den Effekt des Wankens, da kein Untergrund sichtbar ist, der Orientierung bietet. (Abb. 9)

Schock

Mit einem von Ossip abgegebenen Schuss fahren – wie zuvor beschriebenen – die herabgesunkenen Bäume wieder hoch. Die von Ossip angesprochene und für Sascha unvorstellbare Katastrophe hat sich ereignet: Platonow hat Sascha betrogen. Der Raum ist wieder frei. Der Nebel verzieht sich. Es sieht beinahe so aus

wie zu Beginn des Aktes, nur dunkler, aber für Sascha ist die Welt zusammengebrochen.

Die Betrogene betritt mit den Worten: „Ich will nicht mehr“, die sich in der Bühnenmitte befindenden, weißen Bretter, worauf Ossip sie vor dem kommenden Zug warnt. Eine alte Lokomotive mit drei runden weißen Lichtern fährt mit Hupen und Rattern aus dem Bühnenhintergrund auf Sascha und das Publikum zu. (Abb. 10) Die weißen Bretter sind auf einmal Schienen. Die Zugscheinwerfer blenden. Es wirkt sehr bedrohlich. Kurz bevor die Lokomotive in das Halbrund eintritt, durchbricht sie plötzlich eine Glasscheibe, die zuvor gar nicht aufgefallen ist. Dampf und Rauch dringen mit der Lok in den Raum ein. Ossip rettet im letzten Moment Sascha, indem er auf sie zuläuft und sie von den Schienen stößt. (Abb. 11) Der Eiserne Vorhang senkt sich, es ist dunkel.

Spirale

Der Eiserne Vorhang hebt sich. Platonow steht auf den weißen Brettern, die mittels der Drehbühne in raschem Tempo im Uhrzeigersinn bewegt werden. An der statischen Drehbühnenkante stehen grüne und durchsichtige Glasflaschen. Die im Halbrund integrierten Neonlichter sind ausgeschaltet. Die Öffnung zum Bühnenhintergrund ist mit schwarzem Plastik, welches an einen Müllsack erinnert, verhängt. Wasser läuft gleich Regentropfen an einem Fenster über die Plastikplane. Streichmusik mit verzerrten Stimmen ist zu hören. Platonow steht fest auf dem Steg und faselt und schreit die Konjugation des lateinischen Wortes ‚lieben‘: „amo, amas, amat, ...“, er trinkt aus den am Boden stehenden Flaschen. Er säuft und säuft. Das Wasserbecken ist mit weißen Brettern, dem gleichen Material aus dem der Steg besteht, zugedeckt. (Abb. 12)

Sofja reißt eine Tür im Halbrund auf und schreit nach Platonow, aber er reagiert nicht auf ihr Rufen. Sie geht wieder hinaus, schließt die Tür und tritt von der rechten Seite der Vorderbühne auf: Das Licht wechselt in ein dunkleres Blau, die Musik ist aus, die Drehbühne stoppt. Platonows Körper verbiegt sich, seine Schuhe sind am

Steg festgemacht. Er wankt und biegt sich, aber seine Füße bleiben wie festbetoniert stehen. (Abb. 13)

Platonow ist nicht zu seiner Verabredung mit Sofja erschienen. Die beiden wollten wegfahren, weg aus dem Dorf, weg von allen und allem. Sie schimpft mit ihm, er sei total versoffen, konfrontiert ihn mit ihren Enttäuschungen und unerfüllten Träumen. Sofja offenbart ihm, dass sie sich von ihrem Mann getrennt hat, um mit ihm, Platonow, ein neues Leben anzufangen.

„Stell mich auf die Beine!“, sagt Platonow und meint das sowohl physisch als auch psychisch. Platonow erinnert an eine Puppe, deren Kopf aus einer Schachtel springt und dann an einer Spirale befestigt weiterwackelt. Sein Rückgrat bewegt sich, als ob es Gummi wäre. Sofja versucht ihn aufzurichten. Anschließend verlässt sie, nicht ohne sich wieder mit Platonow zu verabreden, die Bühne.

Die Drehbühne lässt Platonow wieder durch den Raum kreisen, die gleiche Musik wie zuvor setzt ein. Die Generalin betritt auf der anderen Seite die Drehbühne und wird ebenfalls im Kreis bewegt. Anna Petrovna geht auf Platonow zu, die Bühne stoppt. Platonow wendet sich von ihr ab, dreht und lehnt sich von ihr weg, während er immer noch feststeckt.

Die Generalin will wissen, warum er in jener Nacht nicht zu ihr gekommen ist, und erzählt ihm – wie Sofja zuvor – wie abscheulich und scheußlich er aussehe und wie versoffen er sei. Sie trinken gemeinsam. Anna Petrovna will ebenfalls mit Platonow zusammen sein und mit ihm wegfahren. Die Szene wirkt durch das wiederholte gemeinsame Trinken absurd komisch.

Die Generalin geht ab. Die Drehbühne beginnt wie zuvor sich zu bewegen, die Musik setzt erneut ein. Im Halbrund blinken in einer Wellenbewegung die weißen länglichen Lichter auf. Platonow repetiert „Amo, amas, amat, ...“ und säuft.

Sascha steht im Schatten des Halbrunds, die Drehbühne dreht sich weiter. Platonow erblickt sie im Dunklen und schreit, „Stopp, halt!“, die Drehbühne gehorcht nicht. Sie bewegt sich weiter und stoppt erst nach einer weiteren Umdrehung. Es folgt ein Gespräch mit seiner Frau.

Als Sascha gehen will, schnürt sich Platonow aus seinen Schuhen los, die am Boden fixiert sind. (Abb. 14) Er zieht sie aus und geht mit nackten Füßen auf Sascha zu, die ihm mitteilt, dass sie nicht mehr mit ihm zusammenleben kann.

5.1.2 Sinnvermutung

Gesamteindruck

Stefan Mayer gestaltet den Raum für *Platonow* schlicht, beinahe neutral. Der Bühnenboden wurde belassen wie er ist, weshalb er keine Interpretationsrichtung vorgibt, aber in der Imagination jede Oberfläche annehmen kann. Die Hinterbühne ist von einer weißen, halbrunden Wand, welche ihre Materialität nicht augenblicklich erkennen lässt, begrenzt und trennt den sichtbaren vom unsichtbaren Teil der Bühne. Auf dem Boden befindet sich eine Art Steg aus weiß gefärbten Holzbrettern. Die Vermutung liegt nahe, dass auch das Halbrund aus Holz besteht.

Die in das Halbrund eingearbeiteten Leuchtstoffröhren dienen zur Beleuchtung und für Lichteffekte (Abb. 4), die in ihm befindlichen Türen werden als Auf- und Abtritte verwendet. (Abb. 3) Weitere Auf- und Abtrittsmöglichkeiten bieten sich am rechten und linken Ende des Halbrunds an, das nicht bis zur Bühnenvorderkante reicht. Das Halbrund umspannt fast die gesamte Bühnenfläche. Auf der Seitenbühne ist noch ein wenig Platz, um die Schauspieler zu sehen, wie sie Gespräche, die auf der Bühne stattfinden, belauschen. Das Auftreten von dieser Position erzählt etwas anderes als das Auftreten durch eine Tür. Beim Auftritt durch eine Tür ist man sofort anwesend. Das Auftreten über die Vorderkante des Halbrunds ermöglicht ein Hervorschlängeln und ein Auftauchen, bei dem der Darsteller erst entdeckt werden muss, da man sich noch nicht im Inneren des Halbrunds, dem Schauplatz der Handlung, befindet.

Das Halbrund teilt die Bühne in ein Innen und Außen, wobei hiermit kein Innen- oder Außenraum gemeint ist – dazu an einer späteren Stelle mehr. Die Begrenzungswand steht symbolisch für eine geschlossene Gesellschaft. Eine Gesellschaft, die sich

jeden Sommer auf dem Gut der Anna Petrowna Wojnizewa einfindet und welcher der Dieb Ossip nicht angehört.

Dieser Umstand wird schon zu Beginn der Inszenierung verdeutlicht. Karin Henkel platziert alle Figuren so auf der Bühne, dass ihre Position im Raum ihre Stellung in der Gesellschaft bzw. innerhalb des Stückes verdeutlicht: Platonow als Protagonist zentral auf der Vorderbühne, die anderen Figuren im Halbrund herumliegend und Ossip als ausgeschlossenen Beobachter, der nur kurz an der hinteren Öffnung des Bühnenelements vorbeihuscht. (Abb. 2) Das Halbrund könnte auch ein überdimensionaler Gartenzaun sein, der Ossip aus dem Gut ausschließt, in dem der Rest friedlich schlummert. Ossips Erscheinen im Bühnenhintergrund erweitert den performativen Raum, der bis zu diesem Zeitpunkt nur den sichtbaren Bühnenraum eingenommen hat.

Bereits zu Stückbeginn, als Platonow auf der sich bewegenden Drehbühne geht und durch eigene als auch maschinelle Kraft durch den Raum bewegt wird, und Anna Petrowna lässig rauchend an der Seitenbühne lehnt, ist klar, dass zwischen den beiden nicht nur Rauch in der Luft liegt.

Als Ossip zum ersten Mal auftritt, wird die Luft von den Abgasen eines Motorrads erfüllt, mit dem er in das Halbrund hineinfährt. Sein Eindringen in den Bühnenraum unterscheidet sich akustisch von den Auftritten der anderen Figuren. Sein Kostüm und seine Sprechweise divergieren ebenfalls von denen der anderen, denn er stottert und ist mit einer kurzen gelben Hose und Schuhen spärlich bekleidet.

Das Halbrund steht auch für die begrenzten, engen Gesellschaftsstrukturen, die in dem kleinen Provinznest herrschen, aus denen man nicht ausbrechen kann. Sofja, die in die versammelte Gesellschaft einheiratet, verweilt lange im Garten, der sich den Blicken der Zuschauer entzieht. Ihr Fernbleiben verdeutlicht, dass sie von außen kommend noch nicht zur Sommergesellschaft gehört, von der sie nach ihrem Erscheinen auch rasch wieder weg will.

Wie der erste Auftritt des Außenseiters Ossip, wird auch Sofjas erster Auftritt akustisch hervorgehoben: Die anderen Schauspieler kündigen sie lautstark an, indem sie „Sofja kommt nana na nana“ singend die Bühne frei machen und diese in

Richtung Zuschauerraum verlassen. Nur Platonow bleibt im Bühnenraum, als Sofja herein kommt. „Ihr kennt euch?“, fragt Sofjas Ehemann Sergej Pawlowitsch Wojnizew aus dem Zuschauerraum verwundert. Sofja und Platonow erkennen einander wieder, sie waren während ihrer Studienzeit ein Paar. Die Begegnung zwischen ihnen wirkt, da sie sich ganz allein auf der Bühne befinden, intim, gleichzeitig findet sie öffentlich vor den Augen der übrigen Darsteller statt.

Dies ist die einzige Stelle in der Inszenierung, an der die Schauspieler den Bühnenraum verlassen und den Zuschauerraum betreten. Durch den Raumwechsel nehmen sie in zweierlei Hinsicht eine andere Position ein: erstens räumlich und zweitens, indem sie die Aufgabe des Betrachtens übernehmen. Sie werden zu einem Teil des Publikums, welches die Begegnung zwischen Sofja und Platonow beobachtet. Die bisher strikte Abgrenzung zwischen Bühnen- und Zuschauerraum wird fließend. Die Schauspieler sind vom Zuschauerraum aus ebenfalls ein Teil der Szene, da sie auch in diesem Raumabschnitt in ihren Rollen bleiben und das Geschehen auf der Bühne mit ihren Kommentaren und Handlungen beeinflussen. Sie sind gleichzeitig Akteure und Zuschauer.

Technisch sind die beiden Raumabschnitte durch die Bühnenkante klar getrennt, die nur durch die Verlängerung des Stegs, der in den Zuschauerbereich hineinragt, in ihrer geradlinigen Form unterbrochen wird.

Wenn die Spitze dieser Bühnenerweiterung, wie z.B. zu Beginn, als Platonow darauf sitzt und der Eiserne Vorhang noch geschlossen ist, bespielt wird, vermindert sich naturgemäß die Distanz zwischen Schauspielern und Publikum. (Abb. 1) Platonow ist zum Greifen nahe und sagt: „Ich rieche Menschenfleisch“ ins Publikum gerichtet, wodurch die vierte Wand aufgeweicht wird. Der aus dem zweiten Akt hervorgezogene Satz kann an das Publikum gerichtet eine Begrüßung der Zuschauer sein, als auch als Ankündigung für das kurz bevorstehende Auftreten der Sommergesellschaft gedeutet werden.

Das Intro, welches vor dem Eisernen Vorhang stattfindet, kann im konkreten Raum ‚Schule‘ angesiedelt werden. Das Kind, das Requisit Schultasche und das Beschreiben des Eisernen Vorhangs, der dadurch zum konkreten räumlichen Objekt ‚Tafel‘ wird, verorten die Figuren in einem Klassenzimmer.

Als Platonow das geschriebene „PLATONOF“ mit „falsch“ kommentiert, wird auf die Beziehung ‚Lehrer-Schüler‘ sowie auf die Schreibweise des Namens, der im Deutschen entweder mit ‚v‘ oder mit ‚w‘ geschrieben wird, hingewiesen. Der Schriftzug wird nicht nur wegen des Rechtschreibfehlers als falsch bezeichnet, denn das Manuskript wurde zu Tschechows Lebzeiten nicht veröffentlicht und der Stücktitel ist nicht eindeutig. Dies erklärt, warum der Schüler „PLATONOF“ durchstreicht und den alternativen Titel „DIE VATERLOSEN“ darunter schreibt.

Wenn der Eiserne Vorhang hochfährt, erblickt man einen abstrakten Kunstraum, der nicht lokalisiert werden kann. Seine Neutralität ermöglicht fließende Szenenwechsel ohne Umbauten. Die Szenen gehen ineinander über oder werden, wie es teilweise im ersten Akt oder in der in dieser Arbeit als *Spirale* bezeichneten Raumsituation geschieht, durch Musik- und Drehbühneneinsatz getrennt. Hier wird durch Bewegung im Raum die Inszenierung strukturiert. Der Einsatz der Drehbühne unterbricht zwar die Handlung, aber nicht die Inszenierung. Es wird dabei nie das Warten auf die nächste Szene aus technischen Gründen vermittelt, sondern die herrschende Sommerstimmung oder der von Platonow gefühlte Rausch, sowie das Voranschreiten der Zeit. (Abb. 4, Abb. 12) Die Akte werden durch Einsetzen des Eisernen Vorhangs unterteilt.

Das Halbrund begrenzt den sichtbaren, geometrischen Raum. Der schlichte Grundraum ist bis auf wenige Requisiten, ein paar Sessel und einen Ventilator leer, er wird nur von den Schauspielern, deren Bewegungen, Wind, Licht, Geräuschen und Musik gefüllt, wodurch er zum performativen Raum wird.

Der Ventilator wird als eben solcher eingesetzt, kann aber auch als sichtbares Theatermittel, das eine kühle Sommerbrise erzeugt, interpretiert werden. Der abstrakte Raum bietet ein hohes Potential für die Assoziationen der Zuschauer. Es bedarf keiner vollständigen Ausformulierung, um einen Raum zu lokalisieren.

Das eingespielte Geräusch ‚Grillenzirpen‘ reicht aus, um die Figuren in einem Außenraum oder zumindest in einem Zimmer mit geöffneten Fenstern in natürlicher Umgebung zu verorten. Das im Bühnenvordergrund eingebettete Wasserbecken setzt die Figuren gewiss ins Freie. (Abb. 5) Im ersten Teil der Inszenierung wird der

sichtbare Teil der Bühne durch den Wind, die herumwirbelnden Blätter und das Wasser zwar als ein Außenraum wahrgenommen, aber gleichzeitig auch als ein von der Außenwelt abgegrenzter Raum, innerhalb dessen sich die Sommergesellschaft trifft.

Als Abram Abramowitsch Wengerowitsch auf die Frage des frischvermählten Sergej Pawlowitsch Woinizew, wo seine Frau sei, mit: „Im Garten“, antwortet und Sofja aus dem hinteren Teil des Halbrunds auftritt, geht man davon aus, dass der konkrete Raum ‚Garten‘ außerhalb des Halbrunds liegt und sich die übrigen Figuren in einem Innenhof oder auf einer Terrasse befinden.

Das Halbrund kann in der folgenden Szene als das Haus von Platonows Familie gesehen werden, da seine Frau aus verschiedenen Türen auftritt, um den Betrunkenen „herein“ zu holen, wodurch der Bereich hinter der Wand zum Innenraum und der davorliegende Bühnenraum zum Außenraum wird. Die auf die Bühne herabgelassenen Baumstämme verstärken diesen Eindruck. Sie sind Zeichen für den konkreten Raum ‚Wald‘.

Im letzten Teil der Inszenierung lassen sich keine konkreten Räume benennen. Der abstrakte Raum vermittelt Situationen, in denen sich der Protagonist befindet. Die räumliche Setzung hilft in die Gefühlszustände des Protagonisten einzutauchen. Auf diese Impressionen wird im Folgenden eingegangen.

Spirale

Bis auf grüne und durchsichtige Glasflaschen, in denen sich Platonows Habitus zufolge Spirituosen befinden, sind keine konkreten Gegenstände oder Zeichen wahrzunehmen, die auf einen realen Raum hindeuten. (Abb. 12)

Platonow steht in seinen Schuhen festgeschraubt auf dem weißen ‚Zeiger‘ und wird mittels Drehbühne bewegt. Der Anblick des saufenden Platonow, der im Kreis über die Bühne gewirbelt wird, das Musikarrangement aus Streichern und verzerrten Stimmen, das bunt eingefärbte Licht und das repetitive „amo, amas, amat“ lassen den Zuschauer in Platonows psychedelischen Sinneszustand nachempfinden.

Nacheinander begegnet Platonow seinen Frauen oder sind es nur die durch den Rausch hervorgerufenen Halluzinationen? Beim Erscheinen von Sofja, Anna

Petrowna und Sascha zeigt er sich immer passiv, erst als seine Ehefrau ihm eröffnet, dass sie geht, wird er endlich aktiv und schnürt sich aus den Schuhen los. Schuhe werden in der Regel zum Kostüm gezählt. Da sie jedoch Teil des Raumes sind, der ihn festhält, ordnet die Verfasserin sie hier dem Bestand der Bühnenausstattung zu. (Abb. 13)

Die räumlichen Gegebenheiten behindern den Schauspieler in seiner Bewegung und bewegen ihn durch den Raum.

Platonow schafft es nicht, sich aus seiner Lethargie zu befreien. Er steckt in einer Spirale fest, die sich jedes Jahr um die gleichen Menschen und die gleichen Probleme dreht, gefangen in einer Gesellschaft, gegen die er aufbegehrt. Anstatt die herrschenden Zustände zu ändern, scheitert er als Revolutionär, versinkt in seiner Trunkenheit und schraubt sich durch sein (Nicht-)Handeln in der Ausweglosigkeit fest. Das Immer-weiter-Drehen und Nicht-weg-Können steht für Platonows Gefühlszustand.

Schwindel

Beim räumlichen Vorgang, der in dieser Arbeit *Schwindel* genannt wird, wird der psychische Zustand der Figur verbildlicht. Der Protagonist tritt auf und sucht, offensichtlich betrunken, den von Bodennebel bedeckten Weg. Sein Suchen greift auf die folgende Szene vor, in der er sich nicht entscheiden kann, ob er bei seiner Frau bleiben oder sich auf eine Affäre mit der Generalin oder seiner ehemaligen Geliebten Sofja einlassen soll. Mit „Wo ist der Weg?“ stellt er die Frage, in welche Richtung sein Handeln führen soll. In diesem Sinn schwankt nicht nur der Wald, sondern auch er selbst – psychisch und physisch. (Abb. 9)

Seine Trunkenheit wird ebenfalls durch die wankenden Bäume verbildlicht. Durch das Hin- und Herschwingen der Baumstämme gerät die Perspektive des Publikums ins Wanken, der Schwindel, den der Alkoholisierte empfindet, überträgt sich auf den Zuschauer, der in seiner Betrachtungsweise irritiert wird. Wie die Figur fühlt der Zuschauer Erstaunen über den sich bewegenden Wald.

Schock

In dieser Szene befindet sich der Zuschauer in der gleichen Position und Situation wie Platonows verzweifelte Ehefrau Sascha: vor einem auf sich zurasenden Zug. (Abb. 10)

Durch das Auftauchen des Zuges verwandelt sich der ‚Weg‘ in ‚Schienen‘; ein klar erkennbarer Ort ist gegeben: Durch den Wald führt ein Gleis, auf dem sich ein Zug nähert. Die Angst um Sascha und die effektiv eingesetzte Glasscheibe, die durch das Einfahren des Zuges mit einem lauten Krachen zersplittert, schrecken den Zuschauer. (Abb. 11)

Alles Gefahrbringende, sei es der Dieb, der mit seinem Motorrad einfährt, die lebensbedrohliche Lokomotive oder Platonows Exfreundin, die seine Ehe gefährdet und von den Rufen der anderen angekündigt wird, ist bei seinem Eintritt in das Halbrund akustisch hervorgehoben.

Die Lokomotive ist der einzige räumliche Gegenstand, der die Inszenierung nicht an die Gegenwart bindet. Der neutrale Raum, die Requisiten und Kostüme sind gegenwärtig. Diese Zeitlosigkeit ist im Sinn von Karin Henkel, die Klassiker ins Heute holen möchte.

Die auf die Bühne einfahrende Lokomotive erinnert an die Ankunft der Lokomotive auf dem Bahnsteig im Film „L'Arrivé d'un train en gare de La Ciotat“ der Gebrüder Lumière aus dem Jahr 1895. Die Besucher des frühen Kinos waren der Legende nach so geschockt, als sich der einfahrende Zug der Kamera näherte, dass sie aus Angst von ihren Sesseln aufsprangen.

Die Zuschauer im Theater sind in einer ähnlichen Situation. Obgleich die Illusion nicht so stark ist, dass man glaubt, die Lokomotive würde den Bühnenraum verlassen, erfährt man selbst Anspannung im Körper. Man ist wie die Schauspielerin vor einem Zug, der frontal auf einen zufährt. Das Einfühlen in die Bühnenfigur und die Angst um sie verstärken diese Reaktion.

Spannungsbogen

Während der Inszenierung tauchen im neutralen Grundraum Naturelemente auf, welche gemeinsam mit der Lichtsetzung den Eindruck eines Jahreszeitenwechsels erwecken.

Dass sich Platonow und Co auf Sommerfrische befinden, wird nicht nur durch die Maske und die im Text angesprochene Hitze thematisiert. Das im Bühnenvordergrund eingelassene Wasserbecken (Abb. 5), in dem die Figuren Abkühlung suchen und der Ventilator, der einen erfrischenden Sommerwind erzeugt, sind Zeichen für den herrschenden Hochsommer. Das Treffen der Gäste findet im Stück immer noch statt, dennoch regnet es wenig später Blätter vom Schnürboden. (Abb. 6) Die Bühne wird in orangefarbenes Licht getaucht. Es wird gefeiert, gegessen, getrunken, getanzt, gelacht. Ein Feuerwerk, das zur Überraschung der Gäste gezündet wird, beendet explosionsartig die Party. Das spätsommerliche Fest ist das letzte Ausgelassensein vor der Pause. Im zweiten Teil nimmt die Tragödie ihren Lauf.

Ossip und Sascha üben eine Tätigkeit aus, die hauptsächlich im Herbst durchgeführt wird: Sie kehren das herabgefallene Laub von der Bühne und beseitigen die Erinnerung an die Party. Das bläulich kalte Licht steht im Kontrast zur vorangehenden Szene, in der eine warme Lichtstimmung herrschte. Weißer Bodennebel kriecht auf die Bühne, kahle Birkenstämme werden herabgelassen. Man hat das Bild einer verschneiten Winterlandschaft vor Augen. (Abb. 9) Als das Gut der Wojnizews versteigert wird, lässt der Jude Abram Abramowitsch Wengerowitsch, der es gekauft hat, ausrichten, Anna Petrowna könne noch bis Weihnachten bleiben. Hier wird ein Fest angesprochen, das im Winter stattfindet. Obwohl im Stück noch nicht so viel Zeit vergangen ist, hat man das Gefühl, dass die Generalin bald hinausgeworfen wird.

Die Aneinanderreihung von Naturbildern zeigt das Voranschreiten der Zeit, mit der Platonow immer mehr verfällt. Am Schluss verschwindet die Natur ganz: Das Wasserbecken wird zugedeckt, der Nebel und die Blätter sind verschwunden, nur der nackte Grundraum bleibt übrig. (Abb. 12)

Durch die Einschränkung der Bewegungsmöglichkeiten wird ebenso ein Bogen durch die Inszenierung geschaffen. Anfangs ist die Bühne bis auf ein paar wie zufällig verteilte Sessel leer. (Abb. 4, Abb. 5) Dann wird der Raum mit Bodennebel gefüllt (Abb. 7) und durch das Herablassen der Baumstämme der Spielraum verkleinert. (Abb. 8, Abb. 9) Die kahlen Birken fungieren als Labyrinth für Platonow

und seine Geliebten, die wie in Shakespeares Sommernachtstraum einander suchen. Darüber hinaus dient das Labyrinth als Sinnbild für die von Platonow empfundene Ausweglosigkeit seiner Situation. Zuletzt nehmen die festgeschraubten Schuhe Platonow seine Bewegungsfreiheit ganz. Er bewegt sich nicht mehr, der Raum bewegt ihn. (Abb. 12)

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass der Grundraum an sich auf keinen spezifischen Ort hinweist. Erst das Auftauchen von Bühnenelementen sowie Geräuschen und Licht lokalisieren ihn, ohne dabei detailliert auszuformulieren. Dadurch kristallisiert sich ein Verlauf heraus, der die Inszenierung zeitlich strukturiert und den Spannungsbogen zeigt. Die Aktionen der Schauspieler verwandeln den geometrischen Raum. Die räumlichen Setzungen *Schwindel* und *Spirale* stellen symbolisch den inneren Zustand der Figur Platonow dar.

5.1.3 Überprüfung anhand von Interviews und Kritiken

Für die Überprüfung der Sinnvermutungen werden Kritiken, die anlässlich der Premiere erschienen, nach Äußerungen über den Raum und seine Wirkung untersucht.

