

DREI SCHWESTERN



DREI SCHWESTERN

50 SAISON 2016/2017

THEATER
BASEL

DREI SCHWESTERN

**Schauspiel von Simon Stone
nach Anton Tschechow
Uraufführung**

Olga **Barbara Horvath**
Mascha **Franziska Hackl**
Irina **Liliane Amuat**
Andrej **Nicola Mastroberardino**
Natascha **Cathrin Störmer**
Theodor **Michael Wächter**
Alexander **Elias Eilinghoff**
Viktor **Simon Zagermann**
Nikolai **Max Rothbart**
Roman **Roland Koch**
Herbert **Florian von Manteuffel**

Inszenierung **Simon Stone**
Bühne **Lizzie Clachan**
Kostüme **Mel Page**
Musik **Stefan Gregory**
Licht **Cornelius Hunziker**
Dramaturgie **Constanze Kargl**
Übersetzung aus dem Englischen
Martin Thomas Pesl

Premiere am 10. Dezember 2016 im Theater Basel,
Schauspielhaus

Regieassistentz **Robin Ormond**
Bühnenbildassistentz **Anne Wallucks**
Kostümassistentz **Miriam Stöcklin**
Dramaturgieassistentz **Stefanie Hackl**
Bühnenbildhospitantz **Hanna Baumann**
Soufflage **Agnes Mathis**
Inspizienz **Désirée Neumann**

Für die Produktion:

Bühnenmeister **Michel Schmassmann**
Beleuchtungsmeister **Cornelius Hunziker**
Ton **Andi Döbeli, Ralf Holtmann**
Requisite **Valentin Fischer, Baldur Rudat, Manfred Schmidt**
Maske **Inge Rothaupt, Gaby Sellen, Heike Strasdeit**
Ankleidedienst **David Bloch, Colleen Dunkel**

Technischer Direktor **Joachim Scholz**
Technischer Leiter Schauspielhaus **Carsten Lipsius**
Leitung Beleuchtung **Roland Edrich**
Leitung Tonabteilung **Robert Hermann, Stv. Jan Fitschen**
Leitung Möbel/Tapezierer **Marc Schmitt**
Leitung Requisite/Pyrotechnik **Stefan Gisler**
Leitung Bühnenelektrik **Stefan Möller**
Leitung Bühnenmaschinerie **Matthias Assfalg**

Die Ausstattung wurde in den hauseigenen Werkstätten hergestellt.

Werkstätten-/Produktionsleitung **René Matern, Johannes Stiefel**
Leitung Schreinerei **Markus Jeger, Stv. Martin Jeger**
Leitung Schlosserei **Andreas Brefin, Stv. Dominik Marolf**
Leitung Malsaal **Oliver Gugger, Stv. Andreas Thiel**
Leitung Bühnenbildatelier **Marion Menziger**

Leitung Kostümabteilung **Karin Schmitz**
Gewandmeister Damen **Mirjam von Plehwe, Stv. Gundula Hartwig, Antje Reichert**
Gewandmeister Herren **Ralph Kudler, Stv. Eva-Maria Akeret**
Kostümbearbeitung/Hüte **Rosina Plomaritis-Barth, Liliana Ercolani**
Leitung Maske **Gaby Sellen**

Bild- und Tonaufnahmen sind während der Vorstellung nicht gestattet.

DIE KRISE DES DRAMAS

In den Dramen Tschechows leben die Menschen im Zeichen des Verzichts. Verzicht vor allem auf die Gegenwart und die Kommunikation kennzeichnet sie: Verzicht auf das Glück in der realen Begegnung. Diese Resignation, in der sich Sehnsucht und Ironie zu einer Haltung der Mitte verbinden, bestimmt die Form und damit Tschechows Ort in der Entwicklungsgeschichte der modernen Dramatik. Verzicht auf die Gegenwart ist Leben in der Erinnerung und in der Utopie, Verzicht auf die Begegnung ist Einsamkeit. «Drei Schwestern» – vielleicht das vollendetste der Tschechow'schen Dramen – ist die ausschliessliche Darstellung einsamer, erinnerungstrunkener, von der Zukunft träumender Menschen. Ihre Gegenwart wird erdrückt von Vergangenheit und Zukunft, ist Zwischenzeit, Zeit des Ausgesetztseins, in der die Rückkehr in die verlorene Heimat das einzige Ziel ist. Die Erwartung dieser Rückkehr in die Vergangenheit, die zugleich die grosse Zukunft sein soll, füllt das Leben der drei Schwestern aus. Die Last der Vergangenheit und ihre Unbefriedigtheit in der Gegenwart vereinzelt die Menschen. Sie alle reflektieren auf ihr eigenes Leben, verlieren sich in ihren Erinnerungen und quälen sich ab in der Analyse der Langleweiligkeit. Jeder hat sein eigenes Problem, auf das er inmitten der Gesellschaft immer wieder zurückgeworfen wird, das ihn so von seinen Mitmenschen trennt. Es stellt sich die Frage, wie diese thematische Absage an das gegenwärtige Leben zugunsten der Erinnerung und der Sehnsucht, diese perennierende Analyse des eigenen Schicksals jene dramatische Form noch gestattet, in der sich das Bekenntnis zum Hier und Jetzt, zum zwischenmenschlichen Bezug einst auskristallisierte. Absage an die Handlung und den Dialog – die zwei wichtigsten Formkategorien des Dramas –, Absage also an die dramatische Form selbst scheint dem doppelten Verzicht, der die Menschen Tschechows kennzeichnet, entsprechen zu müssen. Doch ist sie nur im Ansatz festzustellen. Wie die Helden der Tschechow'schen Dramen trotz ihrer psychischen Abwesenheit das gesellschaftliche Leben weiterleben, aus ihrer Einsamkeit und Sehnsucht nicht die letzte Folgerung ziehen, sondern in der schwebenden Mitte zwi-