Zur Verifizierung, Erweiterung bzw. Widerlegung der Sinnvermutungen sind vor allem die für diese Forschungsarbeit geführten Interviews aufschlussreich. Dafür konnte Felix Goeser, der Hauptdarsteller dieser Inszenierung, gewonnen werden und Stefan Mayers Perspektive zu seiner Arbeit als Bühnenbildner festgehalten werden.

Folgende Aspekte, die die Sinnvermutungen der Verfasserin dominieren, sollen im Folgenden überprüft werden: Was ist das für ein Raum, den Stefan Mayer konzipiert hat? Wurde mit dem Einsatz der Lokomotive ein ‚Schockeffekt‘ erzielt und nimmt Mayer damit Bezug auf den Film der Lumière-Brüder? Erzählen die im Grundraum auftauchenden Naturbilder einen Jahreszeitenwechsel? Beeinflusst der Raum die

Bewegung der Schauspieler? Symbolisieren die von ihr genannten Raumsituationen *Schwindel* und *Spirale* Platonows psychischen Zustand bzw. sind sie ein Sinnbild für die Lage, in der er sich befindet?

Bei der Auswertung der Kritiken war festzustellen, dass vor allem der leere, hell beleuchtete, weiße Raum, der von einer „hohen halbrunden Begrenzungswand“¹⁷¹ umgeben ist, beschrieben wird.¹⁷² Als Beispiel sei hier Nicole Golombeks Befund genannt:

„Schnelle Russenmusik, der eiserne Vorhang des Stuttgarter Staatsschauspiels hebt sich, man wird geblendet von dem luftigen Raum, einer gleißend hellen schlichten Rotunde. In dieser Weite sitzen und schwitzen die Opfer von Platonow, die er gar nicht begehrt.“¹⁷³

Sie erwähnt – wie andere Kritiker auch – die Sommerhitze und spricht die Offenheit des Raumes an, die im Verlauf der Inszenierung schwindet. Die Existenz des zur Abkühlung dienenden Wasserbeckens wird von fast allen Kritikern genannt¹⁷⁴ ebenso die auftauchenden räumlichen Objekte Motorrad¹⁷⁵ und Birkenstämme.¹⁷⁶

¹⁷¹ Huber, Alfred (2005): Der Bürger als Lump und Lebenskünstler. SCHAUSPIEL: Staatstheater Stuttgart startet mit Goethes "Faust" und Tschechows "Platonow" in die neue Spielzeit. In: *Mannheimer Morgen* 2005, 06.10.2005

¹⁷² Vgl. Braun, Adrienne (2005): Mann ohne Hoffnung und Herz... aber mit Starqualitäten: Felix Goeser brilliert als "Platonow" in der Regie von Karin Henkel. In: *Stuttgarter Zeitung* 2005, 04.10.2005; Dössel, Christine (2005): Rache ist grausam, Weltekel süß. Spielzeiteröffnung in Stuttgart mit Goethes "Faust I", Lars von Triers "Dogville" und Tschechows "Platonow". In: *Süddeutsche Zeitung* 2005, 05.10.2005; dpa (2006): "Ein schönes und sinnliches Festival". In: *Heilbronner Stimme* 2006, 22.05.2006, S. 23.; Golombek, Nicole (2005): Feuerwerk und Nebelschwaden. "Platonow" im Schauspielhaus. In: *Stuttgarter Nachrichten* 2005, 04.10.2005; Huber (2005); Krazeisen, Thomas (2005): Lustlose Liebe im ungelebten Leben. Karin Henkel inszeniert "Platonow" von Anton Tschechow am Stuttgarter Staatsschauspiel. In: *Eßlinger Zeitung* 2005, 05.10.2005

¹⁷³ Golombek (2005)

¹⁷⁴ Vgl. Dössel (2005); dpa (2005); Huber (2005); Köhler, Monika (2005): Essen, saufen, schlafen. Das Stuttgarter Ensemble brilliert in "Platonow". In: *Heilbronner Stimme* 2005, 06.10.2005, S. 26.; Krazeisen (2005); Rapp, Klaus-Herrmann (2005): Klassenkampf auf der Bühne der Schwabenmetropole. Premierenserie zur Eröffnung der neuen Schauspiel-Intendanz von Hasko Weber in Stuttgart mit "Faust", "Dogville" und "Platonow". In: *Weser Kurier* 2005, 04.10.2005; Rothschild (2005): Angekommen. Ein grandioser Platonow zu Beginn der Intendanz Hasko Weber 2005, November 2005; Schnabel, Dieter (2005b): Sehr wenig übrig von Anton Tschechows Zeit. Karin Henkel inszeniert das selten gespielte Drama "Platonow" im Staatsschauspiel Stuttgart / Viel zu lange Aufführung. In: *Fränkische Nachrichten* 2005, 29.10.2005

¹⁷⁵ Vgl. Michalzik, Peter (2005): Apfel her und Hose runter. Neue Intendanzen, Stuttgart: Goethes "Faust" als Diffusion und Lars von Triers "Dogville" als Skandal. In: *Frankfurter Rundschau* 2005, 05.10.2005; Rapp (2005); Schnabel (2005b)

Die Assoziation zum „Shakespearschen Märchenwald“¹⁷⁷ knüpfen auch Thomas Krazeisen und Thomas Rothschild, der die „nächtliche Szene im Wald“ als „sarkastische Variante von Shakespeares ‚Sommernachtstraum‘“¹⁷⁸ versteht.

Der Einsatz von „reichlich Tricks aus dem Theaterzauberkasten“¹⁷⁹ wie Feuerwerk und Bodennebel wird festgehalten. Zum eindrucksvollsten Trick gehört die Lokomotive, die „durch den Spiegel kracht“¹⁸⁰, „auf die Zuschauer zu“¹⁸¹ fährt und diese dabei mit Hilfe der eingesetzten PAR-Scheinwerfer „richtig blenden“¹⁸² soll. Der Bühnenbildner wollte mit diesem „Barocktheatertrick“¹⁸³ die Zuschauer überraschen, dafür war ihm wichtig, dass auf der Bühne keine verlegten Schienen sichtbar sind, da ihr Anblick die Einfahrt eines Zuges vorweggenommen hätte.

Das Zerschlagen des Spiegels ist ein Zeichen für die „wirkliche Bedrohung“, die „von draußen hereingebrochen ist“.¹⁸⁴ Der zu Bruch gegangene Spiegel soll nicht nur als Theatereffekt dienen, sondern die fehlende „Möglichkeit der Reflexion“ symbolisieren, womit er das Unvermögen der Sommergesellschaft des „selbst Bespiegeln[s]“¹⁸⁵ aufzeigen will.

Als die Verfasserin das Video der Inszenierung zum ersten Mal sah, ist ihr die in der Öffnung des Halbrunds eingesetzte Glasscheibe gar nicht aufgefallen. Wenn diese durchleuchtet wird, ist sie durchsichtig, wenn nicht, fungiert sie als Spiegel. Erst beim wiederholten Betrachten entdeckte sie das Spiegelbild der weißen, runden Lampe, die als ‚Vollmond‘¹⁸⁶ über den Schlafenden scheint.

Die Entscheidung gegen eine moderne Lok, obwohl „die Plastik- und Stahlrohrstühle, sowie das Motorrad [...] nicht von gestern“¹⁸⁷ sind und die

¹⁷⁶ Vgl. Braun (2005) dpa (2005); Golombek (2005); Köhler (2005); Krazeisen (2005); Rapp (2005); Rothschild (2005);

¹⁷⁷ Krazeisen (2005)

¹⁷⁸ Rothschild (2005)

¹⁷⁹ Michalzik (2005)

¹⁸⁰ Ebd.

¹⁸¹ Rothschild (2005)

¹⁸² Gegenbauer, Christina (2012): Interview mit Stefan Mayer, geführt vom Verfasser. München, 5. November 2012

¹⁸³ Ebd.

¹⁸⁴ Ebd.

¹⁸⁵ Ebd.

¹⁸⁶ Vgl. Ebd.

¹⁸⁷ Schnabel, Dieter (2005a): Modern mit überflüssigen Gags. Karin Henkel inszeniert Anton Tschechows "Platonow". In: *Luxemburger Wort* 2005, 18.10.2005

Regisseurin die Figuren „unaufdringlich ins Heute“¹⁸⁸ holt, wurde von Mayer als textmotiviert begründet. Der Einsatz der Lokomotive steht nicht im Zusammenhang mit dem Film der Lumière-Brüder. Trotzdem schreibt Mayer dem Hereinkrachen der Lok und dem anschließenden Senken des Eisernen Vorhangs etwas Filmisches zu: „Natürlich hat der Moment einen Kineffekt, einen Filmeffekt, auch dieser schwarze Schnitt, dieser Cut.“¹⁸⁹

Zudem liefert der im Schneeschieber versteckte Dorn, der die Glasscheibe zerstört, einen technischen Grund. Dieser Schneeschieber war das Hauptmotiv für die Wahl der Dampflokomotive, denn der Bühnenbildner wollte „Eiszeit“ darstellen und den Eindruck erwecken, „die überwintern jetzt in der Stadt und dann kommen sie wieder“.¹⁹⁰ Damit wird die Vermutung bestätigt, dass es sich bei den kahlen Birkenstämmen und dem Bodennebel, die „kalt“¹⁹¹ erscheinen, um eine Winterlandschaft handelt.

„Naturbilder [...], die immer so einschneiden, dass man dadurch die Akte unterteilt und gleichzeitig einen Zeitablauf zeigt“¹⁹², stellen einen Jahreszeitenwechsel dar.

Als die Autorin Felix Goeser auf die bereits beschriebenen Sommer- und Winterstimmungen und den Blätterregen anspricht, erzählt er ihr, dass er das nie als Jahreswechsel betrachtet hat. Er stimmt ihrer Interpretation aber zu und weist sie darauf hin, dass Karin Henkel die räumlichen Eindrücke, die im Zuschauerraum entstehen, bei der Probenarbeit nicht beschreibt, damit sich der Schauspieler „auf kein Bild draufsetzt“¹⁹³.

Die Wahrnehmung der Verfasserin dieser Arbeit, dass alles Gefahrbringende von außen kommt, unterscheidet sich von der des Hauptdarstellers: „Diese Interpretation ist völlig legitim, aber das ist ein Bild, das unten entsteht. Für mich

¹⁸⁸ Dössel (2005)

¹⁸⁹ Gegenbauer (2012)

¹⁹⁰ Köhler (2005)

¹⁹¹ Golombek (2005)

¹⁹² Gegenbauer (2012)

¹⁹³ Gegenbauer, Christina (2013): Interview mit Felix Goeser, geführt vom Verfasser. Stankt Pölten, 2. Februar 2013

kommt wirklich jemand einfach an, und beim Spielen hab ich nicht das Gefühl, dass jemand von außen kommt, obwohl das stimmt – für den Betrachter.“¹⁹⁴

Der Bühnenbildner, der wie das Publikum das Bühnengeschehen aus dem Zuschauerraum betrachtet, bestätigt diese Annahme und erweitert sie:

„Aber sobald sie drinnen sind, gehören sie zum ganzen Spiel, die Platonow auch sofort in sein Spiel mit einbezieht. [...] Was richtig ist, die glauben natürlich die Gefahr, vor allem der Mörder, kommt von außen [...] und merken gar nicht, dass sie schon längst im Spinnennetz mit drinnen sind. Die bringen mir für einen kurzen Moment eine andere Welt mit, aber die ist gleich vorbei, weil die anderen sie absorbieren, sie mit reinziehen“.¹⁹⁵

Die Welt, in der Platonow und Co agieren, ist eine abstrakte. Henkel hat die Schauspieler von „konkreten Räumen [...] befreit“¹⁹⁶. Auch Adrienne Braun stellt fest: „Karin Henkel verzichtet auf jedes naturalistische Kolorit, kein Samowar und kein Garten, und als sich die betrunkenen Gäste später in den Wald flüchten, baumeln nur noch nackte Birkenstämme von der Decke – nicht mehr als ein Zitat“¹⁹⁷. An dieser Stelle soll festgehalten werden, dass Zitate ausreichen, um im Betrachter, wie im hier genannten Beispiel, den konkreten Raum ‚Wald‘ aufzurufen. Das entspricht auch dem Stil von Mayer, den Bebildern oder Abbilden nicht interessiert.¹⁹⁸

Inhalte werden nach dem Motto ‚form follows function‘ verhandelt: „Wir wollen das Ganze keiner Form unterordnen. Was immer wichtig ist, um den Inhalt zu transportieren, dafür suchen wir dann die Form“¹⁹⁹.

Eine Form dafür beschreibt Rothschild: „Im letzten Akt kann sich Platonow nicht vom Fleck bewegen, weil ihn Karin Henkel mit Schuhen an der Bühne fixiert hat. Darin steht er schräg: ein Bild, das Auskunft gibt über eine Situation.“²⁰⁰ Ein „formaler Trick“²⁰¹, bei dem die Bewegungsfreiheit des Darstellers stark

¹⁹⁴ Ebd.

¹⁹⁵ Gegenbauer (2012)

¹⁹⁶ Gegenbauer (2013)

¹⁹⁷ Braun (2005)

¹⁹⁸ Gegenbauer (2012)

¹⁹⁹ Gegenbauer (2013)

²⁰⁰ Rothschild (2005)

²⁰¹ Gegenbauer (2013)

eingeschränkt wird, kommt zur Anwendung, um die „absolute Unfähigkeit sich zu bewegen, keine Entscheidung treffen zu können und keine Entscheidung treffen zu wollen“²⁰² zu verdeutlichen. Mayer interpretiert den Drehvorgang, die *Spirale*, als Sinnbild für einen, der gegen die Gesellschaft arbeitet.²⁰³ Wie Goeser erläutert, ist die Bedeutung des im Kreis fahrenden, von Flaschen umringten Platonow

„sehr vielschichtig: Es ist die Flucht vor etwas, es ist der Rausch des Lebens, es ist die vermeintliche Intensität der Gefühle, der Verwirrung, es ist der Liebesrausch, es ist das Schuldgefühl seiner Frau gegenüber, so ein Tohuwabohu der Gefühle [...] Er ist offen, er ist wie so eine Runde, das impliziert alle Gefühle.“²⁰⁴

Dem Publikum vermittelt die räumliche Lösung das Innenleben des Protagonisten und sie hilft Goeser sich in die Figur Platonow hinein zu versetzen:

„[...] eine Runde rundfahren mit dem Trinken, und dass die Welt sich bewegt, was immer wie ein Schnitt ist, ... das war so ein Augenblick, in dem ich mich der Atmosphäre total hingeben konnte: Die Wiederaufsaugung, diesen Rausch, dieses Drehen, da kam dann auch noch die Musik und dieses Repetieren von dem ‚amo, amas, amat‘, das ist dann so wie ein Auftanken des Zustandes“²⁰⁵

An dieser Stelle räumt er ein, dass er sich der „Atmosphäre total hingeben“ konnte, zuvor sprach er von der ungenügenden Zeit beim Spielen, um sich Atmosphären hinzugeben.²⁰⁶ Dieser Widerspruch manifestiert sich auch in folgender Äußerung: „Nichtsdestotrotz [gemeint sind abstrakte Räume] hat der Raum immer eine Wirkung auf einen, die ist dann aber vielleicht instinktiv oder eher unbewusst. Der Raum, in dem ich mich als Schauspieler bewege, den nutze ich natürlich“²⁰⁷. Die angesprochene instinktive, unbewusste Wirkung und das Nutzen des Raumes, in dem man sich befindet, verdeutlichen, dass Atmosphäre den Wahrnehmenden und den Raum gleichermaßen betrifft und Atmosphäre wiederum vom Raum und von den in ihm befindlichen Individuen beeinflusst wird.

²⁰² Ebd.

²⁰³ Vgl. Gegenbauer (2012)

²⁰⁴ Gegenbauer (2013)

²⁰⁵ Ebd.

²⁰⁶ Vgl. Ebd.

²⁰⁷ Ebd.

Das Spiel der Schauspieler wird nicht nur von der Atmosphäre, die sie affektiv als unbestimmte räumliche Tönung erleben, geprägt. Auch die physikalischen Gegebenheiten beeinflussen ihre Bewegung. Ein bereits genanntes Beispiel sind die befestigten Schuhe, die Goeser mag, denn die eindeutige Setzung mache „viel möglich aus dem Zwang heraus“²⁰⁸. Ein weiteres Exempel sind die herabgelassenen Baumstämme, weil sie die Bewegungsmöglichkeiten einschränken und einen Weg vorgeben. Indem die Birken den hinteren Teil der Bühne einnehmen, werden die Schauspieler auf das offene Wasserbecken fixiert. Die Bewegungsfreiheit der Schauspieler wird immer mehr begrenzt und gipfelt in Platonows fixierten Beinen.²⁰⁹ Er wird ohne aktives Zutun durch den Raum bewegt und ist von Flaschen umzingelt. Auch inhaltlich wird Platonow von seiner Frau „in die Enge getrieben“²¹⁰. Er folgt seinem Bewegungsimpuls und schnürt sich los. Anfangs wirkt der Raum offen²¹¹, im Lauf der Inszenierung wird er immer enger.²¹²

Wie die Raumsituation *Spirale* zeigt auch *Schwindel* den Zustand der Hauptfigur, für die der „Birkenwald im Alkoholrausch“²¹³ schwankt und „seine falsche Wahrnehmung der Welt“²¹⁴ versinnbildlicht. Es wird mit den Subjekten und Perspektiven gespielt, da man sich beim Anblick der schwingenden Bäume „schwindelig [...] guckt“²¹⁵ und fragt, wer schwankt, Platonow oder die Welt? Da sich der Wald auch aus dem Blickwinkel des Zuschauers bewegt, ist er in der gleichen Situation wie der Betrunkene.²¹⁶ Die auf einen zufahrende Lokomotive vereint Figur, Akteur und Zuschauer ebenfalls durch die gleiche Situation, in diesem Fall die gleiche räumliche Anordnung.

²⁰⁸ Ebd.

²⁰⁹ Ebd.

²¹⁰ Gegenbauer (2013)

²¹¹ Vgl. ebd.

²¹² Vgl. Gegenbauer (2012)

²¹³ Köhler (2005)

²¹⁴ Gegenbauer (2012)

²¹⁵ Golombek (2005)

²¹⁶ Vgl. Gegenbauer (2013)

Der Raum, den Stefan Mayer für *Platonow* schafft, ist kein detailgetreu ausgestalteter realistischer. Er bezeichnet ihn als „Zustandsraum“²¹⁷, der wie am Beispiel *Schwindel* und *Spirale* erläutert, den inneren Zustand einer Figur oder die Situation, in der sie sich befindet, symbolisiert. Mayer will „assoziative Räume“ schaffen, indem er einen Anreiz gibt, der in den Köpfen der Zuschauer verschiedene Assoziationen hervorruft.“²¹⁸

5.1.4 Zusammenfassender Überblick

An dieser Stelle werden in Anlehnung an Erika Fischer-Lichtes *Semiotik des Theaters*²¹⁹ alle Informationen von Zeichen, die Auskunft über den Raum geben, zusammengefasst.

Der schlichte Grundraum gibt keinen spezifischen Handlungsort vor. Es ist eine beinahe leere Bühne zu sehen, die von einer weißen, hohen, halbrunden Wand begrenzt wird. Die in die Wand integrierten Türen bieten viele Auftrittsmöglichkeiten. Die Spielfläche wird auch über die Seitenbühnen betreten. Die Öffnung zur Hinterbühne wird nur für die Einfahrt des Zuges verwendet. Über die Bühne führt ein ebenfalls weißer Steg, der als solcher, aber auch als ‚Weg‘, ‚Schiene‘ und ‚Zeiger‘ verwendet wird. Mayer konstruiert einen Kunstraum, der einen schnellen Szenenwechsel ermöglicht. Die schlichte Ausstattung lenkt die Konzentration auf die verhandelten Inhalte.

Der Bühnenbildner verzichtet auf die Bebilderung von einzelnen Orten. Durch Zitate mittels Geräuschen, räumlichen Objekten oder durch die handelnden Schauspieler werden Assoziationen in den Köpfen der Zuschauer evoziert, die Orte definieren. Ein assoziierter, durch den Text vermittelter Handlungsort, ist das ‚Gut der Generalin‘, auf welchem sich die Gäste versammeln. Sie befinden sich ‚draußen‘ und sitzen auf Gartenstühlen unter der Sommersonne, dies wird durch das Geräusch ‚Grillenzirpen‘, die Lichtstimmung und die im Bühnenvordergrund eingelassenen

²¹⁷ Vgl. Gegenbauer (2012)

²¹⁸ Vgl. Gegenbauer (2012)

²¹⁹ siehe Fischer-Lichte (2007)

Wasserbecken gezeigt. Da der im Text angesprochene ‚Garten‘, aus dem Sofja auftritt, hinter dem Halbrund angesiedelt wird, befinden sich die übrigen in einem ‚Innenhof‘ oder auf einer ‚Terrasse‘. Ein großer Ventilator sorgt für Abkühlung bzw. dient als sichtbares Theatermittel, welches eine ‚Sommerbrise‘ erzeugt.

Ein weiterer Handlungsort ist ein ‚Wald‘, der durch die vom Schnürboden herabhängenden kahlen Birkenstämme hervorgerufen wird. Ein ‚Weg‘ wird durch lange weiße Bretter, die durch die Bühnenmitte verlaufen, angedeutet, der sich in eine ‚Schiene‘ verwandelt, als eine Lokomotive darauf fährt. Die weiße Begrenzungswand wird zum ‚Haus‘ von Platonow, als seine Frau ihn ‚hinein‘ holen will.

Im Verlauf der Inszenierung geht die Bühnenraumanordnung über das Hervorrufen von konkreten Räumen hinaus. Der als abstrakt wahrgenommene Raum wird von Mayer als *Zustandsraum* bezeichnet.

Der Zustandsraum *Spirale* kann der Rollenfigur Platonow zugeordnet werden und als symbolisches Zeichen für sein Aufbegehren gegen die Gesellschaft stehen, sowie seine psychische Verfassung charakterisieren.

Im Sinn von Fischer-Lichte wird der Raum durch die in der ‚Spirale‘ ertönende Musik, das farbige Licht und die Drehbewegung atmosphärisch aufgeladen.

Stimmung wird auch durch die Darstellung von Sommer und Winter übertragen. Die Winterstimmung wird durch bläuliches Licht, kahle Birkenstämme und Bodennebel übermittelt. Die Sommerstimmung fühlt sich durch das Licht der Neonröhren ebenfalls kalt an, obwohl die Figuren unter der Hitze stöhnen. Die ‚Kälte‘ bietet eine gute Folie, um „die Hitze des Stückes abzubilden“²²⁰, womit das Konfliktpotential zwischen den Figuren gemeint ist.

Naturbilder verorten nicht nur die Figuren, wie es z.B. geschieht, als Sascha und Ossip Blätter kehren und sie durch ihre Handlung in einen ‚Garten‘ oder eine ‚Allee‘ transportiert werden, sondern auch die Zeit. Der Jahreszeitenwechsel zeigt ein Voranschreiten der Zeit und des Handlungsverlaufs und symbolisiert Platonows Verfall und den der Frauen: Sascha versucht sich das Leben zu nehmen, die Generalin verliert ihr Gut und Sofja den Glauben an ein besseres Leben mit Platonow an ihrer Seite.

²²⁰ Vgl. Gegenbauer (2012)

Der Grundraum ist zeitlos. Die Requisiten wie Flaschen und Teller, der Ventilator und die ‚Vollmond‘-Lampe, die Gartenstühle und die Kostüme sind aus der Gegenwart, während die Dampflokomotive an einem unbestimmten Zeitpunkt der Vergangenheit anzusiedeln ist. Die Ausstattung bietet keine historischen Bezüge zur Entstehungsgeschichte des Stückes. Platonow wird uns als Zeitgenosse präsentiert und verdeutlicht die konzeptionellen Aspekte der Regie, die die Handlung in die heutige Gesellschaft versetzt.

Der für *Platonow* geschaffene Raum sucht den Dialog mit dem Zuschauer. Die schlichte Ausstattung bietet Raum für die Fantasie des Betrachters. Mayer will nicht bebildern, sondern Räume schaffen, die Assoziationen im Kopf jedes einzelnen Zuschauers freisetzen.²²¹

5.2. Kritische Anmerkungen zur Analyse

Der Raum der Inszenierung von *Platonow* wurde mit Hilfe einer Videoaufzeichnung²²², die von 3sat und dem ZDF Theaterkanal produziert wurde, analysiert.

Für das Abspielen der Aufzeichnung stand ein Beamer zur Verfügung. Die große Projektion ähnelt dem Blickfeld, welches man im Theater hat, mehr als es der kleine Rahmen eines Computer- oder Fernsehbildschirms zulässt.

Trotzdem kann für die Verfasserin das Betrachten einer Videoaufzeichnung einen Theaterbesuch nicht ersetzen. Ihre Erfahrungen als Abendspielleiterin haben gezeigt, dass sich alle Aufführungen, wenn auch oft nur minimal, voneinander unterscheiden. Ausschlaggebend dafür ist sowohl die Tagesverfassung der Schauspieler, des Inspizienten und der Mitarbeiter der technischen Abteilungen, als auch die Verfassung des Publikums. Diese spielt eine wesentliche Rolle, denn die Zuschauer nehmen direkt Einfluss auf die Aufführung. Sie sind ein wesentlicher

²²¹ Vgl. Gegenbauer (2012)

²²² *Platonow*, Regie: Karin Henkel, Ensemble: Silja Bächli, Bernhard Baier, Brey Christian, Anja Brünglinghaus, Boris Burgstaller, Thomas Eisen, Jonas Fürstenau, Felix Goesser, Martin Leutgeb, Reinhold Ohngemach, Ursula Renneke, Elmar Roloff, Peter Sikorski, Anna Windmüller, Schauspiel Stuttgart, DVD, DE: 3 sat, 13.05.2006.

Bestandteil des Theaterereignisses, denn nur, wenn das Publikum zuschaut, während ein Schauspieler eine Figur verkörpert, handelt es sich nach Fischer-Lichte um Theater.²²³

Die Frage ob es sich hier um ein Theatererlebnis handelt, wenn man die Aufzeichnung einer Theateraufführung ansieht, drängt sich unweigerlich auf. Die Vereinbarung, dass die Autorin so tut, als ob das Dargestellte echt sei und die Schauspieler so agieren, als ob es real wäre, ist gegeben. Und sie agieren wie Fischer-Lichte es in ihrer Theaterformel definiert in besonderer Weise, mit besonderem Aussehen, während die Verfasserin zusieht.²²⁴

Sie folgt dem Schauspiel, aber die Reaktionen von anderen Zuschauern beeinflussen ihre Wahrnehmung nicht, denn auf der Wohnzimmercouch sitzt sie allein.

Das kollektive Erleben generiert diese spezielle, im Theater vorherrschende Atmosphäre. Natürlich befindet sich auch im Wohnzimmer Atmosphäre, die von der abgespielten Videoaufzeichnung und der eigenen Anwesenheit beeinflusst wird, aber die Existenz des Zuschauers beeinflusst die im Bühnenraum befindliche Atmosphäre nicht. Die Wand, auf die die Projektion fällt, wird zur zweidimensionalen Bühnenfläche, das Wohnzimmer zum Zuschauerraum. Der Betrachter einer Theateraufzeichnung befindet sich nicht im selben Raum (und in derselben Zeit) wie die Darsteller auf der Theaterbühne. Seine Anwesenheit nimmt keinen Einfluss auf die Akteure. Weder durch lautes Lachen, noch durch Applaus oder Zwischenrufe, selbst wenn er aufsteht und geht, ändert er nichts an der Theateraufführung, deren Projektion weiterläuft.

Man kann die ‚Aufführung‘ nur beeinflussen, indem man die Fernbedienung zur Hand nimmt. Damit gelingt es, die Schauspieler leiser oder lauter sprechen zu lassen, ihre Bewegungen doppelt so schnell oder rückwärts zu betrachten oder die gleiche Szene wiederholen zu lassen. Sogar stoppen kann man sie, dies wäre im Theater zwar möglich, aber wesentlich schwieriger als ein Knopfdruck.

Ebenfalls verwehrt bleibt dem Betrachter der Theateraufzeichnung den Geruch des Motorrads wahrzunehmen, wie es Michalzik beschreibt: „Von der Bühne weht der

²²³ Fischer-Lichte (2007): S. 25

²²⁴ Vgl. Ebd.

Gestank von Benzin und Wodka.“²²⁵ Auch Gerüche beeinflussen das Theatererlebnis.

Kaesbohrer gibt ihrer Dissertation den Titel *Die sprechenden Räume*. Sie benennt ‚Räume‘, die kommunizieren und deklariert im Titelzusatz *Ästhetisches Begreifen von Bühnenbildern der Postmoderne; eine kunstpädagogische Betrachtung*, dass es sich bei ihrem Untersuchungsgegenstand um Bühnenbilder handelt. Kaesbohrer entwickelt ein Analysemodell, das sich nicht nur auf die visuelle Ebene eines Bühnenbildes beschränkt. Ihre Betrachtungsmethode bezieht alle vermittelten Zeichen kontextintegrativ mit ein. Im vierten Analyseschritt verwendet Kaesbohrer das Semiotik-Modell von Fischer-Lichte, bei dem auch die Stimmung festgehalten wird. Aus den eben genannten Gründen eignet sich die von Kaesbohrer entwickelte Methode des *Ästhetischen Begreifens* für die Raumanalyse.

Allerdings verwendet Kaesbohrer für alle ihre Analysen Videoaufzeichnungen von Aufführungen und zusätzliches Bildmaterial, in Form von Farb- und Schwarz-Weißfotografien. Sie räumt ein, dass der „Mangel der direkten Bühnenerfahrung eines lebendigen Theatererlebnisses [...] zwar nicht ausgeglichen werden [kann.] Doch ist das aktive Theatererlebnis nicht der Fokus dieser Arbeit.“²²⁶ Kann man eine Komponente einer Aufführung analysieren, wenn das aktive Theatererlebnis nicht im Mittelpunkt der Betrachtung steht? Ist Theater nicht immer aktives Erleben?

Die Verwendung von Videoaufzeichnungen ist besonders bei der Wahl einer Methode, die den Betrachter in den Mittelpunkt stellt, problematisch, da der Zuseher nicht selbst entscheiden kann, wohin er schaut. Der Regisseur der Aufzeichnung bestimmt den Blickwinkel. Die Augen des Zusehers schauen durch das Objektiv der Kamera. Die Kamera bietet neue Perspektiven: Durch eine Nahaufnahme gelingt es, die Gesichter der Schauspieler genau zu sehen. Man beobachtet Dinge, die einem Zuseher, der nicht in den vorderen Reihen des Theatersaals sitzt, verwehrt bleiben, wie etwa die winzige Walfisch-Tätowierung auf Ossips Arm. Ein weiteres Beispiel sind die Speichelfäden des in seinen Schuhen

²²⁵ Michalzik (2005)

²²⁶ Kaesbohrer (2010): S. 15

festgebundenen Platonows, deren Anblick Ekel hervorruft – eine Reaktion, deren Auslöser man ohne das Medium Kamera nicht wahrgenommen hätte.

Leider ist die Möglichkeit eines Aufführungsbesuchs von *Platonow* im Rahmen dieser Diplomarbeit nicht gegeben, weshalb die Analyse mittels Videoaufzeichnung durchgeführt wurde. Diese Tatsache muss sich der Leser in Gedanken behalten.

5.3 Kapitelergebnisse

Anhand der drei ausgewählten Raumsituationen *Schwindel*, *Schock*, *Spirale* und der Betrachtung des Grundraums wurde Mayers Raumkonzeption analysiert.

Das Halbrund begrenzt den sichtbaren Bühnenraum, innerhalb dessen agiert die geschlossene Gesellschaft in einem leeren Raum mit variablem Arrangement. Es steht für den Mikrokosmos, in dem sie leben. Der kreisförmige Grundraum wird von Holzbrettern halbiert, welche unterschiedliche Funktionen inne haben und Orte (Zeiger, Weg, Steg, Schiene) aufrufen.

Konkrete Räume werden nicht detailliert dargestellt, sondern angeregt durch Zitate (Geräusche, Requisiten, Tätigkeiten) im Wahrnehmungsprozess des Zuschauers als Kunstraum erzeugt. Die Verfasserin kommt zur Erkenntnis, dass im ersten Teil der Inszenierung vor allem konkrete Räume evoziert werden. Dies begünstigt das Verstehen der Geschichte und die Verortung der Handlung. In dieser Inszenierung hervorgerufene konkrete Orte sind eine Schule, ein Innenhof bzw. eine Terrasse, eine Allee vor Platonows Haus und ein Wald. Der Wald bzw. die Raumsituation *Schwindel* bildet die Schnittstelle im Übergang von konkreten Räumen zu formalen, räumlichen Setzungen mit symbolischer Aussagekraft. Durch die herabgelassenen Birkenstämme wird ein konkreter Ort zitiert. Der betrunkene, durch den Nebel irrende Platonow stellt die Schlüsselfrage nach dem Weg. Sie bezieht sich auf den konkreten Gehweg als auch auf den Handlungsweg. Das Schwingen der Bäume verdeutlicht seinen Wankelmut und seine körperliche Verfassung. Dabei überträgt sich das Schwindelgefühl des Alkoholisierten auf den Zuschauer. Mit dem einfahrenden Zug wird ein letztes Mal für einen Moment ein konkreter Raum zitiert, der die Figur und den Zuschauer vor die heranrasende Gefahr platziert. Saschas versuchter Suizid und die Trennung lassen Platonow endgültig verfallen, was durch die formale Setzung *Spirale* erzählt wird.

Der Spannungsbogen wird in Henkels Inszenierung auf zwei Arten verdeutlicht. Zum einen durch den Jahreszeitenwechsel, der durch Naturelemente und die Lichtsetzung vermittelt wird, zum anderen durch Bewegungseinschränkungen: Im Wald kann sich Platonow nur mehr zwischen den herabgelassenen Baumstämmen wie durch ein Labyrinth bewegen. Durch die fixierten Schuhe ist dem Schauspieler

jeglicher Spielraum genommen, der wiederum für Platonows Untätigkeit und seine festgefahrene Situation steht.

Die Vorgehensweise von Kaesbohrers Methode eignet sich zur Raumanalyse, allerdings ist in Frage zu stellen, ob die Aufzeichnung einer Theateraufführung bzw. das Betrachten von Fotografien dafür ausreicht.

6. Zeit im Raum

Diese Arbeit beschäftigt sich mit dem Raum in Karin Henkels *Platonow*-Inszenierung. Wer sich Gedanken über den Raum macht, darf die Zeit nicht außer Acht lassen, denn „Jede räumliche Erfahrung ist zugleich eine zeitliche Erfahrung. Und jede zeitliche Erfahrung ist zugleich eine räumliche, allein schon deshalb, weil wir als körperliche, materielle Wesen, immer auch räumliche Wesen sind.“²²⁷ Raum und Zeit sind untrennbar miteinander verbunden.

In der vorhergehenden Analyse wurden räumliche Veränderungen bereits dargelegt. Doch wie zeigen sich zeitliche Veränderungen?

Das Voranschreiten der Zeit kann nur wahrgenommen werden, wenn es auf ein anderes Medium übertragen wird. Eine Uhr ist ein anschauliches Beispiel hierfür, denn die Bewegung des Zeigers, also die räumliche Veränderung des Zeigers, erzählt uns vom Fortschreiten der Zeit.²²⁸ Auf der Bühne gibt es mehrere Möglichkeiten an räumlichen Veränderungen, die uns den Verlauf der Zeit zeigen.

Eine davon ist die Bewegung der Schauspieler: Sie treten auf, positionieren sich auf der Bühne, treten in Interaktion mit anderen Darstellern, wechseln ihre Position, treten wieder ab, die nächsten Schauspieler oder auch dieselben treten auf, usw.

Die Ab- und Auftritte der Figuren vermitteln einen Eindruck der verlaufenden Zeit, denn eine räumliche Veränderung ohne eine zeitliche ist unmöglich.²²⁹

Nicht nur die Bewegungen der Darsteller geben dem Zuschauer ein Gefühl von Dauer, auch der Szenenwechsel selbst bzw. die Zeit zwischen den Szenen erwecken diese Empfindung.

Im ersten Akt von *Platonow* ist das Wechseln der Szenen so inszeniert, dass die in Gang gesetzte Drehscheibe die Figuren sowie die eingeschaltete Windmaschine durch den Raum bewegt. Nach demselben Prinzip geht Henkel vor, als sie *Platonow*

²²⁷ Heuner, Ulf (2008): *Klassische Texte zum Raum*. Berlin: Parados. S. 7

²²⁸ Vgl. Pütz, Peter (1977): *Die Zeit im Drama. Zur Technik dramatischer Spannung*. 2. Aufl. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht. S. 23

²²⁹ Vgl. Ebd.: S. 27

in seinen Schuhen festgeschnürt kreisen lässt: Es wird suggeriert, dass er sich immer in derselben Situation befindet, weil er immer in der gleichen Position bleibt. Dennoch wird durch den wiederholten Einsatz der Drehscheibe klar, dass er sich über einen längeren Zeitraum hinweg der Trunkenheit hingibt. Da seine Geliebten hintereinander auf- und abtreten, wird der Eindruck verstreichender Zeit verstärkt.

In Tschechows Stück erfolgen keine Zeitsprünge, daher besteht die Einheit der Zeit. Das hat zur Folge, dass der Zuschauer glaubt, alle Szenen würden sich nacheinander ereignen. Mit der Verwandlung des Bühnenbildes wird ebenso das Voranschreiten der Zeit suggeriert. Eine Veränderung des Schauplatzes erfolgt, indem Birkenstämme aus dem Schnürboden herabgelassen werden: Ein Wald wird als nachfolgender Handlungsort etabliert.

„Wo über die narrative Technik einer Vergegenwärtigung von Zeitgeschichten hinaus die von der theatralen Aufführung gestaltete Z[eit] reflektiert wird, erweist sich die Z[eit] selbst als Material, zwischen Text und Aufführung, Rolle und Schauspieler, Bühne und Publikum.“²³⁰

Der Jahreszeitenwechsel suggeriert eine Zeitfolge, die nicht zur gespielten Zeit gehört. Die *gespielte Zeit* ist die Zeit, die während der Handlung im Stück vergeht. Die *Spielzeit*²³¹ hingegen bezeichnet die Dauer der Aufführung.²³² Im Fall von Henkels *Platonow*-Inszenierung beträgt die Spielzeit 156 Minuten. Der Jahreszeitenwechsel strukturiert diese Spielzeit, die mit dem Tod der Titelfigur endet.

Der Germanist Peter Pütz ist der Ansicht, dass mit dem Tod der Hauptfigur eine Aufhebung der Zeit erfolgt. "Am Schluß des Stückes ist aus der dramatischen Duplizität, die allen Formen von Vorgriff und Verwirklichung (Sukzession, Gegensatz, Spiegelung usw.) zugrunde liegt, die unbewegte, zukunftslose Einheit geworden."²³³ Er sieht den Tod als angemessensten Abschluss eines Dramas, weil es mit der Aufhebung aller futuristischen Intentionen endet.

²³⁰ Fischer-Lichte, Erika; Kolesch, Doris; Warstat, Matthias (2005): S. 398

²³¹ Anmerkung: Mit Spielzeit wird auch die Theatersaison bezeichnet. Z.B.: *Platonow* wurde in der Spielzeit 2005/2006 am Schauspiel Stuttgart aufgeführt.

²³² Vgl. Link, Franz (1977): *Dramaturgie der Zeit*. Freiburg im Breisgau: Rombach. S. 44f

²³³ Pütz (1977): S. 225

Die offene Frage, mit welcher Frau Platonow weggeht, um ein neues Leben zu beginnen, stellt sich nicht mehr, weil er tot liegen bleibt. Sofja löst den Konflikt zwischen ihnen, indem sie den Todesschuss abfeuert. Jede weitere Figur, die in Henkels Inszenierung auf den Protagonisten schießt, nimmt etwas von der aufgebauten Spannung aus dem Raum, bis auf der Bühne Stillstand herrscht.

Die Vermutung, dass dem Jahreszeitenwechsel symbolische Bedeutung zukommt, wird durch Franz Link bestätigt, der angibt, dass Jahreszeiten „durch die Assoziation, die sie im Zuschauer erwecken, der dargestellten Handlung eine zusätzliche, oft symbolische Bedeutung verleihen“²³⁴. Der Jahreszeitenwechsel steht als Zeichen für den Verfall der Hauptfigur, sowie dem Aufbau der Beziehungen zwischen Platonow und seinen Geliebten im Sommer, „als Zeit der sinnlichen Lust“²³⁵, und dem Absterben dieser.

„Mit der Aufwertung der Inszenierung als selbstständige Kunstform durch die Theateravantgarden des frühen 20. Jahrhunderts ist das Prinzip einer illusionären Versetzung in die Z[eit] der dramatischen Handlung explizit aufgebrochen“.²³⁶

Henkel siedelt die Handlung nicht im 19. Jahrhundert an, sondern transportiert sie in die Gegenwart, wodurch Platonow unser Zeitgenosse sein könnte.

Abgesehen von der Dampflokomotive, die ganz klar kein modernes Triebfahrzeug darstellt, verweisen weder die Kostüme, noch die übrige Raumausstattung auf die Vergangenheit. Auch die Suche nach räumlichen Objekten, die einen Bezug zu Russland herstellen, bleibt erfolglos. Einen Samowar sucht man vergeblich. Auf den Tellern findet man Spaghetti.

Henkels Inszenierung bildet einen Kontrast zu der *Platonow*-Inszenierung von Alvis Hermanis am Akademietheater in Wien, die ein "beflissener Nachbau der frühen Tschechow-Welt"²³⁷ ist, für die Monika Pormale eine holzverkleidete Bühne mit eingezogener Decke gestaltete. Von der Holzdecke hängen alte Lampen. Die tapezierten Wände des Salons durch dessen Fenster das vermeintliche Sonnenlicht

²³⁴ Link (1977): S. 42

²³⁵ Ebd.

²³⁶ Fischer-Lichte, Erika et al. (2005): S. 398

²³⁷ Pohl, Ronald (2011): Bei Hempels unterm Tschechow-Sofa. In: Der Standard 2011, 08. 05. 2011

fällt und durch die man auf die Terrasse und einen Birkenwald blicken kann, sowie die detailgetreue Möblierung vermitteln das Gefühl, dass man im 19. Jahrhundert gelandet ist. Diese Ausstattung könnte für eine Stanislawski-Inszenierung passend sein.

In historischen Kostümen agieren Schauspieler auf naturalistische Weise. Hermanis, der vor Beginn des Stücks ankündigen lässt, dass es Teil seines Konzepts sei, dass man den Text der Schauspieler manchmal nicht versteht, weil er leise geflüstert wird oder manche Szenen simultan ablaufen, hat eine hyperrealistische Inszenierung geschaffen. Möglicherweise wollte Hermanis wie der junge Stanislawski das Leben so real wie möglich auf die Bühne bringen. Mit der Fixierung der Handlung im Russland des 19. Jahrhunderts tritt für den gegenwärtigen Zuschauer jedoch ein Verfremdungseffekt ein.

6.1 Kapitelergebnisse

Es lässt sich feststellen, dass alle räumlichen Veränderungen ein Verfließen der Zeit voraussetzen und umgekehrt nur durch räumliche Bewegungen zeitliche Veränderungen wahrgenommen werden. Beispiele hierfür sind Auf- und Abtritte, sowie alle Aktionen der Schauspieler, Szenenwechsel und jegliche Veränderungen des Bühnenraumes etwa durch Licht oder die Dekoration. Da in Tschechow-Stücken die Einheit der Zeit besteht, geht der Zuschauer davon aus, dass sich alle Szenen auf der Bühne nacheinander ereignen.

Henkel verortet die Handlung in der Gegenwart. Demzufolge könnten die Figuren unsere Zeitgenossen sein, wodurch die Identifikation mit ihnen gefördert wird.

Unabhängig von Tschechows Text zeigt Henkel einen Jahreszeitenwechsel, mit dessen Hilfe sie die Spielzeit strukturiert. Darüber hinaus fungiert er als Symbol für das (Innen-) Leben Platonows, welches – wie auch das Stück – mit einem Schuss endet, für Pütz der angemessenste Abschluss eines Dramas.

7. Zur Rezeption von Tschechows Dramen

In diesem Kapitel soll ein kurzer Überblick über die Rezeption von Tschechows Stücken im europäischen, vor allem deutschsprachigen Raum mit Schwerpunkt auf das *Stück ohne Titel*, gegeben werden, um Henkels *Platonow*-Inszenierung in den theaterwissenschaftlichen Kanon über Tschechow-Inszenierungen einordnen zu können. Es wird der Frage nachgegangen, welche Richtlinien für die Inszenierung von Tschechows Stücken existierten, was sie vorgaben, wie diese weitergegeben wurden sowie wann mit der traditionellen Inszenierungsweise gebrochen wurde.

Als Tschechows Theaterstücke erstmals in Europa aufgeführt wurden, erweckten sie bei den Theaterbesuchern keine Begeisterung. Das Desinteresse beruhte auf inadäquaten Übersetzungen. Dies gilt auch für den deutschsprachigen Raum am Beginn des 20. Jahrhunderts und liegt mitunter an der Schwierigkeit, das Russische ins Deutsche zu übersetzen. Jene Übersetzer, die seine Stücke für ein deutschsprachiges Publikum bearbeiteten, tendierten dazu, in ihre Arbeit Kommentare und Interpretationen einzuflechten. Sie formulierten den Subtext aus, den Tschechow zwischen den Zeilen eingewoben hatte. Trotzdem blieben Tschechows Klarheit und Sprachrhythmus in den übersetzten Dialogen erhalten.²³⁸

Inmitten der allgemein vernachlässigten Rezeption von Tschechows Werk übersetzte Wladimir Czumikow *Drei Schwestern*. Diese wurde als einzige autorisierte Übersetzung 1902 in Leipzig publiziert. Sie war bis zum zweiten Weltkrieg als alleinige Version den deutschsprachigen Lesern zugänglich, weshalb ihr Einfluss auf die Tschechow-Rezeption nicht zu unterschätzen ist. Czumikow tauschte sich mit Tschechow persönlich aus und besuchte Vorstellungen des Moskauer Künstlertheaters. Obwohl er die deutsche Sprache fließend beherrschte, waren die wiedergegebenen Dialoge nicht so anschaulich wie die des Originals. Außerdem ließ er Regieanweisungen weg, mit denen Tschechow die Figuren näher charakterisierte.²³⁹

²³⁸ Vgl. Senelick, Laurence (1997): *The Chekhov theatre*. Cambridge: Cambridge Univ. Press. S. 97

²³⁹ Vgl. Ebd.: S. 102f

Noch bevor das *Stück ohne Titel* Fuß auf einer russischen Bühne fassen konnte, wurde es 1928 in einer deutschen Übersetzung von René Fülöp-Miller unter dem Titel *Der unnützte Mensch Platonoff* uraufgeführt. Die Aufführungen fanden am Preußischen Theater in Gera unter der Regie von Helmut Ebbs statt.²⁴⁰

Im darauffolgenden Jahr wurde das Stück unter dem Titel *Der Mensch Platonoff* im Prager Vinohrady Theater aufgeführt. Die realistische Inszenierung wies eine gute Charakterisierung der Figuren auf, scheiterte aber an der Unentschlossenheit des Regisseurs, der nicht wusste, ob er den Text als ironische Komödie oder als gefühlsbetonte Tragödie behandeln sollte.²⁴¹

Ob *Platonow* eine Komödie oder Tragödie ist, beschäftigte alle zukünftigen Theaterschaffenden, die planten, Tschechows Erstlingswerk zu inszenieren, das ungekürzt mindestens sechs Stunden betragen würde und eine Adaption fordert. Die Figurenkonstellation in *Platonow* ist noch nicht so ausgewogen und der dramaturgische Aufbau noch nicht so ausgeklügelt wie in Tschechows späteren Stücken. Die sprachlichen und interpretatorischen Neuerungen zeigen, wie die Lesart des Stückes variiert und die Zeit Veränderungen in der soziopolitischen und kulturellen Wahrnehmung mit sich bringt.²⁴²

Naturgemäß interpretiert ein Übersetzer durch die Wortwahl den Text ebenfalls bzw. greift durch Kürzungen, oder sogar eine Abänderung des Schlusses, in das Stück ein. Die folgenden Beispiele illustrieren, wie Bedeutungsinhalte durch Eingriffe des Übersetzers verändert werden.

Basil Ashmore transferierte das *Stück ohne Titel* 1952 ins Englische. Seine Übersetzung erschien unter dem Titel *Don Juan (in the Russian Manner)*. Ashmore strich die Figuren Bugrov und Vengerovic Junior, den gesamten ersten Akt und einige Szenen aus den weiteren Akten. Die Kürzung des ersten Aktes hatte zur Folge, dass dem Publikum wesentliche Informationen über den Protagonisten

²⁴⁰ Vgl. Ebd.: S. 106

²⁴¹ Vgl. Ebd.: S. 102

²⁴² Vgl. Hollosi, Clara: The importance of being earnest (or funny) in adaption Chekhov: The case of Platonov. In: Clayton, Douglas (1997): Chekhov Then and Now. The Reception of Chekhov in World Culture. New York: Peter Lang. S. 41

verwehrt blieben, wie etwa, dass Platonow als Student Anhänger der Intelligenzija und mit Sofja liiert war, die ihn für seine revolutionären Ideen und seine Visionen von einem besseren Leben liebte. Erfährt der Zuschauer von der Vorgeschichte des gescheiterten Revolutionärs nicht, fällt dessen Charakterisierung anders aus.²⁴³

Ein Beispiel, um inhaltliche Schwerpunkte zu verschieben, erhält man, indem man – um Spannung zu erzeugen – die angedrohte Versteigerung des Guts an den Beginn des Stückes setzt. Dadurch kristallisieren sich die ökonomischen Interessen der Figuren stärker heraus und ihre Handlungen werden dementsprechend gedeutet. Tschechow informiert das Theaterpublikum erst nach und nach über die Gefahr, dass die Generalin das Gut verlieren könnte, wodurch sich die Situation zuspitzt.²⁴⁴

7.1 Leidende Tschechow-Figuren im Stanislawski-Stil

Abgesehen von Übersetzungsschwierigkeiten muss man festhalten, dass Düsterei und Untergangsstimmung die Schlagworte waren, mit denen man die Interpretation von Tschechows Stücken beschreiben kann. Obgleich ein interkulturelles Interesse an seinem Werk bestand, wurden sein Pessimismus und seine Fremdheit betont, demzufolge war die „Düsterei“ nicht förderlich für die Beliebtheit des Autors an deutschsprachigen Bühnen.²⁴⁵

Heinrich Stümcke, der selbst einige – wie er sie nennt – Tschechowsche Familientragödien übersetzte, ist der Ansicht, dem Stimmungskünstler gelinge es, trotz der fehlenden Handlung, Wirkung zu erzeugen. Er habe jedoch mit dem Widerstand des Publikums und der Theaterkritiker zu kämpfen.²⁴⁶

Erst als das Moskauer Künstlertheater auf seinen Tournen einen Weg vorzeigte, wie man mit Tschechows Stücken angemessen umgehen kann, wuchs das Interesse an ihnen allmählich.

²⁴³ Vgl. Ebd.: S. 42f

²⁴⁴ Vgl. Kirschstein-Gamber, Birgit (1979): Die Čechov-Szene. Untersuchungen zu Text und Realisierung der Regieanweisung im Drama Anton Pavlovič Čechovs. Freiburg i. Br., Univ., Diss. S. 176

²⁴⁵ Vgl. Senelick (1997): S. 102f

²⁴⁶ Vgl. Kirschstein-Gamber (1979): S. 109

1906 gastierte das Moskauer Ensemble in Deutschland. Die Schauspieler Josef Kainz und Adolf von Sonnenthal besuchten die Aufführungen von *Onkel Wanja* und waren vom Zusammenspiel des Ensembles so begeistert, dass sie sich alle Vorstellungen ansahen. Der Kritiker Alfred Kerr war ebenfalls von den Gastspielen des Moskauer Künstlertheaters beeindruckt: „Diese Moskauer sind groß in ihren Fermaten. Groß in der Art, wie sie die Stille des Daseins tönen lassen, groß durch die Ferne in ihrem Spiel... sie sind die Künstler des verwehten, lautlos verrinnenden Lebens.“²⁴⁷

Kerr war der russischen Sprache nicht mächtig und nahm nicht den Text des Stückes, sondern nur die Form seiner Inszenierung wahr. Er prägte den Begriff *Stimmungstheater* für Stanislawskis Tschechow-Inszenierungen, deren Atmosphäre ihn faszinierte.²⁴⁸

Ein weiterer begeisterter Zuschauer eines Gastspiels des Moskauer Künstlertheaters, obwohl er die russische Sprache nicht verstand, war 1921 Robert Musil. Er lobte die Sprechweise der Schauspieler als „Musik der Stimmen“²⁴⁹, die Art, wie die Aufmerksamkeit des Zuschauers gelenkt wird und wie

„aus der Charakteristik der Figur die Gebärden wachsen, Eigenwert werden, ohne die Bescheidenheit des Dienens zu verlieren, Bildhaftigkeit, sich verschlingen und wieder auflösen zu Konfigurationen, welche die Handlung begleiten wie das Flattern des Gewands eines Schreitenden“²⁵⁰.