schen Welt und Ich, Jetzt und Einst ausharren, so verzichtet auch ihre Form nicht ganz auf die Kategorien, deren sie als dramatische bedarf. Sie bewahrt sie in einer unbetonten Beiläufigkeit, die die Formwerdung der eigentlichen Thematik im Negativen, als Abweichung von ihr, zulässt. So zeigt das Stück «Drei Schwestern» Rudimente der traditionellen Handlung. Dieses beziehungslose Nebeneinander der Handlungsmomente und ihre seit je als spannungsarm erkannte Gliederung in vier Akte verrät die Stelle, die ihnen im Formganzen zukommt: ohne eigentliche Aussage sind sie eingesetzt, um der Thematik ein Weniges an Bewegung zu verleihen, das dann den Dialog ermöglichen kann. Aber auch der Dialog ist ohne Gewicht, gleichsam die fahle Grundfarbe, von der sich die als Replik verbrämten Monologe als jene Farbtupfen abheben, in denen sich der Sinn des Ganzen verdichtet. Und aus diesen resignierten Selbstanalysen, die fast sämtliche Personen einzeln zu Worte kommen lassen, lebt das Werk, um ihretwillen ist es geschrieben. Sie sind keine Monologe im traditionellen Sinne des Wortes. An ihrem Ursprung steht nicht die Situation, sondern die Thematik. Die Worte werden inmitten der Gesellschaft, nicht in der Vereinzelung gesprochen. Aber sie selbst vereinzeln den, der sie spricht. Beinahe unbemerkt geht so der wesenlose Dialog in die wesenhaften Selbstgespräche über. Sie bilden keine isolierten Monologe, eingebaut in ein dialogisches Werk, vielmehr verlässt in ihnen das Werk als Ganzes das Dramatische und wird lyrisch. Denn in der Lyrik besitzt die Sprache eine grössere Selbstverständlichkeit als im Drama, sie ist gleichsam formaler. Das Sprechen im Drama drückt neben dem konkreten Inhalt der Worte immer auch, dass gesprochen wird, mit aus. Wenn nichts mehr zu sagen ist, wenn etwas nicht gesagt werden kann, verstummt das Drama. In der Lyrik wird aber noch das Schweigen Sprache. Freilich «fallen» in ihr die Worte nicht mehr, sondern werden mit einer Selbstverständlichkeit gesprochen, die zum Wesen des Lyrischen gehört. Deshalb kann der Monolog der Tschechow'schen Dramen im Dialog selbst beheimatet sein, deshalb wird in ihnen der Dialog kaum je zum Problem und führt ihr innerer Widerspruch, der nämlich zwischen monologischer Thematik und dialogischer Aussage, nicht zur Sprengung der dramatischen Form.

Ich schreibe im Augenblick ein Stück, eigentlich kein Stück, sondern irgendein Durcheinander: viele handelnde Personen, möglich, dass ich mich verfilze und das Schreiben abbreche... Was mein Stück betrifft, so wird es früher oder später fertig, doch ob ich mich entschliesse, es noch in dieser Spielzeit aufführen zu lassen, ist ganz ungewiss. Und in Jalta immer noch kein Regen. Die armen Bäume, besonders die in den Bergen und diesseits. Während des ganzen Sommers kam nicht ein einziger Tropfen herunter. Jetzt vergilben sie schon. So geht es auch den Menschen, die während ihres ganzen Lebens nicht einen einzigen Tropfen Glück abbekommen. Es muss aber geschehen, es ist so nötig.