Die erfolgreichen Tourneen des Moskauer Ensembles zogen eine Reihe an Inszenierungen nach sich, die versuchten, den Stil des Künstlertheaters nachzuahmen. Diese legten den Schwerpunkt ihrer Inszenierung auf die Vermittlung von Stimmung, wenn auch ohne Erfolg. Es gelang den Imitationen nicht, die Spielweise des Moskauer Künstlertheaters zu kopieren. Das russische Ensemble verwendete wohl dosierte absichtliche Unterspielungen, den schleppenden Rhythmus und den traurigen Tonfall, um die komischen Elemente nur auszugleichen. Musil vermutet, dass die Wirkung des Moskauer Ensembles daran

²⁴⁷ Kerr zitiert nach Bednarz, Klaus (1965): *Theatralische Aspekte der Dramenübersetzung*, dargestellt am Beispiel von deutschen Übertragungen und Bühnenbearbeitungen der Dramen Anton Čechovs. Wien: Verlag Notring. S. 111

²⁴⁸ Vgl. Senelick (1997): S. 104

²⁴⁹ Musil, Robert (1921): *Moskauer Künstlertheater*. Zit. in: Roth, Marie-Louise (Hg.) (1965): *Theater. Kritisches und Theoretisches*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt. S. 23

²⁵⁰ Ebd.

lag, dass die Schauspieler „viel aussparen; obgleich man es kaum wahrnimmt“²⁵¹. Er beschreibt ihren Schauspielstil folgendermaßen:

„[Sie] spielen diese Menschen ungeheuer enthalten und überlegt und zeigen statt der vielen Gebärden, welche in Wirklichkeit möglich wären und bei wirklichkeitsbeflissenen Schauspielern übereinanderwuchern, jeweils nur die eine, welche den ganzen Sinn des Augenblicks erzählt, weil sie nach allen Dimensionen dieser magischen Regie gesiebt ist. Dadurch gewinnen sie Zeit, die nötig ist, um die Einzeleffekte zur Symphonie zusammenzufassen, und erreichen etwas, das zehnmal komprimerter ist als Realität. Sie geben den von allen schauspielerischen Nebengeräuschen befreiten reinen Klang, den Klang der Dichtung, und was sie spielen, ist nicht mehr Theater, sondern Kunst.“²⁵²

Jedoch dominierte in den Nachahmungen die getragene Intonation, das langsame Tempo und die unterspannte Darstellung der Schauspieler die Aufführungen. Folglich langweilte sich das Publikum, weshalb die schlechten Kopien oft nach wenigen Aufführungen wieder abgesetzt wurden. Dennoch führten diese Nachahmungen zu einer Standardisierung in der Inszenierung von Tschechows Stücken.²⁵³

Doch nicht nur die Nachahmungen wurden dem Vorbild aus Moskau nicht gerecht. Liest man Musils *Nachwort zum Moskauer Künstlertheater*, welches sieben Monate nach den bereits zitierten Bemerkungen geschrieben wurde, stellt man fest, dass seiner Meinung nach auch das europäische Lob den Gastspielen des Moskauer Künstlertheaters nicht gerecht wird. Die Lobesworte würden dessen Darbietung auf das ästhetische Erlebnis degradieren und auf die Exotik, d. h. auf das Russische und die realistische Darstellungskunst, reduzieren.²⁵⁴ Der Autor kritisiert die vorherrschende Theaterpraxis, indem er unter anderem schreibt, dass das europäische Theater auf Kosten der Dichtung ein „Schauspielertheater“ geblieben bzw. auf europäischen Bühnen das neu etablierte „Regisseurtheater“ zu sehen sei, während das Moskauer Ensemble ein „Dichtertheater“ zeigt.²⁵⁵ Musil beschreibt sehr eindringlich, was seiner Ansicht nach dem Moskauer Künstlertheater in

²⁵¹ Ebd. S. 24

²⁵² Ebd.

²⁵³ Vgl. Senelick (1997): S. 105, sowie S. 150

²⁵⁴ Musil, Robert (1921): *Nachwort zum Moskauer Künstlertheater*. Zit. in: Roth, Marie-Louise (Hg.) (1965): *Theater. Kritisches und Theoretisches*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt. S. 56

²⁵⁵ Ebd. S. 57

höchstem Maß gelungen sei, nämlich wie ein Theatertext durch seine Komplexität viele Möglichkeiten der Auslegung bietet, wie dessen Inszenierung zum Kunstwerk werden kann, welches jeder Zuschauer individuell erlebt:

„Eine Dichtung enthält einen solchen Reichtum von aufeinander bezogenen, durchaus nicht immer eindeutigen Gedanken und Gefühlen, daß sie immer mehr ist als ihre Interpretation, und gerade dieses nicht mehr Zurückübersetztwerdenkönnen, das nicht Umkehrbare des Prozesses ist es, was dem Kunstwerk sein eigenes Leben gibt, das Organische, Gewordene, Unausdrückbare und die Unerschöpflichkeit seiner Wirkung. Die Summe dieser geistigen Beziehungen ist ganz unbestimmt, und man kann nicht sagen, wie viele davon die Moskauer in ihr Spiel aufnehmen: Von einem gewissen Reichtum an beginnt sich das Kunstwerk eben wieder zu lösen und atmet. Es ist dann so vieldeutig eindeutig wie das Leben und – die Kunst, welche für jeden, der sie versteht, dennoch eine andere Seite hat, die alle in einer Weise aneinander gebunden sind, für die wir noch keinen Ausdruck besitzen.“²⁵⁶

Klaus Bednarz setzte sich in den 1960ern in seiner Dissertation mit den theatralischen Aspekten der Übersetzung von Tschechows Dramen auseinander. Er denkt, dass Tschechow zwischen 1916 und 1919 in Mode kam, wurde möglicherweise durch die erlittenen Entbehrungen und Gräuel des ersten Weltkriegs ausgelöst: *Die Möwe* stand zweimal in Berlin und einmal in Leipzig auf dem Spielplan, *Ivanov* und *Drei Schwestern* wurden in Berlin inszeniert, *Der Kirschgarten* ebenfalls in Berlin, München und Wien. In Wien fand die erste deutschsprachige Aufführung des *Kirschgartens*, inszeniert von Emil Geyer, statt. In der Neuen Wiener Bühne wurde das Stück, wie man dem Theaterzettel entnehmen konnte, als Tragikomödie aufgeführt. Wie in den Kritiken nachzulesen ist, waren die Zuschauer und Kritiker geteilter Meinung über den Erfolg des Stückes.²⁵⁷

Die zunehmende Etablierung der Tschechow-Stücke im Repertoire deutschsprachiger Bühnen erlitt durch die Nationalsozialisten zunächst einen Abbruch, da die neuen Machthaber die mit dem Leben hadernden Figuren von der

²⁵⁶ Ebd. S. 58

²⁵⁷ Vgl. Bednarz (1965): S. 120f

Bühne verbannten. Erst infolge des deutsch-sowjetischen Nichtangriffspakts wurde russische Literatur wieder auf die Bühne gebracht.²⁵⁸

Vereinzelt waren, neben den Einaktern, folgende Dramen zu sehen: 1938 *Der Kirschgarten* und 1941 *Drei Schwestern* am Deutschen Theater in Berlin, 1941 *Die Möwe* am Preußischen Theater in Gera.²⁵⁹

In den 20er und 30er Jahren wurde Tschechow als pessimistischer Sittenschilderer wahrgenommen. Slawisten versuchten, das neue Tschechowbild mit dem alten, negativen in Einklang zu bringen, indem sie den Autor als lächelnden Skeptiker, dessen Wesensgrundzug nicht Hass, sondern Liebe war oder seinen vermeintlichen Pessimismus als mutigen Ernst beschrieben. Tschechow zeichne seine Zeit zwar grau in grau, sei aber voller Hoffnung, dass in der Zukunft ein besseres Leben möglich sei.²⁶⁰

Nach dem zweiten Weltkrieg ändert sich die Auffassung von Tschechow und unter dem Einfluss der russischen Besatzungsmacht wurde vermehrt russische Literatur auf den osteuropäischen Theaterbühnen gezeigt. Der Schwerpunkt in der Inszenierung von Tschechows Stücken lag nun nicht mehr in der Vermittlung einer melancholischen Atmosphäre.²⁶¹ Dazu äußert sich Paul Rilla in seiner Kritik anlässlich der Premiere von *Onkel Wanja* am Deutschen Theater Berlin 1945 in der Regie von Ernst Legal: Es sei in der Vergangenheit nicht falsch gewesen, Tschechow als einen „Dramatiker, der die Sinnlosigkeit und Verlorenheit der menschlichen Existenz in Bildern von melancholisch feinem, melancholisch trübem Wirklichkeitsreiz beschwor“ zu deuten. Es wäre jedoch nicht richtig, dies weiterhin zu tun, da die „gesellschaftliche Signatur der Tschechowschen Stücke zu betonen [sei,] selbst auf Kosten jener Stimmungswerte“.²⁶²

Der russische Literaturkritiker Vladimir Ermilov widerlegte in den 1950ern die weitverbreitete Meinung, Tschechow sei ein bürgerlicher Liberaler, ein apolitischer

²⁵⁸ Vgl. Senelick (1997): S. 106f

²⁵⁹ Vgl. Dick, G. (1959): Die deutsche Čechov-Interpretation der Gegenwart. In: Zeitschrift für Slawistik. Institut für Slawistik der Humboldt-Universität zu Berlin, Abteilung Slavistik des Osteuropa-Instituts der Freien Universität Berlin. Band IV, Heft 5. Berlin: Akademie-Verlag. S. 686

²⁶⁰ Vgl. Dick (1959): S. 689f

²⁶¹ Vgl. Senelick (1997): S. 235f

²⁶² Rilla zitiert nach Kirschstein-Gamber (1979): S. 112

Individualist und ein Pessimist gewesen. Tschechow, der pessimistische, passive Beobachter wird in der Rezeption zum intuitiven Vorboten der Revolution:

„Auf die brennende Frage der Zeit: ‚Was soll man denn tun?‘ wußte Čechov keine Antwort zu geben. Er glaubte nur, daß sich die Welt in einen blühenden Garten verwandeln werde, und sehnsuchtsvoll wartete er auf diese Wandlung; aber wann sie kommen und wer der Gärtner sein würde, wußte Čechov nicht.“²⁶³

Tschechow, der in der DDR als sozialkritischer Sittenschilderer wahrgenommen wurde, fand trotz der Maßnahmen der russischen Besatzungsmacht beim Theaterpublikum keinen Anklang. Dieser Umstand lag nicht nur an den bereits genannten Übersetzungsproblemen, sondern auch daran, dass das Nachkriegspublikum, welches selbst größeres Leid erlitten hatte, zu den Tschechow-Figuren keinen Bezug fand.²⁶⁴

Ende der 1960er liegt für Siegfried Melchinger der Hauptgrund, dass Tschechows Stücke sich damals nicht auf den deutschsprachigen Bühnen etablierten, am Zeitpunkt, an dem die „Kunst der leisen Wahrheit“ im Stil Stanislawskys“ sich „gegen das Theater eines Brecht, der verlangte, daß die Wahrheit ‚auffallend‘ gemacht werden müsse“²⁶⁵ durchsetzen musste. In den frühen 1950ern kam es zu einer intensiven Auseinandersetzung mit dem Stanislawski-System auf der einen und den Methoden von Brecht auf der anderen Seite. Die kritische Beschäftigung mit dem Inszenierungsstil Stanislawskis, ob dieser nun zeitgemäß sei oder nicht, führte zu einer Auseinandersetzung mit Tschechow, der mit dem Regisseur des Moskauer Künstlertheaters unweigerlich verbunden wurde. Das Gedenkjahr 1954, anlässlich des 50. Todestages des Autors, bot außerdem Anlass dafür.²⁶⁶

In der Bundesrepublik Deutschland knüpfte man nach dem Krieg zunächst an das Tschechow-Bild vor dem zweiten Weltkrieg an. Es wurde zwar auch die

²⁶³ Sertschaninow zitiert nach Dick (1959): S. 692

²⁶⁴ Vgl. Kirschstein-Gamber (1979): S. 113f

²⁶⁵ Melchinger, Siegfried (1974): Anton Tschechow. 2. Aufl. Velber bei Hannover: Friedrich Verlag. S. 146f

²⁶⁶ Vgl. Kirschstein-Gamber (1979): S. 113f

humoristische Seite der ‚Komödien‘ betont, die Darstellung von melancholischen, weinerlichen, sentimental Rührseligkeiten war aber vordergründig.²⁶⁷

Allmählich zweifelte man in der BRD an Tschechows Pessimismus. Mit Hilfe eines Beispiels aus einem Buch über Literaturgeschichte von Maximilian Braun veranschaulicht Dick, wie sich das Tschechow-Bild änderte. In der ersten Auflage von 1947 war über Tschechows Stil zu lesen:

„Er weiß keinen Ausweg, sieht keine Möglichkeit zur Änderung und Besserung dieser seelisch zerfallenden Welt und muß sich darauf beschränken, den Zerfall mit tiefer Trauer festzustellen und hinzunehmen. Mit der Zeit erschrak er allerdings selber vor der Trostlosigkeit seiner Gestalten und Schilderungen und rettete sich in einen nebelhaften Zukunftsoptimismus, wie man ihn wiederum vielen seiner typischen Gestalten zutrauen könnte.“

In der zweiten Auflage schrieb Braun hingegen:

„Immerhin ergibt sich der Eindruck einer tiefen und hoffnungslosen Melancholie; man glaubt den ‚Schwanengesang‘ einer absterbenden Welt‘ zu vernehmen... Es ist aber sehr fraglich, ob diese Deutung richtig ist... Pessimistisch und resigniert ist die Haltung der von Čechov geschilderten Menschen, das heißt noch nicht, daß es auch seine eigene war. Im Gegenteil: Čechov selbst hat gelegentlich einen durchaus optimistischen Glauben an eine bessere Zukunft ausgesprochen. Er hat ihn nicht näher definiert und begründet, deswegen braucht er jedoch kein hilf- und ratloser Intelligenzler zu sein.“²⁶⁸

Neben der wichtigen Feststellung, dass nicht jeder Satz, der einer Figur in den Mund gelegt wird, die Meinung des Autors wiedergibt, spricht Braun die optimistischen Züge in Tschechows Dramen an, die nach dem zweiten Weltkrieg vermehrt ins Auge gefasst wurden.

Teil des internationalen Theaterrepertoires wurde Tschechows Jugendstück, unter dem Titel *Ce fou de Platonov*, bei den Festspielen in Bordeaux 1956 mit der Inszenierung des französischen Regisseurs Jean Vilar, der auch die Titelrolle übernahm.²⁶⁹ Der Übersetzer Pol Quentin kürzte das 500 Seiten dicke Manuskript

²⁶⁷ Kirschstein-Gamber (1979): S. 170

²⁶⁸ Braun zitiert nach Dick (1959): S. 696

²⁶⁹ Vgl. Hollosi (1997): S. 41

drastisch und schuf eine 150-seitige Spielfassung. Er verwendete Kopien des Originalmanuskripts, um Tschechows Überarbeitungen nachvollziehen zu können.²⁷⁰

Vilar stellte fest, dass das Stück mit Platonows Tod zwar ein tragisches Ende hat, es jedoch einen humorvollen, lebhaften Ton aufweist. Eduard Pignons Szenerie, die im zweiten Akt eine Linie an Telegraphenmasten zeigte, die allmählich in der grauen, grenzenlosen Steppe verschwand, war ungewöhnlich realistisch für das Theatre National Populaire, wo es anschließend aufgeführt wurde, drückte jedoch Vilars Auffassung von der ‚russischen Seele‘ aus.²⁷¹ Die Darstellung dieser und die Hervorhebung des spezifisch Russischen war nach dem zweiten Weltkrieg maßgeblich für den Erfolg einer Produktion, dennoch wirkten Tschechows Figuren als Russen an der Jahrhundertwende auf das deutschsprachige Publikum fremdartig.²⁷²

Die erste Inszenierung von Tschechows Jugendstück in Österreich, die im Jahr 1959 stattfand, weist in ihrer Ausstattung ebenfalls Bezüge zur Heimat des Autors auf. Für die Kostüme war Rolf Elli verantwortlich. Das realistische Bühnenbild gestaltete Gottfried Neumann-Spallart. Unter dem Titel *Dieser Platonov* wurde eine deutsche Übersetzung, die auf der französischen von Quentin basiert, im Wiener Akademietheater aufgeführt. Die Regie übernahm Ernst Lothar. Er sah in *Platonov* figurale und thematische Ansätze von Tschechows späteren Stücken: „Die Atmosphäre der Vergeblichkeit ist da, die obskure Klarheit des Milieus, die Unverbindlichkeit der Gestalten und der romantische Pessimismus [...]“²⁷³ An Lothars Worten wird klar, dass Atmosphäre, Milieubezogenheit und Pessimismus Schlagwörter sind, die in den mittel- und westeuropäischen Ländern noch immer mit Tschechows Schaffen verbunden wurden.

Der Regisseur konstatierte in Tschechows Werk:

²⁷⁰ Vgl. Quentin, Pol: Wie Platonow ein zweites Mal zur Welt kam. In: Blätter des Burgtheaters Wien. Burgtheater Wien. Februar 1959. Wien. S. 9

²⁷¹ Vgl. Senelick (1997): S. 278

²⁷² Vgl. Kirschstein-Gamber (1979): S. 170

²⁷³ Lothar, Ernst: Zu Tschechows „Platonow“. In: Blätter des Burgtheaters Wien. Burgtheater Wien. Februar 1959. Wien. S. 5

„Wahrheit als Überwahrheit, bevor man den Surrealismus noch kannte; Schweben, nicht Haften; Glücksverlangen ohne Glückstalent, Widerstandslosigkeit, die am Widerstand wächst; das Ungewollte zur Potenz des Lebensinhaltes erhoben; Enttäuschtheit, die keine oder nur zufällig Konsequenzen zieht – mit einem Wort: Passivität als Wille und Vorstellung.“²⁷⁴

Die Kritiken fielen überwiegend positiv aus. Die Kritiker lobten Lothars Gespür für die Atmosphäre des Stückes und das prominent besetzte Ensemble, allen voran Käthe Gold, die mit der Rolle der Generalswitwe Anna Petrowna Vojnicewa besetzt wurde. In der Titelrolle agierte der Publikumsliebbling Josef Meinrad.

7.2 Loslösung von tradierten Darstellungsformen

Einen neuen Zugang zu Tschechow, der sich von dem tradierten Inszenierungsstil Stanislawskis, der durch die Tournéen des Moskauer Künstlertheaters verbreitet wurde, loslöste, fanden Regisseure außerhalb des deutschsprachigen Raumes. Im Folgenden werden einige Inszenierungen genannt, die neue Sichtweisen auf Tschechows Werk zeigten und dessen Rezeption maßgeblich prägten.

1959 inszenierte Giorgio Strehler am Piccolo Teatro *Platonov e altri*, der 1948 *Il gabbiano* (Die Möwe) und 1955, sowie 1974 *Il giardino dei ciliegi* (Der Kirschgarten) auf die Bühne gebracht hatte. *Platonov e altri* wurde von den Kritikern mit hohem Lob bedacht.

Ettore Lo Gatto, Historiker für russische Literatur, übersetzte das *Stück ohne Titel* für das Mailänder Theater. Strehler empfand es als Spiegel der Gegenwart. Er betonte die komischen Züge und zeichnete die Figuren als Zeitgenossen und doch verfremdet, belustigend und beängstigend, tragisch und armselig. Für ihn erzählte Tschechow nicht von verzweifelter Hoffnungslosigkeit, sondern vom Schmerz des Lebens und von der Pflicht, etwas zu tun, das bis zum Ende getan werden muss.²⁷⁵

Der Theaterwissenschaftler Laurence Senelick beschreibt Strehlers Stil folgendermaßen:

²⁷⁴ Ebd.: S. 5

²⁷⁵ Vgl. Senelick (1997): S. 267, sowie Kirschstein-Gamber (1979): S. 117

*„[...] his leftist politics drew him to a naturalism tempered by Brecht alienation effects. The Soviet icon of Stanislavsky was a crucial point of reference, but Strehler encouraged what he called immedesimazione – identification with the character, but with an amalgam of Brechtian Gestus and Italian exuberance.“*²⁷⁶

Zu den Inszenierungen, die zu einer Revision des Tschechow-Bildes führten, zählt ebenso *Die Möwe* in der Regie von Ingmar Bergman am Königlichen Theater Dramaten in Stockholm 1961. Bergman brach in seinem Schauspiel-Debüt mit der klischeehaften, melancholischen Darstellungsform. Er strich aber nicht die komischen Elemente hervor, sondern die tragischen und erhob in seiner Inszenierung mit dem Suizid der Hauptfigur Treplew Anklage an der Indifferenz gegenüber den Mitmenschen, die er dem zeitgenössischen Publikum vorwarf.²⁷⁷

Als erfolgreichstes Beispiel der Tschechow-Revision bezeichnet Melchinger die *Drei Schwestern*-Inszenierung des tschechischen Regisseurs Otomar Krejča im Prager Theater vor dem Tor, die 1967 produziert wurde.

Josef Svobodas Bühnenbild war in Grau gehalten, die, wie er dachte, Tschechow-Farbe schlechthin. Melchinger beschreibt den Bühnenraum wie folgt:

*„Links und rechts sind die Wände offen, Josefs Svobodas graue, gefächerte Kulissen verjüngen sich bis zur grauen Hinterwand, die ins Dunkel übergeht. Die Szene ist sehr tief und weit. Möbel, schöne alte Stücke, rückwärts rechts in den ersten beiden Akten ein großer runder Tisch, um den man sich zum Essen niederläßt, im dritten Akt (der Brandnacht) parallele Wandschirme, hinter denen sich die Betten der beiden Schwestern verbergen; im letzten zwei Äste, die von oben in die ganz leere Bühne hineinhängen, vorne rechts die Schaukel an Seilen. So wird der Realismus abgebaut, ohne daß deswegen die Lokalitäten ihre Bestimmung verlieren.“*²⁷⁸

Weiter führt er aus Krejča übernehme zwar Stanislawskis Regie-Artistik, aber er untermale nicht mit einer Geräuschkulisse die Stimmung, sondern verdichte sie zu einer surrealistischen Musik. Dabei inszeniere er nicht das Schweigen der Figuren, „aber stets die Zersetzung des gesprochenen Textes“ durch die Information, die zwischen den Zeilen zu lesen ist.

²⁷⁶ Ebd.: S. 266

²⁷⁷ Vgl. Kirschstein-Gamber (1979): S. 117

²⁷⁸ Melchinger zitiert nach Kirschstein-Gamber (1979): S. 118

Krejča, der Tschechow als „kalt wie ein Chirurg“ bezeichnet, inszenierte die *Drei Schwestern* objektiv und sachlich, ohne nostalgische Melancholie. Krejča arbeitete Aspekte in Tschechows Werk heraus, die Gorki als „Kälte und Grausamkeit“ bezeichnet hatte. Aus dem leidenden Tschechow ist ein grausamer geworden. Krejča fragte sich, ob Tschechow seine Figuren möge oder nur die erbarmungslose Wahrheit über sie und ob seine extreme Gerechtigkeit unmenschlich sei. Er ist der Ansicht, dass seine Figuren sich in den heutigen Menschen widerspiegeln, da das Flüchten in eine Lebenslüge von Epoche und sozialem Milieu unabhängig ist.²⁷⁹

1977 inszenierte Krejča *Platonov* am Schauspielhaus Düsseldorf und wandte dabei die Simultan-Dramaturgie an, dabei handelt es sich um einen sehr freien Umgang mit dem Text: Monologe und Dialoge wurden zerschnitten auf mehrere Schauspieler aufgeteilt, Schauplätze zusammengelegt, Szenen gleichzeitig gespielt, usf. Krejča strich Saschas Suizidversuch, wodurch in der Inszenierung die komödiantischen Aspekte betont wurden. Somit entfiel die Darstellung der Orte Schule, Wald und Gleiskörper. Vladimir Synek hatte die Bühne mit einem aus dunklen Holzbrettern gefertigten Rundhorizont, der einem Palisadenzaun ähnelt, abgegrenzt. Diese Begrenzung macht die Figuren zu Eingeschlossenen. Die Spielorte des gleichbleibenden Bühnenraumes wurden mit einzelnen Möbeln zitiert.²⁸⁰

Auch in Polen, das aus patriotischen Gründen die russische Kultur ablehnte, wurden nach dem Krieg Tschechows Stücke gespielt. Eine Produktion, die versuchte sich dem sowjetischen Einfluss zu entziehen, war die erste polnische Inszenierung von *Platonov* 1960 in Krakau. Der Regisseur Adam Hanuszkiewicz versuchte alles typisch Russische zu entfernen, um Tschechow dem zeitgenössischen Publikum näher zu bringen. Der Raum wurde nicht von einem Bühnenbildner, sondern einem abstrakten Maler namens Krzysztof Pankiewicz gestaltet. Lose Fetzen hingen auf die leere Bühne herab, auf der wie zufällig verstreut die Schauspieler agierten.

Die Inszenierung wurde von den Kritikern verrissen, auch von jenen, die eine moderne Tschechow-Inszenierung sehen wollten, da sie ihnen zu „polnisch“ war.

²⁷⁹ Vgl. Senelick (1997): S. 241, sowie Melchinger (1974): S. 147

²⁸⁰ Vgl. Kirschstein-Gamber (1979): S. 166f

Sie bemängelten die Ausstattung, die gestrichenen Textstellen, das langsame Tempo und die langen Pausen und bezeichneten die Musik als übertrieben und unangemessen. Da die Liebesbeziehungen in den Mittelpunkt gerückt wurden und die Schauspieler keine einheitliche Spielweise hatten, wirkte die Inszenierung auf die Kritiker melodramatisch. Trotz der schlechten Kritiken gewannen der Hauptdarsteller und die Produktion bei dem jährlich stattfindenden Festival für russische und sowjetische Kunst in Kattowitz Auszeichnungen.

Als die Produktion 1975, 15 Jahre nach ihrer Premiere, im Warschauer Nationaltheater wiederaufgenommen wurde, sorgte sie für Begeisterung bei den Kritikern, die sie aussagekräftiger fanden als die traditionelle rührselige Art der Tschechow-Inszenierung. Hanuszkiewicz's Inszenierung lieferte einen wichtigen Beitrag in der Debatte über die Art und Weise, wie Tschechow zu inszenieren sei.²⁸¹

Die folgenden Ausführungen gehen auf Inszenierungen in Deutschland ein, die neue Tendenzen in der Tschechow-Revision zeigen.

Als Rudolf Noelte *Drei Schwestern* inszenierte, löste er sie aus ihrem sozialen und historischen Kontext. Das weiträumige Bühnenbild und der sparsame Einsatz von Möbeln halfen dabei, das Bühnengeschehen distanziert wahrzunehmen, um nicht in eine klischeehafte Tschechow-Welt einzutauchen. Die Aufführungen, die 1965 am Staatstheater Stuttgart stattfanden, zeigten einsame, einander entfremdete, leidende Menschen in ihrem privaten Umfeld. Das Schicksal der Figuren stand für jenes der Menschheit.²⁸²

Die Bühnenbildnerin Hanna Jordan schuf einen hellen, weiten Raum, der nach hinten gestaffelt war und den Regieanweisungen Tschechows folgte. Allerdings richtete man sich nur im ersten Akt nach dem Autor, denn für den Rest des Abends agierten die Schauspieler in diesem Raum, der nur gering verändert wurde. Die Zusammenlegung der Schauplätze in einen Raum sollte den Eindruck erwecken, dass die Figuren vollkommen isoliert sind. Er funktioniert symbolisch – wie ein

²⁸¹ Vgl. Senelick (1997): S. 238f

²⁸² Vgl. Brauneck, Manfred (2007): Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters. Band 5. Stuttgart: Metzler. S. 292

Journalist in seiner Kritik anmerkt – als „riesiger Sarg, in den diese zusammenbrechende Gesellschaft eingeschlossen ist“²⁸³.

Noelte verzichtete nicht nur auf das Erzeugen von Stimmung durch akustische Elemente, er strich ebenso alles Lyrische, Komische, Politische und Sozialkritische. Indem der Zuschauer auf die Bühne sah, sollte er wie beim Blick in den Spiegel erkennen, dass etwas an ihm derangiert ist.²⁸⁴ Henning Rischbieter, der in der Zeitschrift *Theater heute* über Noeltes *Drei Schwestern* berichtete, ist der Ansicht, dass der Regisseur „nicht die ganze Wahrheit Tschechows“ szenisch mitteile, sondern „Tschechow auf Beckett hin reduziert“.²⁸⁵

Mit Ionesco und Beckett setzte ab Mitte der 1950er Jahre eine Welle des Absurden Theaters auf den deutschen Bühnen ein. Als dramaturgische und stilistische Gemeinsamkeiten mit Tschechows Werk werden die Aufhebung der Grenze zwischen Tragik und Komik gesehen, sowie die Thematisierung von Kontaktlosigkeit und Vereinsamung, Tatenlosigkeit und Flucht in die Illusion, in Träume und Lebenslügen.²⁸⁶

Rischbieter hofft, dass Noeltes radikale, komprimierte Zugangsweise zu Tschechow, die entschiedener und fordernder sei als jene Inszenierungen, die bisher auf deutsche Theaterbühnen gebracht wurde, einen Neubeginn im Verhältnis zu Tschechows Stücken ankündigt. Diese Hoffnung wurde, wie zukünftige Inszenierungen zeigen, erfüllt.

Für den *Kirschgarten* – ebenfalls in Stuttgart – übernahmen 1968 Peter Zadek und sein Bühnenbildner Wilfried Minks die für eine Fernseh-Inszenierung geschaffene Dekoration weitgehend für ihre Produktion am Schauspielhaus:

„[...] eine durch Fenster symmetrisch gegliederte Wand, reich verziert mit holzgeschnitztem Ornament, rechts und links von einer Tür mit Windfang begrenzt. Über, neben und hinter dieser Architektur blickte man in das riesige, stahl- und betonverkleidete Bühnenhaus mit seinen Lampen, seiner Technik. Der Garten war schon vor Beginn des Stücks einem Kahlschlag zum Opfer gefallen.“²⁸⁷

²⁸³ Vgl. Kirschstein-Gamber (1979): S. 122f

²⁸⁴ Vgl. Brauneck, Manfred (2007): S. 287f

²⁸⁵ Rischberger zitiert nach Kirschstein-Gamber (1979): S. 124

²⁸⁶ Vgl. Kirschstein-Gamber (1979): S. 119f

²⁸⁷ Ebd.: S. 150

Zadek lässt holzgeschnitzte Ornamente, die für eine typische Tschechowsche Ausstattung stehen, auf das nackte Bühnenhaus prallen. Zwei Jahre später siedelte Regisseur und Bühnenbildner Martin Fried seine *Drei Schwestern* ebenso in einem ort- und zeitlosen Raum an und lässt als anti-illusionistische Maßnahme Scheinwerfer tief in den Bühnenraum hängen.²⁸⁸ Die Regisseure wählten den Weg der Desillusionierung, um Tschechows Stücke von der an ihnen haftenden Sentimentalität zu befreien.

1973 setzen Zadek und sein Bühnenbildner Götz Loepelmann am Schauspielhaus Bochum *Die Möwe* in ein offenes, karges Bühnenhaus, dessen Spielfläche aus „wackeligen“²⁸⁹ Holzplanken bestand, die auf einem Stahlgerüst ruhten. Im offenen Orchestergraben lag Baustellengerümpel, dessen Unordnung und Abbruchstimmung symbolisch für das Chaos in den Köpfen der Figuren stand. Weiters lagen Decken, die an weggeworfene Zementsäcke erinnerten, und verrostetes Wellblech, das auch auf den Seiten befestigt war, herum. Holztreppen führten aus dem Orchestergraben auf die Bühne, die von einer in den ersten Parkettreihen befindlichen, hochsitzartigen Plattform überragt wurde. Hinter der Bühne befand sich ein Rundhorizont, der ebenso wie die Balkonbrüstung im Zuschauerraum mit Silberfolie verkleidet war. Das Publikum nahm nicht nur vor, sondern auch hinter der Spielfläche Platz. Diese kann aufgrund der verwendeten Silberfolie als von Wasser umgebene Insel gedeutet werden.

Die Aufführung fand unter gleichbleibend hellem Licht statt, dies gilt auch für die Umbauten und den erhellten Zuschauerraum, der zu Beginn des Stückes nicht verdunkelt wurde. Zadek bediente sich neuer Formen und erreichte eine Neutralisierung der Spielorte, losgelöst vom Russland der Jahrhundertwende.²⁹⁰

Seine Tschechow-Inszenierungen heizten die Diskussion um die Werktreue und die Freiheit des Regisseurs an:

„Man sprach und schrieb von einem ‚entrussifizierten‘, ‚entstaubten‘, ‚entrümpelten‘, ‚nackten‘ Čechov; von einem ‚Meilenstein‘ in der Geschichte der

²⁸⁸ Vgl. Ebd.: S. 126

²⁸⁹ Zadek, Peter (2006): *Die heißen Jahre. 1970-1980*. Köln: Kiepenheuer & Witsch. S. 142

²⁹⁰ Vgl. Kirschstein-Gamber (1979): S. 147f

Čechov-Inszenierungen, einer ‚Befreiungstat‘, einer ‚Zerreißprobe‘ des dramatischen Texts, von ‚Provokation‘ und ‚kaltblütigem Totschlag‘.“²⁹¹

Zadeks MÖWE folgte dem Trend des Theateraufbruchs der 1970er Jahre, in dem es galt, „das Verhältnis von Geschichtlichkeit und Gegenwärtigkeit in seiner Dialektik produktiv zu machen“²⁹². Dieser führte zu „schockierenden Bild-Erfindungen, radikalen Textbearbeitungen und schauspielerischen Eruptionen auf der Bühne, die als Tabubrüche wahrgenommen wurden“²⁹³.

Die Fernsehübertragungen im Februar 1975 sowie im Dezember 1978 und die Einladung zum Berliner Theatertreffen 1974 machte die Inszenierung einem breiten Publikum zugänglich.

1981 setzte Peter Stein *Drei Schwestern* an der Schaubühne Berlin in Szene, aus deren künstlerischer Leitung er 1985 ausschied. Der Bühnenbildner Karl Ernst Hermann, den *Benjamin Henrichs* in seiner Kritik als „Hauptdarsteller“²⁹⁴ bezeichnet, schuf für die ersten beiden Akte einen riesigen, leeren Innenraum. Salon und Speisesaal wurden von zwei mächtigen Säulen getrennt. Im ersten Akt war der Raum mit Licht durchflutet, im zweiten in Dunkelheit gehüllt. Die Beleuchtung verwies auf die verlorene Hoffnung, nach Moskau zu gelangen. Im dritten Akt arbeitete Hermann mit der ganzen Breite der Bühne und senkte die Decke herab, wodurch der Raum bedrückend niedrig wurde. Auf diese Weise wurde die Enge des unerfüllten Lebens und die Unterdrückung der Schwestern durch ihre Schwägerin, die ihnen mit jedem neugeborenen Kind Platz im Haus wegnahm, spürbar. Im vierten Akt schuf Hermann in gigantischer „Schaubühnen-Monumentalismus“-Manier einen unendlich tiefen Raum, wofür er die volle Tiefe der Bühne von 45 Metern ausschöpfte. Die Sicht auf die Bühne schien über den Fluchtpunkt hinaus auf ein weites Land zu reichen. Hinter einem niedergerissenen Zaun im Bühnenvordergrund sah man links das Haus der Schwestern und einen Garten, auf dessen Boden Laub lag. Auf beiden Seiten blickte man auf mächtige, hohe

²⁹¹ Vgl. Ebd.: S. 146f

²⁹² Brauneck (2007): S. 302

²⁹³ Ebd.

²⁹⁴ Henrichs, Benjamin (1984): Die alten Kinder. In: DIE ZEIT. 10. 02. 1984. S. 35

Baumstämme – einen Wald, dahinter ein Birkenwäldchen.²⁹⁵ Hermanns Ausstattung nimmt Anklang an Stanislawskis Naturalismus.

Die meisten Kritiker schwärmten von Steins *Drei Schwestern*. Exemplarisch dafür ist die Kritik in der *Zeit*:

„Man erlebt an der Schaubühne diesmal also nicht gleich den schweren, theaterhistorischen Zugriff auf ein Stück, auch nicht die neue (oder ganz alte) Tschechow-Interpretation, sondern ein Wunder der Leichtigkeit. Als habe Stein auf ein meisterliches (dabei nie auftrumpfendes, wie müheloses) Stück mit nichts als meisterlichem (scheinbar mühelosem) Handwerk antworten wollen.“²⁹⁶

Stein wollte „zurück zur Kunst“ und forderte die Strukturen der Texte so zu belassen, wie sie der Autor geschaffen hatte, und eine Annäherung an die Essenz der Stücke. Mit seiner Ansicht, dass der Text wichtiger sei als der Kommentar eines Regisseurs, bezog er klar Stellung in der Debatte um die Werktreue. Er distanzierte sich von der künstlerischen Position seiner *Torquato Tasso*- (1969) und *Peer Gynt*-Inszenierung (1971), die für den Beginn des Theateraufbruchs der 1970er Jahre standen.²⁹⁷

Als Schritt zurück empfand Henning Rischbieter Steins *Drei Schwestern* und betitelte seine *Theater heute*-Kritik mit *Museum der Sentimentalitäten*. Er siedelte Steins Inszenierung zwischen Noetzes sensibler Reduktion auf das Stück und Karge/Langhoffs *Kirschgarten*, einer sozialen Sackgasse und grotesken Produktion an. Seiner Meinung nach wurde durch Steins sensible Subtilität und technische Glätte keine neue Zugangsweise zu Tschechow erreicht.²⁹⁸

1989 inszeniert Jürgen Flimm *Platonov* am Thalia Theater in Hamburg, dessen Intendanz er von 1985 bis 2000 übernahm. Die Produktion bot ein vom Publikum bejubeltes Ensembletheater in Starbesetzung. Die Hauptrolle übernahm Hans Christian Rudolph. Für die Ausstattung zeichneten Rolf und Marianne Glittenberg verantwortlich. Der Bühnenbildner verlegte Gleise, die bespielt wurden, über die weite, leere Bühne. Diese bot genügend Raum für große Effekte, wie z.B. ein Feuerwerk, das explodierend aus dem Schnürboden herabfiel. Während der

²⁹⁵ Vgl. Ebd., sowie Senelick (1997): S. 259

²⁹⁶ Vgl. Ebd.: S. 259

²⁹⁷ Vgl. Brauneck (2007): S. 362

²⁹⁸ Vgl. Senelick (1997): S. 261

gesamten Aufführung standen große Latten mit angenagelten, ausgestopften Vögeln an der rechten Bühnenwand. Henrichs bezeichnet die ausgestopften Tiere in seiner Kritik als „sinnlos“ und Glittenbergs Bühnenbild als „eine Spur zu schön“²⁹⁹, weil die Schultische so aussahen, als ob sie frisch aus der Theaterschreinerei angeliefert wurden. Er stellt sich die Frage, warum sie so aussehen sollten, als ob nie ein „russischer Schüler [darin] gesessen und geschwitzt“ hätte. Seiner Meinung nach herrschte auf der Bühne selbst im Chaos noch ästhetische Ordnung, er kritisierte, dass der „Staub und der Schmutz über den die Menschen in ‚Platonow‘ immerfort klagen [...] in Flimms Inszenierung gründlich weggeglänzt“ wurde und selbst das Unglück „wirbelt auf die angenehmste Art über die Bühne.“³⁰⁰

Flimm gelang es in seinen Inszenierungen, die Essenz der Stücke und die dramaturgischen Ideen der Autoren mit behutsamen Regieanweisungen und Einfällen herauszuarbeiten. Sein *Platonov* ist „eine Form ‚theatraler Wohlgefälligkeit auf hohem Niveau‘ [...], die das Publikum begeisterte, diesem aber auch die Konfrontation mit jenen Abgründen ersparte, die in diesen Stücken verborgen sind.“³⁰¹ Vermutlich ist Henrichs die ästhetische Ordnung und das Weichspülen der Handlung zu wohlgefällig. Andererseits räumte er ein, dass

*„Je weiter sich Tschechow von ‚Tschechow‘ entfernt, desto souveräner kommt Flimm zu sich selber. Wenn das Stück nicht mehr stillesteht, wenn die Kollisionen beginnen, die Säufersnummern, Liebesdebakel, Ehekatastrophen, fängt die Aufführung erst richtig an.“*³⁰²

Flimms *Platonov* wurde 1989 zum Berliner Theatertreffen eingeladen.

7.3 Tschechow avanciert zum Klassiker

Tschechows Rezeption lässt sich in drei Phasen einteilen. Für die erste ist ein naturalistischer Inszenierungsstil charakteristisch, der von Tschechows vermeintlicher Sentimentalität geprägt ist. In der zweiten wurde versucht, mit dem

²⁹⁹ Henrichs (1984): S. 35

³⁰⁰ Ebd. S. 35

³⁰¹ Brauneck (2007): S. 368

³⁰² Henrichs (1984): S. 35

tradierten Inszenierungsstil zu brechen. Der französische Theaterschaffende Antoine Vitez, der selbst Tschechows Stücke übersetzte, beschreibt eine dritte Phase, „which is to exhibit Chekhov as a great allegorical author who passes for a painter of daily life but who uses it to paraphrase the great classic concerns“³⁰³.

Senelick sieht die Rezeption Tschechows ebenso in einer neuen Phase, denn

„Chekhov is familiar enough to enter the stockpile of cultural tokens and totems; this allows him to be theatrically deconstructed; traditions, recognized as such, are deformed, discarded or reconstituted. He has the resilience of a real classic and is capable of withstanding hard treatment.“³⁰⁴

Um eine Aussage über Tendenzen in den Inszenierungen des ‚klassischen‘ Tschechows der 1990er Jahre tätigen zu können, bedarf es einer genauen Analyse sämtlicher Theaterproduktionen aus jenem Jahrzehnt. Diese Aufgabe übersteigt den Rahmen dieser Diplomarbeit und bietet Material für zukünftige theaterwissenschaftliche Untersuchungen. Zur Tschechow-Rezeption der Nuller Jahre des 21. Jahrhunderts fehlt der zeitliche Abstand, um sachlich Schlüsse ziehen zu können und eine pauschale Aussage treffen zu können. Deshalb wird punktuell mit Henkels *Platonow* untersucht, wie sich diese Inszenierung im Verhältnis zu jenen bis Ende der 1980er Jahre gestaltet.

Für Melchinger gibt es drei Wege Klassiker zu inszenieren: Man könne sie erstens aktualisieren, zweitens ins Museum versetzen und drittens vergegenwärtigen. Unter Aktualisierung versteht er den „penetranten Aufputz [...] mit Bezüglichkeiten auf unsere Aktualität“. In diesem Fall würde *Platonow* in neonfarbenen Turnschuhen auftreten und gegenwartsbezogene Witze machen. Die hyperrealistische Inszenierung von Alvis Hermanis im Wiener Akademietheater, die im Kapitel *Zeit im Raum* thematisiert wurde, kann als Beispiel für die Versetzung ins Museum gesehen werden. Melchinger betrachtet die ersten beiden Möglichkeiten als ungeeignet und bezeichnet das Vergegenwärtigen als

³⁰³ Vitez zitiert nach Senelick (1997): S. 324

³⁰⁴ Senelick (1997): S. 3

„schärfste Herausarbeitung des historisch Gegenwärtigen, also Zeitgenössischen von damals, mit dem Ziel, dadurch dasjenige zur Darstellung zu bringen, womit der Autor, indem er zu seinen Zeitgenossen sprach, noch immer unsere Gegenwart erreicht“³⁰⁵.

Henkel vergegenwärtigte Tschechows Erstlingswerk, indem sie es von allem Russischen befreite: Kein Samowar, keine russische Tracht oder andere lokale oder zeitliche³⁰⁶ Bezüge. Lediglich russischsprachiger Gesang ist im eingespielten Song zu hören und als Verweis auf ein Birkenwäldchen bleiben massive kahle Birkenstämme, die von der Decke baumeln. Davon abgesehen, wird einmal Tschechows Heimat aufs Korn genommen, als sich Anna Petrowna und Platonow gemeinsam betrinken und mit verstellter Stimme bezeugen, dass sie „große russische Freunde“ sind. Auf der Bühne wird ein zeit- und ortloser Raum geschaffen, der Platonow zu einem Zeitgenossen des Stuttgarter Theaterpublikums werden lässt.

40 Jahre zuvor hatte Hanna Jordan für Rudolf Noeltes *Drei Schwestern* am Staatstheater Stuttgart ebenfalls einen hellen weiten, sparsam möblierten Raum geschaffen, allerdings wurden in jenem alle Schauplätze zusammengelegt, wodurch er als „Sarg“ fungierte, „in den diese zusammenbrechende Gesellschaft eingeschlossen ist“³⁰⁷. Mayer schuf einen Grundraum, der über den gesamten Zeitraum der Inszenierung gleich bleibt, aber die Veränderungen durch Bühnenbildelemente innerhalb dieses Grundraumes zitieren wechselnde Schauplätze. Diese Ortswechsel wurden in Krejcas *Platonov* mit Hilfe einzelner Möbel skizziert. Den Garten seiner *Drei Schwestern* rief er in den Köpfen der Zuschauer hervor, indem er zwei Äste vom Schnürboden auf die Bühne hängen lies. Eine interessante Parallele zu Mayers Wald, den er mit den großen, kahlen Baumstämmen, die ebenfalls vom Schnürboden herabhängen, versinnbildlicht.

Eine weitere Parallele entdeckt man im Vergleich von Krejcas *Platonov* mit Henkels *Platonow*: In Henkels Inszenierung wird die Spielfläche von einem aus weißen Brettern bestehenden Rundhorizont begrenzt, in Krejcas mit einem aus dunklen Holzbrettern gefertigten. In der im Zuge dieser Arbeit getätigten Analyse wurde ein

³⁰⁵ Melchinger zitiert nach Kirchstein-Gamber (1979): S. 178

³⁰⁶ mit Ausnahme der Dampflokomotive

³⁰⁷ Vgl. Kirschstein-Gamber (1979): S. 122f

Innen definiert, das durch das Halbrund von einem Außen getrennt wird. Die Sommergesellschaft befindet sich im Innen. In Krejcas Inszenierungen werden die innerhalb des Rundhorizonts agierenden Figuren zu Eingeschlossenen.

Mit dem bloßen Andeuten von Orten wird dem Realismus entgegengewirkt. Henkel platziert den Ventilator sichtbar mitten auf der Bühne als anti-illusionistische Maßnahme wie Zadek und Fried Scheinwerfer tief in den Bühnenraum hineinhängen ließen. Damit das Publikum nicht hinter einer unsichtbaren Mauer aus Glas lebende Menschen beobachtet wie in Hermanis' (hyper)realistischer Inszenierung, durchbricht Henkels Ensemble die vierte Wand.

Fast hundert Jahre vor der *Platonow*-Premiere in Stuttgart gastierte das Moskauer Künstlertheater in Deutschland und beeinflusste die Theaterszene mit seiner naturalistischen Darstellung nachhaltig. Henkel schwört dem Naturalismus ab. Im weißen³⁰⁸, fast leeren Raum erzählt sie von den Verhältnissen zwischen den Figuren. Sie konzentriert sich auf die Essenz des Klassikers, nichts wird hinzugefügt, das eine zusätzliche Bedeutung verleiht. Die Inszenierung wirkt auf den Zuschauer so stark, weil sie pur ist. Über die gesamte Dauer der Aufführung liegt die Konzentration auf dem Text und den Schauspielern. Die Dialoge werden von einzelnen Effekten unterbrochen. Dazu zählen die Einfahrt des Zuges und das Feuerwerk anlässlich der Sommerparty, das neben den vom Schnürboden fallenden weißen Feuerkugeln in Flimms Inszenierung bescheiden ausgesehen haben muss. Die Emotionen, die die Figuren haben, und die Situationen, in denen sie sich befinden, werden in Mayers *Zustandsräumen* symbolisch verbildlicht.

³⁰⁸ Die Farbe Grau wird für Bühnenräume in Tschechow-Inszenierungen gern verwendet und von dem Bühnenbildner Josef Svoboda als „Tschechow-Farbe“ empfunden. Eine Sammlung von Tschechows Romanen und Novellen ist unter dem Titel *Geschichten in Grau* erschienen. Mayer ersetzt Grau durch neutrales Weiß. Bunte Farben kommen durch die Beleuchtung ins Spiel, die im weißen Grundraum optimal zur Geltung kommen.

7.4 Kapitelergebnisse

Die Art und Weise, wie Tschechows Stücke übersetzt wurden, spielte für deren Rezeption eine bedeutende Rolle. Dies gilt auch für das Stück *Platonow*, welches nicht im Heimatland des Autors, sondern in deutscher Sprache am Preußischen Theater Gera uraufgeführt wurde. Die Übersetzer interpretierten den Text, verzichteten auf Regieanweisungen oder änderten das Stück, indem sie Szenen und Figuren strichen und setzten hiermit inhaltlich Schwerpunkte.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass in einer ersten Phase Tschechows Stücke, beeinflusst durch die Tournen des Moskauer Künstlertheaters, mit getragener Sentimentalität naturalistisch inszeniert wurden. Aufgrund der zahlreichen Nachahmungen der Moskauer Gastspiele hielt diese klischeehafte Inszenierungsweise, bis in einer zweiten Phase Regisseure versuchten, diesem Klischee entgegenzuwirken. Tschechow wurde einerseits als komischer (vor allem im westeuropäischen und englischsprachigen Raum), andererseits als grausamer bzw. sozialkritischer Autor (hauptsächlich in den osteuropäischen Ländern) angesehen. Die Betonung des spezifisch Russischen war nicht mehr wichtig. Die Figuren befanden sich vermehrt in zeit- und ortlosen Räumen. Sichtbare Theatermittel wurden verwendet, um der Illusion entgegenzuwirken. Es folgte die Konzentration auf die Essenz des Stückes. Auch Henkel sucht nach dem Kern des Klassikers. Sie vergegenwärtigt ihn und macht die Figuren zu unseren Zeitgenossen. Die Untersuchung der wegweisenden Tschechow-Inszenierungen des 20. Jahrhunderts hat Parallelen zwischen jenen und Mayers Raumkonzeption und Ausstattung sichtbar gemacht.

8. Conclusio

In dieser Arbeit wurde der Raum in Karin Henkels *Platonow*-Inszenierung analysiert. Hierfür zog die Verfasserin die kontextintegrative Betrachtungsmethode des *Ästhetischen Begreifens* von Barbara Kaesbohrer heran, wertete Kritiken aus, die anlässlich der Premiere erschienen und führte Interviews mit dem Hauptdarsteller Felix Goeser und dem Bühnenbildner Stefan Mayer.

Im Zentrum stand die Frage, wie der Raum in Henkels Inszenierung wahrgenommen wird und wie er sich beschreiben lässt.

Dafür wurde eingangs ein Überblick über Tschechows Umfeld, als er sein Jugendstück verfasste und über Raum- und Wahrnehmungskonzepte gegeben. Insbesondere wurden das Konzept der atmosphärischen und das der Zeichen-Wahrnehmung einander gegenübergestellt.

Die Analyse erfolgte mittels einer Videoaufzeichnung. Da der Zuschauer wesentlicher Bestandteil einer Aufführung ist und sich die Verfasserin nicht im gleichen (Zeit-)Raum wie die Akteure befunden hat, folglich nicht an der autopoietischen Feedback-Schleife beteiligt war, stellte die Verfasserin dieser Diplomarbeit in Frage, ob das Betrachten einer Videoaufzeichnung das kollektive Theatererlebnis ersetzen kann. Die Betrachtung der gefilmten Aufführung lässt auf das Raumkonzept der Inszenierung schließen.

Die Analyse hat gezeigt: Die schlichte Ausstattung beschränkt sich auf einen Grundraum, der symbolisch für den Mikrokosmos im (russischen) Provinznest steht. Konkrete Orte werden durch Zitate, wie etwa Requisiten, Geräusche und Handlungen der Schauspieler, in der Imagination des Betrachters hervorgerufen, der die einzelnen Zeichen zu einem Ganzen verbindet.

Am Beginn der Inszenierung werden konkrete Orte evoziert, in deren Verlauf kommt es verstärkt zu formalen Setzungen, die Aufschluss über die Situation bzw. den Gefühlszustand des Protagonisten geben. Diese Raumsituationen nennt Mayer *Zustandsräume*.

Henkel zeigt den Spannungsbogen, indem sie die Bewegungsfreiheit der Hauptfigur durch räumliche Begebenheiten einschränkt. Daran wird deutlich, dass ein Raum immer Einfluss auf die Schauspieler und vice versa hat.

Jede räumliche Veränderung setzt das Verlaufen der Zeit voraus. Inhaltlich wird sowohl das Verlaufen der Spielzeit als auch Platonows (Ab-)Sterben durch die Darstellung von Jahreszeitenwechsel verdeutlicht.

Diese Arbeit beschäftigte sich ebenso mit der Rezeption von Tschechow Stücken im europäischen, vor allem deutschsprachigen Raum. Die Untersuchung von wegweisenden Inszenierungen des 20. Jahrhunderts zeigte Parallelen zwischen deren Raumkonzeption und Ausstattung und jener der Henkel-Inszenierung.

9. Anhang

9.1 Quellenverzeichnis

Literatur

Abalkin, Nikolaj (1953): Das Stanislawski-System und das Sowjet-Theater. Berlin: Henschel.

Bednarz, Klaus (1965): Theatralische Aspekte der Dramenübersetzung, dargestellt am Beispiel von deutschen Übertragungen und Bühnenbearbeitungen der Dramen Anton Čechovs. Wien: Verlag Notring.

Benjamin, Walter (1936): Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. In: Benjamin, Walter; Schöttker, Detlev (Hg.) (2007): Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit : und weitere Dokumente. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Böhme, Gernot (1995): Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Böhme, Gernot (2001): Ästhetik. Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre. München: W. Fink.

Bohn, Ralf; **Wilharm**, Heiner (2009): Inszenierung und Ereignis. Beiträge zur Theorie und Praxis der Szenografie. Bielefeld: Transcript.

Brauneck, Manfred (2007): Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters. Band 5. Stuttgart: Metzler.

Brook, Peter (2007): Der leere Raum. 9. Aufl. Berlin: Alexander.

Čechov, Anton Pavlovič (1974): Platonov. Stück ohne Titel; in 4 Akten u. 5 Bildern. Zürich: Diogenes-Verlag.

Čechov, Anton P. (Hg.) (1995): Platonov. die Vaterlosen; 25. Oktober 1995. Unter Mitarbeit von Peter [Übers.] Benning Achim Urban. Wien: Burgtheater Wien.

Certeau, Michel de (1980): Praktiken im Raum. In: Certeau, Michel de (1988): Kunst des Handelns. Berlin: Merve-Verlag.

Corssen, Stefan (Hg.); **Herrmann**, Max (1998): Max Herrmann und die Anfänge der Theaterwissenschaft. Mit teilweise unveröffentlichten Materialien. Tübingen: Niemeyer.

Dick, G. (1959): Die deutsche Čechov-Interpretation der Gegenwart. In: Zeitschrift für Slawistik. Institut für Slawistik der Humboldt-Universität zu Berlin, Abteilung Slavistik des Osteuropa-Instituts der Freien Universität Berlin. Band IV, Heft 5. Berlin: Akademie-Verlag.

Divjak, Paul (2012): Integrative Inszenierung. Zur Szenografie von partizipativen Räumen. Bielefeld: Transcript.

Dünne, Jörg; **Günzel**, Stephan; **Doetsch**, Hermann; Lüdeke, Roger (Hg.) (2006): Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Fischer-Lichte, Erika (1995): Semiotik des Theaters. 3. Aufl. Tübingen: Narr.

Fischer-Lichte, Erika (2001): Ästhetische Erfahrung. Das Semiotische und das Performative. Tübingen [u.a.]: Francke.

Fischer-Lichte, Erika (2004): Ästhetik des Performativen. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Fischer-Lichte, Erika (2007-): Semiotik des Theaters. Eine Einführung. 5. Aufl. Tübingen: G. Narr.

Fischer-Lichte, Erika; **Kolesch**, Doris; **Warstat**, Matthias (2005): Metzler Lexikon Theatertheorie. Stuttgart: Metzler.

Foucault, Michel (1967): Von anderen Räumen. In: Defert, Daniel (Hg.) (2005); Foucault, Michel (1984): Schriften in vier Bänden. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Herrmann, Max (1998): Das theatralische Raumerlebnis. In: Stefan Corssen (Hg.), Herrmann, Max: Max Herrmann und die Anfänge der Theaterwissenschaft. Mit teilweise unveröffentlichten Materialien. Tübingen: Niemeyer, S. 270–281.

Heuner, Ulf (2008): Klassische Texte zum Raum. Berlin: Parados.

Hielscher, Karla (1987): Tschechow. E. Einf. München, Zürich: Artemis-Verlag.

Hoffmeier, Dieter (Hg.) (2011): Tschechow oder Die Geburt des modernen Theaters. Berlin: Alexander Verlag.

Hollosi, Clara: The importance of being earnest (or funny) in adaption Chekhov: The case of Platonov. In: Clayton, Douglas (1997): Chekhov Then and Now. The Reception of Chekhov in World Culture. New York: Peter Lang.

Kaesbohrer, Barbara (2010): Die sprechenden Räume. Ästhetisches Begreifen von Bühnenbildern der Postmoderne; eine kunstpädagogische Betrachtung. München: Utz Verlag.

Kirschstein-Gamber, Birgit (1979): Die Čechov-Szene. Untersuchungen zu Text und Realisierung der Regieanweisung im Drama Anton Pavlovič Čechovs. Freiburg i. Br., Univ., Diss.

Kluge, Rolf-Dieter (1995): Anton P. Čechov. Eine Einführung in Leben und Werk. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Kurzenberger, Hajo (Hg.) (2004): TheorieTheaterPraxis. [6. Kongress der Gesellschaft für Theaterwissenschaft 3.10.2002 - 3.11.2002 in Hildesheim]. Berlin.

Lazarowicz, Klaus; **Balme**, Christopher (Hg.) (1991): Texte zur Theorie des Theaters. Stuttgart: Reclam.

Link, Franz (1977): Dramaturgie der Zeit. Freiburg im Breisgau: Rombach

Löw, Martina (2001): Raumsoziologie. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Lothar, Ernst: Zu Tschechows „Platonow“. In: Blätter des Burgtheaters Wien. Burgtheater Wien. Februar 1959. Wien.

Melchinger, Siegfried (1974): Anton Tschechow. 2. Aufl. Velber bei Hannover: Friedrich.

Merleau-Ponty, Maurice; **Boehm**, Rudolf (1974): Phänomenologie der Wahrnehmung. Photomech. Nachdr. Berlin: De Gruyter.

Mitgutsch, Anna (2004): Die Welt ist voller Bilder: und in welche Bilder wir geraten, entscheidet unser Leben (Elias Canetti); Festrede zur Eröffnung des Brucknerfestes Linz 2004. Linz: Linzer Veranstaltungsges. (LIVA).

Musil, Robert; **Roth**, Marie-Louise (Hg.) (1965): Theater. Kritisches und Theoretisches. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

Pütz, Peter (1977): Die Zeit im Drama. Zur Technik dramatischer Spannung. 2. Aufl. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht.

Quentin, Pol: Wie Platonow ein zweites Mal zur Welt kam. In: Blätter des Burgtheaters Wien. Burgtheater Wien. Februar 1959. Wien.

Rodatz, Christoph (2010): Der Schnitt durch den Raum. Atmosphärische Wahrnehmung in und außerhalb von Theaterräumen. Bielefeld: Transcript.

Roselt, Jens (2004): Wo die Gefühle wohnen - zur Performativität von Räumen. In: Hajo Kurzenberger (Hg.): TheorieTheaterPraxis. [6. Kongress der Gesellschaft für Theaterwissenschaft 3.10.2002 - 3.11.2002 in Hildesheim]. Berlin.

Scheck, Frank Rainer (2004): Anton Čechov. Orig.-Ausg. München: Dt. Taschenbuch-Verlag.

Schmidt, Kekke (Hg.): Strichfassung von Platonow 2006.

Schmidt, Kekke (Hg.) (Spielzeit 2005): Programmheft zu Anton Tschechows *Platonow*. Schauspiel Stuttgart.

Schondorff, Joachim (Hg.) (1960): Russisches Theater des XX. Jahrhunderts. München: Langen Müller.

Schouten, Sabine (2007): Sinnliches Spüren. Wahrnehmung und Erzeugung von Atmosphären im Theater. Berlin: Verl. Theater der Zeit.

Schroer, Markus (2006): Räume, Orte, Grenzen. Auf dem Weg zu einer Soziologie des Raums. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Senelick, Laurence (1997): The Ceckhov theatre. Cambridge: Cambridge Univ. Press.

Simhandl, Peter (2007): Theatergeschichte in einem Band. 3. Aufl. Berlin: Henschel.

Tschechow, Anton: Platonow. Bezotsovščina (Vaterlos). Reinbek: Rowohlt Theater Verlag.

Welsch, Wolfgang (1990): Ästhetisches Denken. Stuttgart: P. Reclam.

Wolffheim, Elsbeth (1982): Anton Čechov. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

Zadek, Peter (2006): Die heißen Jahre. 1970-1980. Köln: Kiepenheuer & Witsch.

Zeitungsartikel

Braun, Adrienne (2005): Mann ohne Hoffnung und Herz... aber mit Starqualitäten: Felix Goeser brilliert als "Platonow" in der Regie von Karin Henkel. In: Stuttgarter Zeitung 2005, 04.10.2005.

Dössel, Christine (2005): Rache ist grausam, Weltekel süß. Spielzeiteröffnung in Stuttgart mit Goethes "Faust I", Lars von Triers "Dogville" und Tschechows "Platonow". In: Süddeutsche Zeitung 2005, 05.10.2005.

dpa (2006): "Ein schönes und sinnliches Festival". In: Heilbronner Stimme 2006, 22.05.2006.

Golombek, Nicole (2005): Feuerwerk und Nebelschwaden. "Platonow" im Schauspielhaus. In: Stuttgarter Nachrichten 2005, 04.10.2005.

Henrichs, Benjamin (1984): Die alten Kinder. In: DIE ZEIT. 10. 02. 1984.

Huber, Alfred (2005): Der Bürger als Lump und Lebenskünstler. SCHAUSPIEL: Staatstheater Stuttgart startet mit Goethes "Faust" und Tschechows "Platonow" in die neue Spielzeit. In: Mannheimer Morgen 2005, 06.10.2005.

Köhler, Monika (2005): Essen, saufen, schlafen. Das Stuttgarter Ensemble brilliert in "Platonow". In: Heilbronner Stimme 2005, 06.10.2005, S. 26.

Krazeisen, Thomas (2005): Lustlose Liebe im ungelebten Leben. Karin Henkel inszeniert "Platonow" von Anton Tschechow am Stuttgarter Staatsschauspiel. In: Eßlinger Zeitung 2005, 05.10.2005.

Mehlig, Holger (2006): Nachwuchspreis für Stuttgarter Darsteller. Überwiegend gelungene "Bühnen-Olympiade" geht mit traditioneller Preisverleihung zu Ende 2006, 22.05.2006.

Michalzik, Peter (2005): Apfel her und Hose runter. Neue Intendanten, Stuttgart: Goethes "Faust" als Diffusion und Lars von Triers "Dogville" als Skandal. In: Frankfurter Rundschau 2005, 05.10.2005.

Michalzik, Peter (2010): Alle lieben Tschechow – zum 150. Geburtstag des Dramatikers. Hg. v. Online-Redaktion Goethe-Institut e. V., zuletzt geprüft am 07.05.2012.

Müller, Roland (2005): Platonow & Co. - Pressestimmen zum Auftakt der neuen Stuttgarter Intendanz. In: Stuttgarter Zeitung 2005, 06.10.2005

Pohl, Ronald (2011): Bei Hempels unterm Tschechow-Sofa. In: Der Standard 2011, 08. 05. 2011

Rapp, Klaus-Herrmann (2005): Klassenkampf auf der Bühne der Schwabenmetropole. Premierenserie zur Eröffnung der neuen Schauspiel-Intendanz von Hasko Weber in Stuttgart mit "Faust", "Dogville" und "Platonow". In: Weser Kurier 2005, 04.10.2005.

Rothschild, Thomas (2005): Angekommen. Ein grandioser Platonow zu Beginn der Intendanz Hasko Weber 2005, November 2005.

Schnabel, Dieter (2005a): Modern mit überflüssigen Gags. Karin Henkel inszeniert Anton Tschechows "Platonow". In: Luxemburger Wort 2005, 18.10.2005.

Schnabel, Dieter (2005b): Sehr wenig übrig von Anton Tschechows Zeit. Karin Henkel inszeniert das selten gespielte Drama "Platonow" im Staatsschauspiel Stuttgart / Viel zu lange Aufführung. In: Fränkische Nachrichten 2005, 29.10.2005.

Internetquellen

Briegleb, Till: Porträt: Karin Henkel. Online verfügbar unter <http://www.goethe.de/kue/the/reg/reg/hl/hen/por/deindex.htm>, zuletzt geprüft am 09.05.2012.

Bühler, Christoph: Grundlagen der russischen Geschichte und Gesellschaft. Online verfügbar unter <http://www.buehler-hd.de/gnet/neuzeit/russland/russland1.pdf>, zuletzt geprüft am 29.02.2012.

Burgtheater: Elfriede Jelinek <Winterreise>. Online verfügbar unter http://www.burgtheater.at/Content.Node2/home/spielplan/event_detailansicht.at.php?eventid=1375107, zuletzt geprüft am 10.05.2012.

Dössel, Christine: Platonow. Schauspiel Stuttgart. Online verfügbar unter http://archiv2.berlinerfestspiele.de/de/archiv/festivals2006/03_theatertreffeno6/tt_o6_programm/tt_o6_programm_gesamt/tt_o6_jury_platonow.php, zuletzt geprüft am 07.05.2012.

Gampert, Christian: Schwankende Gestalten. Online verfügbar unter <http://www.freitag.de/kultur/0542-aera>, zuletzt geprüft am 07.05.2012.

Maß, Torsten; **Funke**, Christoph: Die Preisträger - Felix Goeser. Online verfügbar unter <http://www.alfred-kerr.de/preis12.html>, zuletzt geprüft am 07.05.2012.

N.N.: Stefan Mayer. Online verfügbar unter <http://www.stadttheaterbern.ch/884-stefan-mayer.html>, zuletzt geprüft am 09.05.2012.

N. N.: Intelligenza. Online verfügbar unter <http://de.academic.ru/dic.nsf/dewiki/658797>, zuletzt geprüft am 15. 08 2013

Philipp, Elena (2012): Dampfendes Russen-Ross. Online verfügbar unter http://archiv2.berlinerfestspiele.de/de/archiv/festivals2006/03_theatertreffen06/tt_o6_festivalzeitungonline/tt_o6_ztg_inszenierungen/tt_o6_ztg_platonow/tt_o6_ztg_platonow1.php, zuletzt geprüft am 07.05.2012.

Pirich, Carolin: Ein Architekt von Gegenwelten. Online verfügbar unter <http://www.dradio.de/dkultur/sendungen/profil/960575/>, zuletzt geprüft am 09.05.2012.

Städtischen Bühnen Frankfurt am Main: Sommergäste. Szenen von Maxim Gorki. Online verfügbar unter http://www.buehnen-frankfurt.de/content/schau_alt/spielplan/stueckinhalt4f5c.html?InhaltID=5802, zuletzt geprüft am 10.05.2012.

Interviews

Gegenbauer, Christina (2012): Interview mit Stefan Mayer, geführt von der Verfasserin. München, 05.11.2012.

Gegenbauer, Christina (2013): Interview mit Felix Goeser, geführt von der Verfasserin. Sankt Pölten, 02.02.2013.

Aufzeichnung der Theateraufführung

Platonow, Regie: Karin Henkel, Ensemble: Silja Bächli, Bernhard Baier, Brey Christian, Anja Brünglinghaus, Boris Burgstaller, Thomas Eisen, Jonas Fürstenau, Felix Goeser, Martin Leutgeb, Reinhold Ohngemach, Ursula Renneke, Elmar Roloff, Peter Sikorski, Anna Windmüller, Schauspiel Stuttgart, DVD, DE: 3 sat, 13.05.2006.

9.2 Abbildungen



Abb. 1: Vorstellungsbeginn

Platonow (Felix Goeser) sitzt auf der Vorbühne vor dem geschlossenen Eisernen Vorhang und grinst die Zuschauer an. Ein Junge beschreibt den Eisernen Vorhang, der dadurch zum räumlichen Objekt Tafel wird.



Abb. 2: Der erste Blick auf den Grundraum

Ein weißes Halbrund wird sichtbar, welches in seiner Mitte eine türähnliche Öffnung aufweist. Hinter dieser Öffnung erscheint der Dieb Ossip (Jonas Fürstenau). In der Mitte verlaufen weiße Bretter vom Bühnenvordergrund in den Bühnenhintergrund. Neben diesen liegen die übrigen Figuren schlafend in der Mitte des Halbrunds.

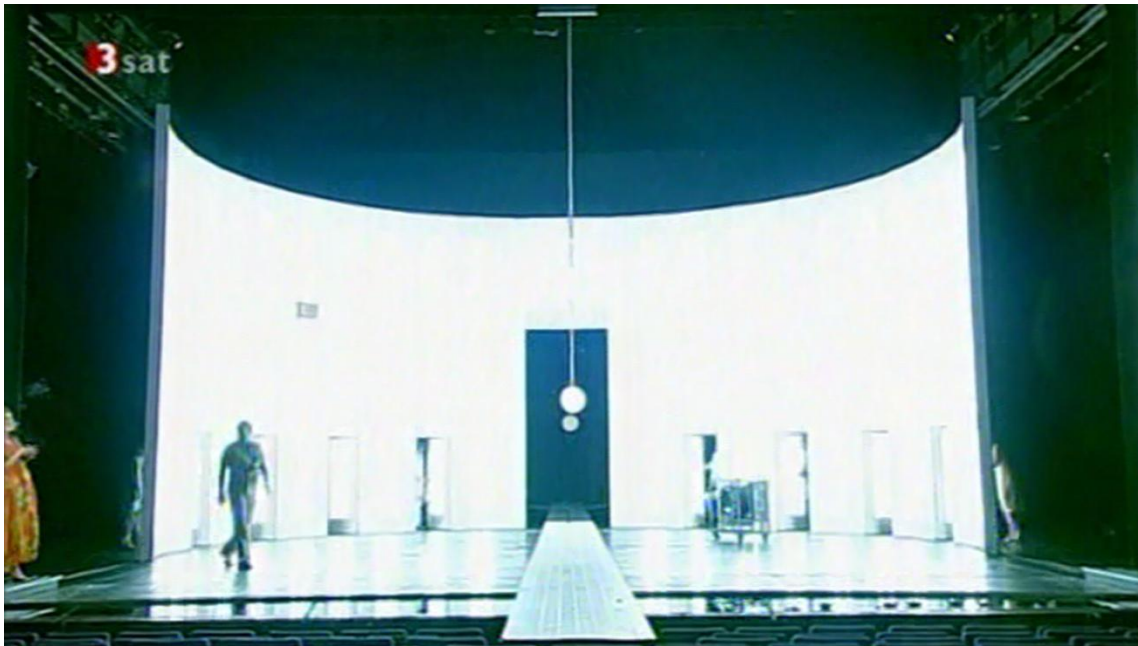


Abb. 3: Eröffnung

Schlagartig wird das Halbrund mit grellem Licht beleuchtet. Die Generalin Anna Petrowna (Anja Brünglinghaus) steht rauchend am linken Seitenportal, Platonow bewegt sich im Kreis. Die übrigen Figuren treten von außen durch Türen in der halbrunden Wand auf.

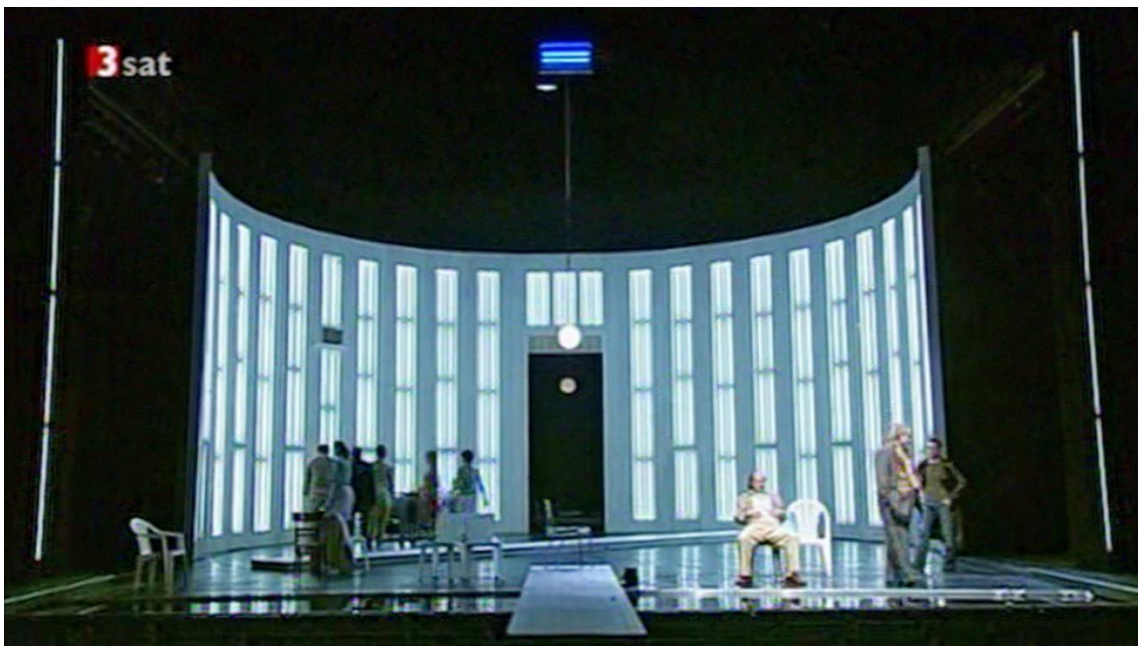


Abb. 4: Szenenwechsel

Die in der Szene beteiligten Schauspieler agieren im Bühnenvordergrund. Der Rest steht mit dem Rücken zum Publikum im hinteren Bühnenteil. Dort werden die Unbeteiligten von einem Ventilator – gleich einer Sommerbrise – abgekühlt.

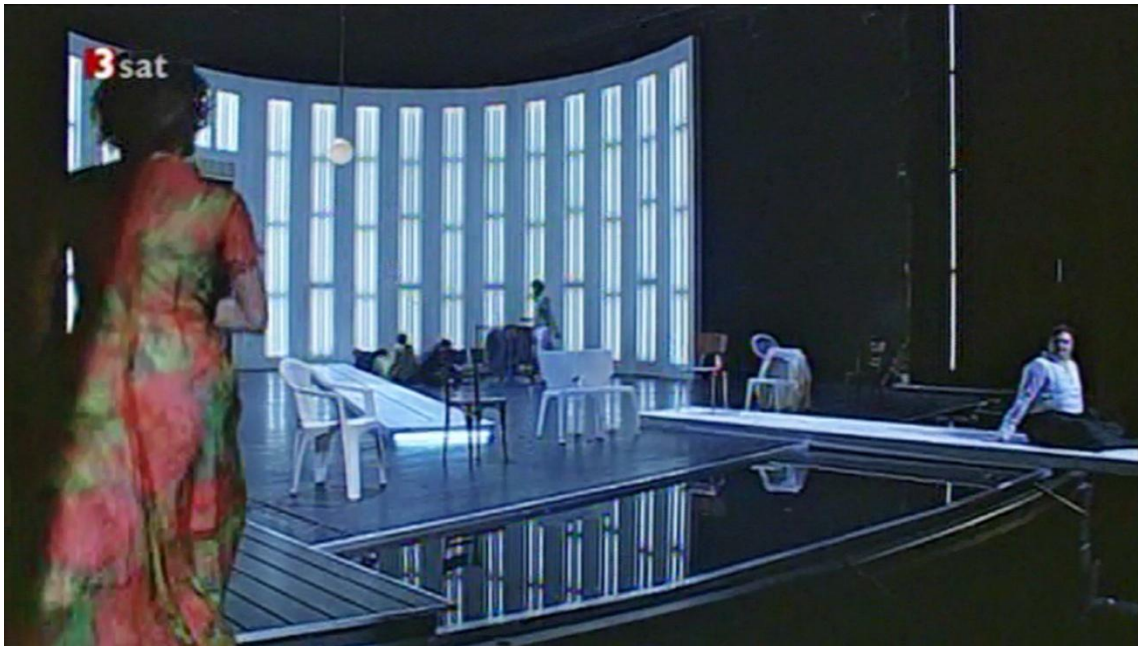


Abb. 5: Gartengewässer

Im Bühnenvordergrund befinden sich zwei seichte Wasserbecken. Die weißen Bretter führen über diese und fungieren als Steg. Die Bretter, die im Bereich der Drehscheibe montiert sind, drehen sich mit ihr wie der Zeiger einer Uhr.



Abb. 6: Herbst

Vom Schnürboden regnet es Blätter in roten und gelben Farbtönen.



Abb. 7.: Bodennebel

Ossip erzählt Platonows Frau Sascha (Anna Windmüller), dass ihr Mann untreu sei. Mit dem Aussprechen der unheilvollen Nachricht kriecht Bodennebel in das Halbrund hinein.

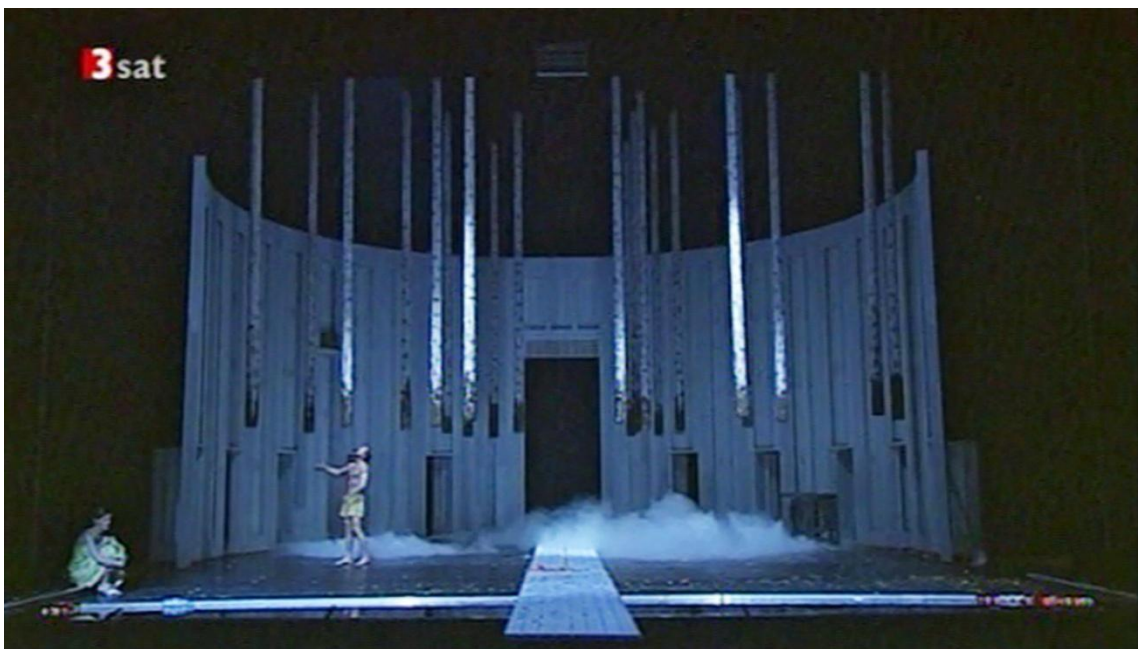


Abb. 8: Wald

Kahle Birkenstämme sinken vom Schnürboden herab. Ossip nimmt die Raumveränderung wahr und kommentiert sie. Der Bodennebel wird dichter.



Abb. 9: Schwindel

Platonow ist auf der Suche nach dem richtigen Weg. Die Baumstämme beginnen zu schwingen. Die Perspektive des Zuschauers und der Hauptfigur gerät ins Wanken. Die weißen Holzbretter stellen den Weg dar, der von Nebel bedeckt wird. Die blattlosen Baumstämme in Kombination mit dem bläulichen Licht und dem Boden nebel vermitteln das Bild einer winterlichen Landschaft.



Abb. 10: Schock

Die Lokomotive durchbricht eine Glasscheibe, die in der Öffnung des Halbrunds montiert ist, und rast auf Sascha zu.



Abb. 11: Schienen

Die weißen Bretter werden durch die Einfahrt der Lokomotive zu Schienen.

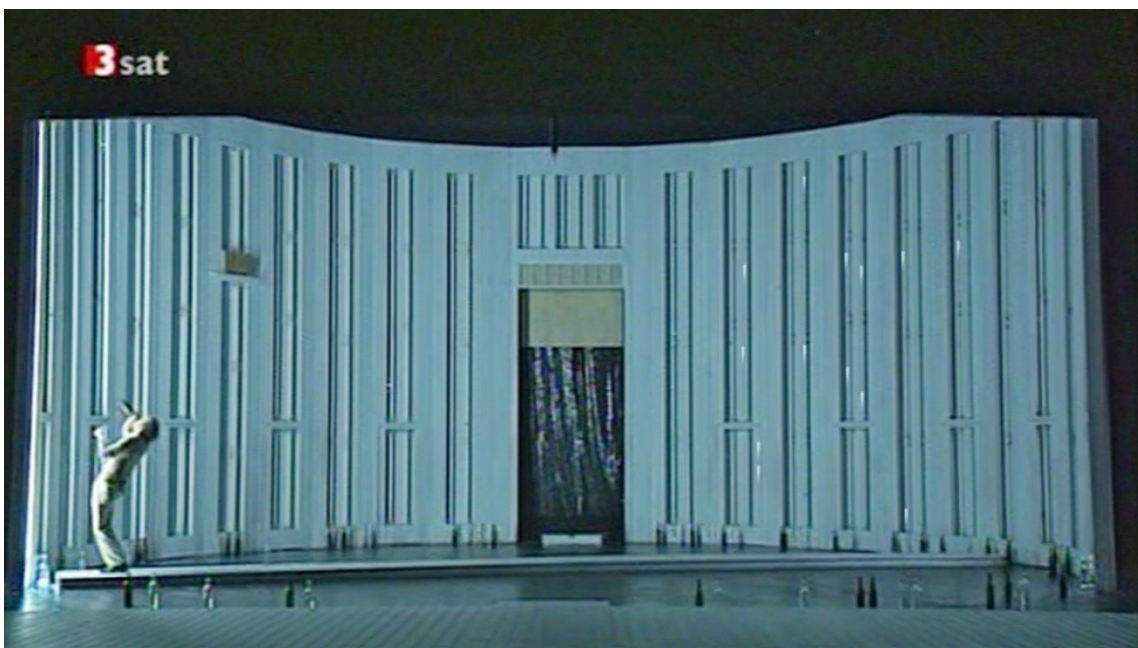


Abb. 12: Spirale

Platonow wird von der Drehscheibe durch den Raum gedreht, dabei greift er nach den am Rand stehenden Flaschen, die er zügig leert.



Abb. 13: Standfest?

Platonows Geliebte Sofja (Silja Bächli) tritt auf und teilt ihm mit, dass sie mit ihm wegfahren und ihr Leben verbringen will. In der nächsten Szene tritt Anna Petrowna auf und tut es ihr gleich. Platonow kann sich nicht vom Fleck bewegen, da seine Schuhe auf der Bühne festgeschraubt sind.



Abb. 14: Platonow kommt in die Gänge

Erst als seine Frau zu ihm kommt, schnürt er seine Schuhe auf und befreit sich aus der Fixierung.

Bei den Bildern handelt es sich um Screenshots. Sie wurden von der Verfasserin mit Hilfe der Videoaufzeichnung der Theateraufführung erstellt.

9.3 Transkription der Interviews

9.3.1 Transkription des Interviews mit Felix Goeser vom 2. Februar 2013 in Sankt Pölten

CHG: Wie würdest du die grundlegende Struktur des Raumes beschreiben? Wie ist dieser aufgebaut?

FG: Es gab verschiedenen Phasen des Raumes. Zu Beginn, wenn ich da vorne liege, fängt es sehr zu an. [...] Im ersten Teil ist der Raum sehr offen, das Einzige, das uns Halt gab, waren die Stühle, aber sonst war der Raum immer eher wie ein Tablett und auch das Spielprinzip war so, dass die Arrangements gar nicht so wichtig waren, die haben wir dann mit der Zeit gefunden und festgelegt, weil Karin Henkel eine Regisseurin ist, die immer über den innerlichen Konflikt gearbeitet hat und nicht über die Position im Raum – d.h. man war sehr frei, im positiven Sinne, dass man schauen konnte, was sich ergibt als Weg, Arrangement oder Position.

In der Arbeit war es auch immer so, dass wir gesagt haben, wir wollen das Ganze keiner Form unterordnen. Was immer wichtig ist, um den Inhalt zu transportieren, dafür suchen wir dann die Form. Man könnte sagen, dass z.B. das Festschnüren mit den Schuhen wie ein formaler Trick ist, den wir aber nur gesucht oder gefunden haben, um etwas zu erzählen, deswegen gibt es keine prinzipielle Formung des Abends.

Erst wenn die Birken runterkommen und einen Weg in den Raum hinein bahnen, wurde einem ein Weg vorgegeben, weil dann nicht mehr alles möglich war, denn da war die Hauptmittelachse und vorne dieses Becken, dadurch wurde man eher auf etwas fixiert, zum Beispiel auf das Wasser. Die Fixierung wurde immer größer, bis dann, nach der Pause, die Schuhe festgezurrst sind.

CHG: Was drückt die Fixierung der Schuhe aus?

FG: Die absolute Unfähigkeit, sich zu bewegen in der Situation, keine Entscheidung treffen zu können und keine Entscheidung treffen wollen, [...] Zum Spielen ist das Festgeschraubt-Sein toll, so eine eindeutige Setzung, die macht viel möglich aus dem Zwang heraus.

CHG: Aber er schnürt sich dann auch los.

FG: Ja, das hätte er eigentlich schon die ganze Zeit tun können. [lacht] Aber erst, wenn es gar nicht mehr anders geht, er wird ja in die Enge getrieben, bis seine Frau sagt, dass sie geht. Erst dann fängt er an etwas zu tun. Davor macht er ja nichts, davor lässt er alles passieren oder sitzt es aus. Erst im Augenblick des größten Druckes, als er von seiner Frau vor die Entscheidung gestellt wird, dann bewegt er sich. [...]

CHG: Wie seid ihr auf die Idee mit dem schwingenden Wald gekommen?

FG: Erst einmal ist es eine wahnsinnig große Bühnenbildsetzung, da haben wir auch gesagt, ist das nicht ein Bild, das einen erschlägt, wenn diese Birken da runterkommen, das ist ja wirklich ein Hammer. Da sie sich aber bewegen können, ist das toll, weil man sich fragt: Wer schwankt und wer ist fest? Ist der Mensch fest oder ist die Welt fest? Schwankt der Wald oder schwankt Platonow. Man kann mit den Subjektiven spielen, weil in dem Augenblick, in dem der Wald schwankt, er auch für den Zuschauer schwankt und das ist genau der Zustand, in dem Platonow auch ist. [...]

CHG: Gibt es für dich Elemente, die sich durch die Inszenierung durchziehen, die ihr einen roten Faden verleihen – auf den Raum oder auf die vergehende Zeit bezogen.

FG: [...] Ich hatte immer das Gefühl beim Spielen, dass es wie eine Lebensspanne ist, aufgrund der Zeit und aufgrund dessen, was man alles erzählt.

CHG: Ich habe das so empfunden, dass dieser Jahreszeitenwechsel das Voranschreiten der Zeit und auch der Situation erzählt: Anfangs noch Sommer, es ist heiß, alle beschwerten sich; dann das letzte Ausgelassen-Sein, der Herbst, der bunte Blätterregen; und dann, wenn's schon so Richtung Weihnachten, Winter geht, stirbt...

FG: Stimmt, so hab' ich's nie betrachtet, ja, aber es geht. Geht total auf, weil er ja auch am Ende sagt: mir ist kalt, mir ist kalt. Das ist ja das Gegenteil vom Anfang.

CHG: Ach, ich dachte, das war auch im Ensemble so gewollt.

FG: Wenn du das sagst, klingt das sehr offensichtlich. Karin Henkel ist aber jemand, der so etwas bei den Proben nie beschreibt, aus Angst vor falschem Pathos oder ähnlichem. Wenn sich das so ergibt, ist das für sie okay, aber sonst versucht sie immer ganz hart an den Inhalten zu bleiben, an dem, was die Menschen miteinander

verhandeln, und nicht das in unserem Bewusstsein zu überhöhen, dass man sich auf keinen Kitsch setzt oder auf kein Bild draufsetzt.

CHG: Welche Rollen spielen konkrete Räume für dich als Schauspieler? Eigentlich gibt es in dieser Inszenierung keine konkreten Räume, vielleicht am Anfang, die Schule. Aber z.B. das Gut, das ist ja niemals mit schöner Veranda oder toll möbliert... Inwiefern sind konkrete Räume für dich beim Spielen vorhanden?

FG: Von diesen konkreten Räumen hat sie uns befreit, wenn ich das z. B. vergleiche mit der Inszenierung am Akademietheater, wo das wirklich in diesen Realismus gesetzt wurde, damit hat das ja gar nichts zu tun bei uns. Das hab ich beim Spielen erst mal als Befreiung empfunden, weil man nicht in irgendeinen heiligen Raum oder in eine Tschechow-Atmosphäre gesetzt wird, sondern dass man nur versucht, sich selber an den Text anzuschließen und den für sich erlebbar oder aktuell macht in dem Konflikt – Konflikt, das ist das Wort. Deswegen ist da auch erst mal Freiheit, das ist natürlich auch so, dass man dadurch erst mal nicht viel zum Festzuhalten hat, außer den Partner. Das ist aber gut gelungen, weil ich an jedem Punkt der Inszenierung wusste, was genau ich gerade mit meinem Partner verhandle, und das hat Karin Henkel auch die ganze Probenzeit von uns verlangt und eingefordert. Nichtsdestotrotz hat der Raum immer eine Wirkung auf einen, die ist dann aber vielleicht instinktiv oder eher unbewusst. Der Raum, in dem ich mich als Schauspieler bewege, den nutze ich natürlich, aber Atmosphäre ist schwierig, weil man manchmal beim Spiel gar nicht die Zeit hat, sich irgendwelchen Atmosphären hinzugeben, aber trotzdem prägt der Raum ein Spiel. [...]

CHG: Und hier konkret die Drehbühne, die dich durch den Raum bewegt hat?

FG: Das macht natürlich viel aus. Das ist schon etwas, das einem natürlich hilft beim Spiel. Das war immer gut, weil zwischen diesen Szenen, diese eine Runde rundfahren mit dem Trinken, und dass die Welt sich bewegt, was immer wie ein Schnitt ist, ... das war so ein Augenblick, in dem ich mich der Atmosphäre total hingeben konnte: die Wiederaufsaugung, diesen Rausch, dieses Drehen, da kam dann auch noch die Musik und dieses Repetieren von dem „amo, amas, amat“, das ist dann so wie ein Auftanken des Zustandes wieder. Die Nulllinie, auf die dann wiederum die nächste Szene kommt.

CHG: Was ist genau der Zustand, in dem sich Platonow in diesem Moment befindet?

FG: Das ist sehr vielschichtig: Es ist die Flucht vor etwas, es ist der Rausch des Lebens, es ist die vermeintliche Intensität der Gefühle, der Verwirrung, es ist der Liebesrausch, es ist das Schuldgefühl seiner Frau gegenüber, so ein Tohuwabohu der Gefühle, das ihn auch ernährt, das ist ja das, was er sucht, oder das, was er will, oder das, wo er sich am meisten als Mensch fühlt. Dazu dieses Verstecken, die Scham. Die Koketterie, das Vorführen dieser Gefühle. Die Frauen besuchen ihn, er bewegt sich nicht mehr, er kann die verschiedenen Rollen jeweils der Frau gegenüber, die kommt, spielen: Seiner Frau gegenüber, die Schuld und die Scham, aber auch die Liebe. Anna Petrowna gegenüber, die mütterliche Fürsorge, aber auch die Liebe. Und seiner Geliebten Sofja gegenüber, naja, das ist ja die Frage, ob er sich da noch hin bewegt oder ob das für ihn nicht schon durch ist, das Thema. Er ist so offen, er ist wie so eine Runde, das impliziert alle Gefühle.

CHG: Aber er fordert ja auch immer diese Situationen heraus, diese Eskalationen, diese Gefühle.

FG: Ja, er ist ein Provokateur und versucht jede Situation aufs Maximum zu drehen.

CHG: Und das ist das, was ihn ausmacht, wofür er lebt?

FG: Das ist natürlich alles Interpretation. Ich glaube, warum es für die Zuschauer so gut funktioniert, ist, dass sich da jeder wiederfinden kann. Die Sehnsucht oder Fantasie, Dinge zu tun, die er sich erlaubt, oder Grenzen niederzureißen, das was man in seinem normalen Leben gerne möchte, aber nicht tut. Sie sagen ja auch: Du bist der wirkliche Mensch.

CHG: Ich möchte mir gar nicht vorstellen, wie es wäre, wenn alle so wären. Wäre es dann leichter oder schwieriger?

FG: Ich glaube, das würde gar nicht gehen. Es wird ja auch viel ausgeblendet. Es ist ja auch ein Sommer. In real time ist es dieser eine verrückte Sommer aus der Winterdepression herausgekrochen und da wird dann auch alles abgefackelt und es ist ja auch in seinem spezifischen Leben so ein Fitzel, das da wieder auftaucht, an dem er sich festhält. Ich weiß gar nicht, ob das so in der Art wiederholbare Situation oder Zustand ist, sondern es kommt ja auch konkret aus der Situation, dass nach Jahren er die Frau trifft, mit der er während seiner Studentenzeit zusammen war, von der er sich auch über die Maßen provozieren lässt. Durch die Begegnung mit ihr wird er mit dem Spiegelbild seiner selbst konfrontiert, das er dann in Stücke schlägt.

Das hat einen wahnsinnigen Selbsthass und eine Destruktion. Das ist nichts Produktives, das er macht. Er zerstört ja auch auf sich selbst bezogen und auf die Welt, das hat eine wahnsinnige zerstörerische, destruktive Kraft, die er bis zur Selbstaufgabe geht, oder zum Selbstmord, den er ja nicht schafft.

CHG: Ich hatte das Gefühl, dass die Gefahr – wie zum Beispiel Sofja oder der Zug, der Dieb Ossip, der Sohn Glagoljews – immer von außen kommt.

FG: Diese Interpretation ist völlig legitim, aber das ist ein Bild, das unten entsteht. Für mich kommt wirklich jemand einfach an, und beim Spielen hab ich nicht das Gefühl, dass jemand von außen kommt, obwohl das stimmt – für den Betrachter. Das stimmt total, dass die Dinge da ankommen und dass er völlig aus der Welt herausgezogen auf einer Insel lebt, die hat er sich ja auch selbst gesucht, aus welchen Gründen auch immer: aufgrund seines Scheiterns oder Rückzugs ins Private, Landflucht.

Auch mit dem Zug, das sind alles riesige Bilder. Für mich hat sich das nicht so eingeschrieben, weil ich kurz davor immer abgehe. Was ich immer gehört habe, war der Knall. [...]

9.3.2 Transkription des Interviews mit Stefan Mayer vom 5. November 2012 in München

STM: Ich habe nichts gegen altmodische, realistische Bühnenbilder, man kann das immer so lösen, da [gemeint ist „Die Kommune“, Regie: Vinterberg, Bühne und Kostüme: Stefan Mayer, Burgtheater] finde ich es auch richtig, weil es die 70er Jahre sind. [...] aber es hätte mich jetzt nicht interessiert, Tschechow so naturalistisch zu machen. Das ist etwas anderes, weil es ein in weite Ferne gerücktes Stück ist. Vinterberg inszeniert ein zeitgenössisches Stück und erzählt von einer Zeit, die uns noch sehr nahe ist, vor allem von einer Zeit, die er erlebt hat, es ist ja nicht fiktiv, sondern, das hat es gegeben. Und da finde ich dann die Entscheidung richtig. Da gibt's Skizzen, da hatte ich nur einen riesigen, schwebenden Tisch geplant, um den alle drum rumsaßen und drauf laufen konnten, der leuchten konnte. War alles in Skizzen am Anfang überlegt, ob wir das abstrakt machen, und dann merkt man halt irgendwann, weil das Stück gab's ja noch nicht bei Probenbeginn, das wurde alles erst entwickelt, das war nur so ein Plot und das hätte nicht funktioniert, wenn da einfach nur so ein schwebender Tisch dagestanden wäre. Denn zum Beispiel diese Einzugsnummer, das ist auf Proben entstanden: Da habe ich Sachen rausgesucht, dann standen diese Kartons da, dann hat er einfach als Improvisation den Einzug mit den Schauspielern auf der Probephühne inszeniert. Dann war das so schön, dass wir gesagt haben: Komm, das zeigen wir auf der Bühne so. Also so sind die Sachen entstanden, das hat alles einen gewissen Naturalismus, wo ich dann froh war, dass ich nicht diesen schwebenden Tisch hatte. [...]

CHG: Wie sind Sie bei *Platonow* auf die Idee gekommen, den Raum zu gestalten?

STM: Ich habe mit Karin Henkel daran gearbeitet und wenn man das Stück zum ersten Mal liest, also wir haben es zu dritt, mit dem Kostümbildner, gelesen, dauert es, glaub ich, neun Stunden, beim zweiten Mal sieben, als wir es ein bisschen gekürzt haben, was wir wussten: Naturbilder mussten vorkommen, die immer so einschneiden, dass man dadurch die Akte unterteilt und gleichzeitig einen Zeitablauf zeigt.

CHG: Das ist dieser Jahreszeitenwechsel, wenn ich das richtig erkannt habe.

STM: Ja, genau. Und das hatten wir drinnen. Und was auch schon drinnen war logischerweise, war die Schiene, weil die Lok vorkommt, aber da waren Plexiglaswände vorgesehen, die richtig aufwendig gewesen wären. Wir saßen davor und sagten, das ist Oper, das wird dem Stück nicht gerecht, und wenn's eine Oper wäre, könnten wir es machen, aber da war auch schon die Bauprobe ganz knapp. [...] Henkel und ich sind abends nach der Bauprobe zusammengesessen [...] Und dann haben wir überlegt, was wir machen. Gut, die Bäume sind schön, diese Jahreszeiten, und dann hab ich auf einer Serviette den Raum mit den Leuchtstoffröhren, der Drehscheibe, dem Hartglas und den vielen Türen gezeichnet. [...] Henkel war einverstanden. Dann bin ich nächsten Morgen zum technischen Leiter gegangen und habe das nochmal in sauber skizziert und gesagt: Modell und Pläne folgen. [...] Dann war das, was Sie gesehen haben, fertig. [...]

CHG: Wie würden Sie diesen Grundraum beschreiben?

STM: Für mich war wie so oft wichtig, die Metaphysik der Natur, [...] weil ich finde, dass das mit dem Menschen an sich zu tun hat. Und in guten Stücken geht es um den Menschen an sich. Und deswegen will ich das immer aufscheinen lassen oder wie Schiller sagt: Natur erhebt ihr Haupt. Dass sie uns sowieso immer überleben wird. Oder wenn man so alte Fotos anschaut, von Cape Canaveral, wo ich als Kind noch Mondlandung geguckt habe, und da war das noch in Betrieb, jetzt stehen da diese riesigen und wahnsinnig teuren Monsteranlagen und da überall bricht der Boden auf, der Betonboden, wahrscheinlich in hundert Jahren sieht das aus wie Bilder von Piranesi. Plötzlich sind alles zugewachsene Bauten und Zeugnisse einer völlig vergangenen Zeit. Das finde ich immer ganz schön, das ist immer diese Auseinandersetzung.

CHG: Aber bei *Platonow* war es für mich eigentlich so, dass der Raum sehr klar war, sehr leer und neutral.

STM: Der Raum an sich ist klar, aber dann kommen immer wieder Dinge rein, der Blütenregen, die Bäume, die sich plötzlich bewegen. Das ist seine Wahnvorstellung. Er fragt sich: Wo ist der Weg?

CHG: Was drückt das Schwingen der Bäume aus?

STM: Das ist seine Betrunkenheit, seine falsche Wahrnehmung der Welt. Aber er behauptet ja, das ist die richtige, deswegen behandelt er ja alle so. Und das wollten

wir einfach darstellen: Zustände. Um es kurz nennen: Es ist ein Zustandsraum. Es ist kein realistischer, also keine Veranda oder abgeblätterte Holzdatschen oder ähnliches, wie das oft gemacht wird, sondern ein Zustandsraum. Und auch bewusst – deshalb auch die vielen Leuchtstoffröhren – bewusst kalt, um die Hitze des Stückes abzubilden.

CHG: Das stimmt, das ist mir auch aufgefallen.

STM: Ich finde, dass sich die Hitze überträgt, dass es heiß wirkt, weil sie es A spielen, B mit dem Wasser vorne und C, weil wir es kalt gemacht haben, also das Gegenteil machen und dadurch nimmst du ihnen diese übermäßige Hitze ab. Plus, dass Klaus [Bruns, der Kostümbildner] die dicker werden lässt...

CHG: Und durch die Maske.

STM: Eben um eine Folie hinzustellen, vor der du die Menschen abbilden kannst und nicht Naturalismus, dessen Detailverliebtheit [...] ablenkt von dem, was in dem oder zwischen den Menschen vorgeht. Denn es ist ja ziemlich brutal, was da passiert. Auf der einen Seite dieses Laufen-Lassen von dieser Gesellschaft, also dicker werden und der verliebt sich in die, da passiert das, also lauter Katastrophen, das lassen die laufen außer ihm. Platonow legt immer seine Finger in die Wunde und dreht das Rädchen, das sich gegen diese Gesellschaft dreht, was wir dann auch zeigen, in diesem riesigen Rundbild, wenn er sich immer weiter betrinkt. Das ist ja auch ein Vorgang, der gegen diese Gesellschaft da geht.

CHG: Das heißt: Er dreht sich gegen die Gesellschaft?

STM: Ja, weil sein Verhalten völlig anders ist als die. Die lassen ja alles laufen, die sind ja alle ähnlich. Man kann auch sagen: Die sind gelangweilt, treffen sich ja seit Jahrhunderten im Sommer und machen immer dasselbe. Und wenn dann Katastrophen passieren, wird drüber weggegangen, weil man sich ja nächstes Jahr wieder trifft, und da muss man ja wieder miteinander vor sich hin dösen.

CHG: Aber trotzdem ist er gefangen.

STM: Ja, natürlich. Er kommt auch nicht raus aus dem eigenen. Deswegen ist er... Die Drehscheibe setze ich, vor allem mit Henkel, ein, wobei ich die Drehscheibe als Verwandlungsbühne überhaupt nicht mag. [...] Das retardierende Moment, das praktisch immer wiederkommt, da kannst du machen, was du willst, wie in Frank Zappas Song „the torture never stops“. Wir versuchen am Theater natürliche

Gegenwelten zu beschreiben, glücklicherweise kommt das vielleicht näher an das, was man so allgemein Utopie oder Hoffnung oder Glück nennt. Wobei es Glück so gar nicht gibt, glaube ich, das ist immer ein Konglomerat aus Umständen. Platonow schafft es nicht, glücklich zu sein – weil er das weiß, der ist ja nicht unintelligent, wehrt er sich immer mehr gegen diese Gesellschaft, von der er weiß, dass er sowieso dazu gehört und da versucht er halt sich selber zum Überleben zu bringen, letztlich ist das auch eine Lebenslüge, indem er dagegen geht, indem er sich so als Stinkstiefel oder man kann es auch Revoluzzer nennen, oder Querdenker, oder Quertreiber, versucht abzugrenzen. Aber je mehr er das macht, merkt er, dass es ihn nicht aus diesem Kreislauf hinausbringen kann, deshalb stirbt er am Schluss. Weil er nicht rauskommt. Weil er diesen Widerspruch weiß. Die anderen schaffen eine Lebenslüge und dadurch überleben sie – nicht schön, nicht toll, mit ihren kleinen Katastrophen, wird auch nächstes Jahr wieder so sein, weil sein Tod wird auch nicht viel bewirken, das ist das Doppeltragische daran, denn selbst sein Tod wird die nicht verändern – aber ihm gelingt die Lebenslüge nicht und dadurch ist sein Tod unausweichlich. Dann stirbst du, kannst nicht mehr existieren, außer du schaffst es auch eine Lebenslüge aufzubauen, aber das kann er ja nicht, weil er zu intelligent dazu ist.

Das war der Gedanke dieses Beispiel, wenn er da dreht mit den vielen Flaschen. Auch die Beleuchtung, es sind ja unterschiedliche Stimmungen, mal sonnige – da ist sie ja sehr kalt und da wirkt das Halbrund auch sehr eng, sehr gefangen.

CHG: Selbst die Wasserfläche ist an dieser Stelle abgedeckt.

STM: Genau, die Natur verschwindet immer mehr.

CHG: Das Wasser bedeutet Natur, Abkühlung, Sommer...

STM: Genauso wie die Windmaschine mit den Blüten mit abstrakten Mitteln einen Sommerwind zeigt. [...] Die Natur ist ein Bestandteil des Menschen und nicht nur für uns gemacht ist, also wie gesagt, die überwuchert auch Cape Canaveral, da kann man machen, was man will, und das ignorieren die auch. Die fahren zwar immer in die Sommerfrische, jedes Jahr, aber die sehen gar nicht, wie schön es da sein könnte. Dass man das ja macht, um dann in der Stadt wieder regeneriert zu sein, dass es einem besser geht, dass man weitermachen kann, dass man überleben kann – das sehen die nicht. Jedes Jahr dasselbe, was die da abziehen. Und deswegen

wollten wir das zeigen: Das Überbleibsel ist immer nur der Raum, dieser brutale kalte Raum. [...] Eigentlich könnte alles ganz schön sein: Die Blüten, einige Schmetterlinge und da ist ja auch noch Sonnenlicht zu sehen und eben das Wasser völlig da und wenn es dunkel wird, kommen die Kerzen da rein. Und dann wird es immer härter: Da kommen dann Baumstämme, dadurch wird es aber auch enger in dem Raum, den sich Platonow betrunken wegwünscht. Eben: Wo ist der Weg? Zielloos läuft er herum. Und dann: Immer weniger. Wenn er sich dreht und da sind da plötzlich ganz viele Flaschen und dieses Geblitze... und plötzlich geht es da immer mehr in diese inneren Zustände und die Natur verschwindet völlig.

CHG: Das heißt, er wird immer mehr eingegrenzt?

STM: Eingesargt auch.

CHG: Aber es werden durch den Raum auch Dinge ausgegrenzt, die passieren und nicht sichtbar sind. Oder Figuren außerhalb dieses Halbrunds.

STM: Eben, es gibt ja keine Welt rundherum, auch der Spiegel hinten – übrigens auch Echtglas, musste er sein wegen der Lok [...]. Solange der nicht durchleuchtet ist, also schwarz ist, ist er ja wie ein Spiegel, also einmal geht er ja auch hinter das Glas, dass du plötzlich denkst, da ist eine Parallelwelt, also Unterwelt. Wenn er davor steht, spiegelt er sich selber, so kleine Details. [...]

CHG: Die Lampe als der Mond zum Beispiel, darunter liegen die Schlafenden.

STM: Genau und dann kommt er immer weiter runter und plötzlich könntest du auch den Mond kaputt hauen, also der Vollmond kommt näher. Es hat alles so eine Doppeldeutigkeit. Aber was es nicht gibt, ist eine ausformulierte Welt rundherum. Das hatten wir im ersten Entwurf mit den Plexiglaswänden, die konnte man durchleuchten. Dann war dahinter eines voll mit Laub und dieses Modell war ein bisschen konkreter, aber das mochten wir nicht, weil wir gesagt haben, dass das Oper ist, da braucht man Musik dazu.

Wir mussten irgendwie hinkriegen, dass man merkt, wenn man das Stück nicht kennt, dass die das jedes Jahr machen. Wir sehen nicht einen Ausschnitt eines momentanen Zustands einer Gesellschaft, die zugrunde geht und dann ist es vorbei, sondern das ist das retardierende Moment. Es geht ja nächstes Jahr wieder so weiter und letztes Jahr war es auch so. Wir sehen nur in dem Moment dem

Scheitern von Platonow zu, dem Sterben auch. Aber die Gesellschaft an sich, die kümmert sich einen Dreck um das, was rundherum ist. [...]

CHG: Ich möchte noch einmal auf die Figuren, die von außerhalb des Halbrundes die Bühne betreten, zurückzukommen, wie z.B. Sofja, die Frau des Stiefsohnes der Generalin, oder der Mörder Ossip, der mit dem Motorrad auf die Bühne fährt. Ich hatte den Eindruck außenstehende oder ausgeschlossene Figuren seien so inszeniert, dass sie von draußen in das Halbrund eindringen und Gefahr mit hineinbringen. Ein Objekt mit dieser Eigenschaft ist auch die hinein brechende Lokomotive. Können Sie diese Vermutung bestätigen?

STM: Ja, das auf jeden Fall, ganz klar. Oder der Sohn, der nur das Geld will. Aber sobald sie drinnen sind, gehören sie zum ganzen Spiel, die Platonow auch sofort in sein Spiel mit einbezieht. Das ist ein bisschen wie ein Spinnennetz. Was richtig ist, die glauben natürlich, die Gefahr, vor allem der Mörder, kommt von außen und sie können sich da anders verhalten oder sind jemand anders und merken gar nicht, dass sie schon längst im Spinnennetz mit drinnen sind. Die bringen mir an sich für einen kurzen Moment eine andere Welt mit, aber die ist gleich vorbei, weil die anderen sie absorbieren, sie mit reinziehen oder sie auch scheitern.

CHG: Welche Rolle spielen konkrete Orte, wie z.B. die Schule oder das Gut der Generalin, für Sie?

STM: Am Anfang gab's die ganze Bühne verkleidet mit Spezialplexiglas [...], welches vernebelt, wenn man dahinter geht und wenn man rausgeht, geht der Nebel wieder weg. Auch auf der Drehbühne war eine kleine Wand, die vernebelt war, dann geht der Nebel weg und dann hat man da so Schulbänkchen, eine ganz kleine Schule, aber das war uns dann zu naturalistisch. Die einzelnen Bilder zu bebildern ist nicht richtig, weil es um Zustände geht.

CHG: Aber sie werden zitiert.

STM: Eben ja, zitiert.

CHG: Am Anfang, als das Schulkind „PLATONOF“, schreibt – ist das eigentlich der Eiserne Vorhang, auf den das Kind mit Kreide schreibt?

STM: Ja, da wollten wir auch den Widerspruch zwischen Kind und diesem riesigen, eisernen Ding, wo man sich praktisch abarbeitet, was ja auch innerhalb des Stückes ist. Wenn du als Kind geboren wirst, bist du ja erst mal harmlos, denn du wirst ja

nicht böse geboren. Boshaftigkeit als Gen gibt es, glaube ich, nicht. Dann geht er auf und du siehst danach an der Gesellschaft, die waren ja auch alle mal Kinder und waren in der Schule und es hat nichts genützt. Wenn du nicht an dir selber arbeitest oder eben „Natur erhebt Ihr Haupt“, wenn du nicht dich selber ernst nimmst, und die anderen ernst nimmst, und die Welt auch ein bisschen ernst nimmst und das alles vor dich hinlaufen lässt und immer fetter wirst, dann nutzt das nix. Dann ist es vergeudete Lebenszeit, es ist ja ein Geschenk, auf der Welt zu sein, mit allen Schwierigkeiten, die es gibt. [...] Deswegen war das Kind am Anfang vor dieser riesigen Tafel, sozusagen, brutal. Und dann geht es hoch und normalerweise erwartest du, das haben wir auch schon überlegt, ob es da Blüten regnen soll, dass es so ein wunderschönes Bild ist, aber das wollten wir auch nicht. Wir wollten, patsch: Da hängt dann dieses Leuchtstoffding und mit dieser russischen Rockmusik, dass es erst mal eine völlig andere Stimmung gibt, als man vielleicht erwartet hätte. Und über das Runter-Faden des Ganzen, inklusive der Musik, und dem immer weiter Fehlen von Natur, von Schönheit etc. können das Stück, die Figuren viel näher erzählt werden, als wenn man das eben bebildern würde. [...] Wir wollten, dass *Platonow* trotz der Länge einen Fluss kriegt, dass man als Zuschauer auch dranbleibt am Verfall dieser Leute, dass man einen Bogen beobachten kann – und nicht einzelne Akte. Diese Gefahr ist sofort da, wenn man das bebildert, denn du musst ja irgendwie umbauen [...], deshalb mache ich das immer über Blendungen, mit einem Lichtrahmen, bei dem wird einem für einen kurzen Moment schwarz vor den Augen.

CHG: Wie sind Sie denn auf die Idee gekommen, diese langen, weißen Bretter, die ich als Steg bezeichne, zu machen?

STM: Ein bisschen wegen vorne, übers Wasser gehen... [...] In Venedig ist ja immer mal der Regen auf dem Markusplatz, wo diese Bretter verlegt sind und alle drüber laufen müssen. Die Venezianer kennen das schon, die spazieren da einfach drüber, nur Touristen, die dann so wackeln... [...] dann gibt es diesen Zeiger... also erst mal ist es natürlich eine gerade Linie, der gerade Weg sozusagen, von dem du nicht abkommen sollst oder willst, kleinbürgerlich gesehen. Und plötzlich bewegt der sich eben auch, ist wie eine Uhr, wie ein Zeiger, die ablaufende Zeit. Und das andere, was ein Lieblingssatz von Musil, aus *Schwärmer*: Die Welt ist ein ausgelegtes Balkennetz und die Menschen balancieren darauf, auf diesem Balkennetz. Und

dazwischen sind riesige schwarze tiefe Löcher. Und dann gibt es Menschen, die balancieren da einfach drüber. Dann gibt es welche, die schauen mal so runter, balancieren dann weiter. Dann gibt's welche, die schauen da ganz tief runter und stürzen in die schwarzen Löcher. Ich kann das nicht so schön beschreiben wie Musil. Das ist auch ein Bild, wo ich gedacht hab, das muss in Räumen vorkommen. Auch wenn's keiner merkt. Aber für mich ist es wichtig. Und das war so ein bisschen dieser Gedanke auch, dass praktisch dieses Spinnennetz, dieses ausgelegte Konstrukt einer Welt, die die Figuren aber gar nicht wahrnehmen. Die merken nicht, wie dünn das Eis ist, auf dem sie sich bewegen, sondern sie sind fett, bräsig – was ich auch an den Kostümen von Klaus so toll fand, die sind so bräsig, so kommt-doch-mal-in-die-Gänge. Mir geht's da gar nicht um dick oder dünn, Fitnessstudio oder so, sondern im Kopf halt schnell sein – und das sind die weiß Gott nicht. Da scheint die Sonne drauf und dörft das Hirn aus und das ist denen egal. Also nicht egal, aber je länger sie jedes Jahr dorthin sind und sich noch mehr ausdörren lassen, desto mehr ist ja auch nix mehr da zum Nachdenken. Es ist irgendwie alles weg.

CHG: Und später funktionieren die weißen Bretter auch als Schienen.

STM: Genau, eben. Das ist ein bisschen eine praktische Sache. Man nimmt gerne auch alte Barocktheatertricks und macht die anders. Die Lok ist ja auch wahnsinnig schwierig, das wusste ich einfach. Steht im Stück so drinnen – aber wie machst du's? Ich hab's in Stuttgart auch schon mal gesehen [...] da kam auch ein Zug. [...] Aber da war richtig eine Schiene vorher zu sehen. Und du hast gewusst, auch wenn du das Stück nicht kennst, irgendwann wird wahrscheinlich ein Zug kommen...

CHG: Aber das ist bei dieser *Platonow*-Inszenierung wahnsinnig spannend, wenn der Zug kommt und das Glas durchbricht und es zersplittert, hinzu kommt der Lärm und Sascha wird bedroht – mit der man sich vielleicht identifiziert hat – und der Zug rast auf einen zu. Welche Gefühle wollten Sie beim Publikum erzeugen?

STM: Erst mal, wie gesagt Barocktheateridee. Ich wollte eine Überraschung machen, dass du nicht weißt, was kommt, denn wenn da ein Gleis gelegen wäre, denkt man schon, auch wenn man das Stück nicht kennt, dass da irgendwas kommt. Deswegen der Steg, die Doppelfunktion.

Dann wollte ich den explodierenden Spiegel, dass man keine Chance mehr hat. Da ist jetzt wirklich von draußen was hereingebrochen, eine wirkliche Bedrohung. Und

der Spiegel ist zerbrochen, also du kannst dich nicht mehr selber bespiegeln, inhaltlich auch, im Sinn von Reflektion. [...] Egal, was passiert, sie tun es einfach nicht, deswegen war es mir ein Anliegen, dieses Zeichen aufzublasen, in ein fast mythisches Zeichen, dass Raum, die Reflexion oder die Möglichkeit der Reflexion zerstört wird. Und nicht nur: Oh wie toll, da kommt eine Lok angefahren! Nicht nur ein Theatereffekt, sondern auch wieder inhaltlich. [...] Dass es immer Zustandsräume sind. [...]

CHG: Die Lok ist – ich weiß nicht, um welches Modell speziell es sich handelt – das Einzige, das nicht heutig ist.

STM: Das war kein konkretes Modell... Dampflock war klar, denn das steht sogar bei Tschechow. [...] Eine Dampflock war auch aus technischen Gründen notwendig ... Ich wollte Eiszeit darstellen, weil da ja so ein Schneeschieber vorne dran ist. Außerdem ist da auch der Dorn versteckt, der die Scheibe kaputt macht, [...] Diese Dinger sind wirklich nur für den Schnee, daher denkt man...

CHG: ...dass der Bodennebel nicht nur den Weg verdeckt, sondern auch als Schnee in einer Winterlandschaft...

STM: Eben, das wär praktisch, du hast vorher die schönen Sachen gesehen und nach der Pause, ist dann richtig Schnee auf der Bühne, wenn das Publikum draußen ist, bricht die Eiszeit an. Die überwintern jetzt in der Stadt und dann kommen sie wieder und es nutzt wieder nix. Und dann sind wieder die Blüten da und sie sind wieder fetter und sie werden wieder denselben Schwachsinn reden, den wir bereits gehört haben. Aber das war halt, um dieses kleine Zeichen, um dieses Naturbild zu vervollständigen, dass die Lok noch einen Schneeschieber hat. Und dann war's einfach: Das sind ja richtige PAR-Scheinwerfer, die müssen ja richtig blenden, mit normalen Lockscheinwerfern geht das nicht so gut. Und das ist ja nur eine Viertel-Lok, die nur von Technikern geschoben wird. [...]

CHG: Nehmen Sie mit dieser Lokomotivenfahrt auch Bezug auf das frühe Kino?

STM: Nicht bewusst, denn ich bin Gegner, dass man Film auf das Theater überführt, außer Vinterberg ist der Regisseur und braucht seinen Realismus, aber das ist ja nicht Kino. Ich mag das nicht. [...] Das Kino kann Sachen, die das Theater nicht kann. Ich mache Theater, um Theater zu machen. Natürlich hat der Moment einen Kinoeffekt, einen Filmeffekt, auch dieser schwarze Schnitt dann, dieser Cut [...]

CHG: Ich frage deshalb nach, weil der Legende nach hat das frühe Kinopublikum einen Film der Lumière-Brüder, in dem ein Zug auf einem Bahnsteig einfährt, so empfunden, als ob der Zug durch die Leinwand durchfährt.

STM: Ja, den kenne ich.

CHG: Und als ich die Inszenierung von *Platonow* gesehen habe, ist es mir ähnlich ergangen.

STM: Das ist schön. Denn das ist ja das, was ich immer sage, ich will assoziative Räume, das meine ich mit Zustandsräumen. Ich will, dass Sie etwas anderes denken als der andere daneben, dass man assoziiert.

CHG: Ist das sehr wichtig in Ihrer Arbeit?

STM: Ja, dass man sich selber im Publikum Bilder bildet. Ich gebe den Anreiz. [...] Du musst es schaffen, assoziative Räume oder Aufführungen hinzukriegen, dass jeder etwas anderes assoziieren kann. Wenn da zufällig der vor Ihnen dasselbe denkt, dann ist das auch schön, aber erst muss der Kopf frei sein. Assoziative Räume. [...]

CHG: Ich hab noch eine weitere Frage: Der Theaterwissenschaftler Max Herrmann stellte 1930 fest, dass Bühnenkunst ‚Raumkunst‘ ist. Was bedeutet für Sie der Begriff ‚Raum‘ im Bezug auf das Theater?

STM: [...] Raum als Zustandsraum, als unterstützender Zustandsraum. [...] Dass man über den Abend den Figuren folgt und was ihnen passiert und im besten Fall sogar danach assoziativ drüber nachdenkt, in welchem Raum sie sich bewegt haben. Aber ich glaube schon, dass ein Raum vonnöten ist. Ganz leere Bühne geht auch nicht, denn das ist ja auch ein Raum. Du brauchst schon einen Raum, indem die Figuren wie Billardkugeln umeinander geschossen werden, dass sie sich berühren, in andere Ecken schießen, aber eben eine Begrenzung, ein Skelett haben – mit dem du etwas erzählen kannst. Siehe die Fragen, die dann kommen, bei *Platonow*, dass da plötzlich Gedanken sind, die mir gefallen, aber die ich beim Machen explizit gar nicht gehabt habe. Dafür finde ich es allein wichtig. Ich glaube schon, dass es etwas braucht, das das Ganze fasst und dann ein Zustandsraum wird oder ist. Bebildern oder Abbilden interessiert mich nicht.

CHG: Das Wort Bühnenbild ist dann eigentlich irreführend...

STM: Eben, weil es von früher ist. Ich mag es aber nicht, wenn da nur ‚Bühne‘ steht.

CHG: Können Sie mit dem Begriff Szenographie mehr anfangen?

STM: Ja, ich war ja an der Yale Universität, da heißt es ja so, auf Englisch. Da finde ich es okay. Aber Szenographie klingt im Deutschen dann auch wieder so überhochmetzt, aber beschreibt es natürlich näher von dem, was ich damit meine. Aber ich wüsste gar nicht, wie man es nennt. [...] Aber allein ‚Raum‘ ist auch nicht schlecht, es gibt ein ganz schönes Zitat von Sloterdijk, ist das glaub ich. Er schreibt über Raum: „Der Raum ist nur ein Mittel zu verhindern, dass sich alles an derselben Stelle befindet.“ [...]

Raum finde ich eigentlich okay. Finde ich aber doof, wenn man es ins Programm schreibt. Da denkt man: Oh Raumkünstler.

CHG: Raumgestaltung.

STM: Schaufenstergestaltung, das meine ich, das darf es eben nicht sein. So sehr ich das toll finde, Goodman in New York, das sind ja Kunstwerke, diese Schaufenster. Aber das finde ich auf der Bühne eben falsch. Wenn es nicht Raum ist... was es eher dann beschreibt, dass es eben, ich kann es nicht anders sagen, ein Zustandsraum ist, der auf Anhieb, und auch wenn er ein realistischer ist, dass er im Laufe des Abends mit dem, was drinnen passiert, was mir erzählt wird, was den Figuren passiert zu einem Zustandsraum wird. Oder eben sogar einen vorgibt, also ein Zustandsraum vorgegeben ist, in dem sich dann alles bewegt, sich findet, sich verliert. Das muss er ermöglichen. Das ist auch, wie ich arbeite. Das ist mittlerweile auch automatisch, weil ich das so drinnen habe und das die wichtigsten Punkte sind, was mich betrifft. Und dann kommt Regie, Stück etc., das kommt dann alles zusammen. [...] Beim Schauspiel baue ich immer Räume, die etwas vorgeben, aber in sich beweglich bleiben – denn was weiß ich, was nach acht Wochen Proben los ist. Wenn du da etwas Betoniertes machst, ist es ungünstig. Und trotzdem muss es eine Aussage haben oder eben Zustandsraum sein. [...]

CHG: Wie viel Struktur gab Ihnen Karin Henkel bei *Platonow* vor?

STM: Gar nichts, eigentlich. [...] Da lesen wir wirklich Stück. Manchmal skizziere ich nebenher schon. Ich habe schon Reclams zu gemalt. Und Sie reagiert dann, in welche Richtung sie sich das vorstellen kann, aber sie gibt nichts vor, also sie sagt nicht: Ich brauche einen kleinen Raum oder einen großen. Ich brauche Stühle oder nicht. Das haben wir sowieso nie – außer bei *Platonow*, die da so rumstehen. Wir

erarbeiten uns das Stück. Und dann arbeite ich und mache Skizzen und dann reagiert sie drauf, ob die Richtung geht. Manchmal fragt sie sogar: Wo soll ich die auftreten lassen? Sie gibt nichts vor, was ich sklavisch erfüllen müsste, aber das ist, glaub ich, auch nicht mehr en vogue. [...]

CHG: Ich habe für meine Diplomarbeit eine Methode gewählt, die den Betrachter in den Mittelpunkt stellt.

STM: Ich finde es einfach albern, es gibt ja viele, die sagen: Vergiss das Publikum. [...] Es gibt einen schönen Satz, den ich mir gemerkt habe. Von meinen Lieblingsdramaturgen, leider schon tot: ‚Die Premiere ist nur eine unwillkommene Unterbrechung der Arbeit.‘ Was man so als Insider sagt, denn es ist ja nicht fertig. Muss ja nicht fertig sein. Wenn du [als Regieassistentin] fest engagiert bist, ist es ganz gut. Da kannst du dich um die Vorstellung kümmern. Ich kann ja nicht so tun als ob... also ohne Publikum wäre ich ja arbeitslos. [...] Ich will ja, dass die was davon haben. Das ist kein Elfenbeinturm. Die berühmte vierte Wand... eine Plexiglasscheibe davor zu nageln und dann kann man wie im Schaufenster gucken, wie toll die da Kunst machen und ihr da unten seid der Pöbel, der auch noch Eintritt zahlt – das finde ich vermessen und eitel und dämlich.

CHG: In der Inszenierung ist es auch so, dass die Schauspieler zu Betrachtern werden, weil sie von der Bühne abtreten, sich ins Publikum stellen und zusehen als Sofja Platonow begegnet.

STM: Ja, eben. Das haben wir oft gemacht. Bei Kruse noch viel mehr. Und ich habe auch oft einen Steg durchs Publikum, mit Henkel bei Molière in Köln.

CHG: Bei *Platonow* ragt die Bühne auch ein bisschen ins Publikum, oder?

STM: Es ist eigentlich die normale Bühne, aber es ist so gebaut, damit es so wirkt, als ob sie hineinragt. Die erste Reihe ist nicht herausgenommen. [...] Das mache ich schon ganz gern, das Publikum auch räumlich mit einzubeziehen. [...]

9.4 Curriculum Vitae

Persönliche Daten

Name Christina Gegenbauer

Staatsbürgerschaft Österreich

Ausbildung

2007 – 2013 Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaften an der Universität Wien

1999 – 2007 Bundesgymnasium Stankt Pölten, Schulzweig naturwissenschaftliches Realgymnasium, Matura im Juni 2007

Berufserfahrung

Regie

2012 – 2014

Festengagement als Regieassistentin und Abendspielleitung am Landestheater Niederösterreich

Unter anderem bei Cilli Drexel, Irmgard Lübke und Daniela Kranz

2010

Regieassistent und Abendspielleitung bei der Produktion *Die Räuber*

Regie: Stephanie Mohr, Stadttheater Klagenfurt

Regiehospitant bei der Produktion *Moser*

Regie: Peter Wittenberg, Theater in der Josefstadt, Wien

2009

Regieassistent bei der Produktion *Erklär mir Liebe – das Stück zur Anti-Krise*

Regie: Florian Hackspiel, Westbahntheater, Innsbruck

2008

Regieassistent bei der Musiktheater-Produktion *Treibgut – Lieder der Donau*

Regie: Alexander Pschill, musikalische Leitung: Michael Schnack, Odeon Theater, Wien

Regieassistent bei der Produktion *Mutter, sag wer macht die Kinder*

Regie: Michaela Obertscheider, Phönix Theater, Linz

Dramaturgie

2011

Dramaturgiehospitant bei der Produktion *33 Variationen*

Regie: Stephanie Mohr, Volkstheater, Wien

2010

Dramaturgiehospitant bei der Produktion *Das weite Land*

Regie: Josef E. Köpplinger, Theater in der Josefstadt, Wien

Verlagswesen

2011

Praktikum beim Kaiser Verlag, Wien

9.5 Abstract

In dieser Diplomarbeit wird der Raum in Karin Henkels *Platonow*-Inszenierung am Schauspiel Stuttgart 2005 analysiert. Es werden unterschiedliche Raumkonzepte und Wahrnehmungsmodelle und das soziopolitische Umfeld, unter dem das Stück entstand, erläutert. Die Verfasserin wendet die von Barbara Kaesbohrer entwickelte Methode des *Ästhetischen Begreifens* an und zieht zur Verifizierung Kritiken und persönliche Interviews mit dem Bühnenbildner und dem Hauptdarsteller heran. Die Analyseergebnisse werden in den theaterwissenschaftlichen Kanon über Tschechow-Inszenierungen eingeordnet.

This thesis analyzes space in the 2005 production of *Platonow* directed by Karin Henkel at Schauspiel Stuttgart. First different concepts of space and perception, as well as the sociopolitical environment the play was written in are outlined. The author applies the method of *Ästhetisches Begreifen* developed by Barbara Kaesbohrer and consults critiques of the production as well as personal interviews with the stage designer and the main actor for verification. The results of this analysis are classified as part of the scholarly debate of Chekhov productions.

9.6 Danksagungen

An erster Stelle bedanke ich mich bei meinen Eltern Heidemarie und Reinhard Gegenbauer, die meine Interessen immer gefördert haben und deren Unterstützung mein Studium erst ermöglicht hat.

Meinen besten Dank will ich Prof. Dr. Monika Meister aussprechen. Sie gewährte mir großen Freiraum und stand mir mit fachlichem und menschlichem Rat zur Seite.

Weiters danke ich Felix Goeser und Stefan Mayer, dass sie sich Zeit für meine Fragen genommen haben. Ihre Antworten lieferten mir wertvolle Informationen, die es mir erlaubt haben, meine Analyseergebnisse zu verifizieren.

Ein letzter Dank gilt all denen, die mich in meiner Studienabschlussphase unterstützt haben und deren Interesse an meiner Abschlussarbeit mich motiviert hat.