Bevor er ein Stück schrieb, bereitete Tschechow sehr lange Material vor. Wenn er eine hinreichende Menge an Details gesammelt hatte, aus denen sich bereits Rollen ergaben, und wenn er die Stimmung jedes einzelnen Aktes gefunden hatte, dann begann er das Stück aktweise zu schreiben. Die Figuren waren ihm vollständig klar, wobei sie bei seiner Art zu schreiben im Stückfortgang unverändert blieben. Das Geschehen schleifte sich müde dahin, wie das Leben auch – verwelkte einfach ohne sichtlichen logischen Zusammenhang. Die Leute handelten mehr unter dem Zwang von Zufälligkeiten, bauten ihr Leben nicht selbst auf. So tritt uns bei ihm der erste Akt entgegen: ein Namenstag, Frühling, Frohsinn. Der zweite Akt – Banalität gewinnt nach und nach die Oberhand über feinfühlig Menschen. Der dritte Akt – die Macht der Banalität dringt tiefer, die Menschen zappeln in ihren Emotionen. Der vierte Akt – Herbst, das Scheitern aller Hoffnungen, Triumph der Banalität. Menschen wie Schachfiguren in der Hand unsichtbarer Spieler. Lächerliches und Rührendes, Edles und Nichtswürdiges, Gescheites und Unsinniges durchdringen einander.

STANISLAWSKI UND DIE FOLGEN

Was Tschechow beschäftigte, wissen wir erst, seit man in seinem Nachlass ein Stück gefunden hat, «Platonow», an dem er damals lange und leidenschaftlich gearbeitet hat; es ist inzwischen mit einigem Erfolg in meist unerträglichen Bearbeitungen gespielt worden. Als Tschechow dieses Stück schrieb, das er im Schreibtisch verschloss, da er damit in der Theaterwelt auf totale Verständnislosigkeit gestossen war, hatte er ein Programm. Er ist später von dem Platonow-Programm vorübergehend abgewichen, um dem konventionellen Theater Konzessionen zu machen, aber in seinen Meisterwerken hat er nichts anderes verwirklicht. Die Zeitgenossen fanden das Neuartige dieses Programms so befremdend und schockierend, dass sie zwei Tschechow-Uraufführungen auspfeifen. Keines seiner Stücke hatte bei der ersten Aufführung einen wirklichen Erfolg. Auch Stanislawski, dessen Verdienst es ist, dem Tschechow-Theater zum Erfolg verholfen zu haben, hat nur einen Teil davon begriffen. Tschechows Urteil über Stanislawskis Tschechow-Theater ist bisher nicht ernst genommen worden. Die Tradition, die vom Moskauer Künstlertheater begründet wurde und heute noch bewahrt wird, hat sich nicht deshalb überlebt, weil man die Frage zu beantworten suchte, was denn das «andere» war, das Tschechow wollte, sondern weil sich das Welttheater verändert hat. Einige Aufführungen der letzten Jahre haben Intentionen verwirklicht, die dem Programm des Tschechow-Theaters näher kommen als die traditionelle Spielweise, deren angebliche Authentizität von Stanislawski stammt.

Tschechow stimmte in manchem mit den Gründern des Moskauer Künstlertheaters, vor allem mit Stanislawskis literarischem Partner Nemirowitsch-Dantschenko überein, so in der Aggression gegen das korrupte und verstaubte Theater, das ihre Generation vorgefunden hatte. Und man muss es dem grossen Theatermann, der, nach eigenem Geständnis, sein Leben hindurch «ein Langsamer» war, hoch anrechnen, dass ihm um 1925, als er seine Memoiren schrieb, eine Einsicht gedämmert ist, die ihm einen neuen

grossen Horizont eröffnete: «Wenn auch das Tschechow'sche *Was* in diesem oder jenem seiner Werke veraltet wirkt, so hat doch das Tschechow'sche *Wie* noch nicht einmal begonnen, sein volles Leben zu entfalten. Das Kapitel über Tschechow ist nicht abgeschlossen, man hat es noch nicht eingehend studiert, ist noch nicht in sein innerstes Wesen eingedrungen und hat das Buch vorzeitig zugeschlagen. Man muss es von Neuem aufschlagen, um es zu studieren und zu Ende zu lesen.» Stanislawski hat auch das Tschechow'sche *Was* nie verstanden. Er hat es verdorben durch die Fixierung der Theaterarbeit auf Elemente, die zwar in Tschechows Stücken enthalten sind, aber von ihm falsch interpretiert wurden. Er inszenierte Stimmungstheater, und die Stimmung, die das Theater beherrschte, war die des «Ennui». Bei Tschechow ist Stimmung ein Element unter anderen, wenn auch eines, das er wie wenige zuvor dramaturgisch verwendet hat, und «Ennui» das Gegenteil dessen, was Stanislawski daraus gemacht hat, nämlich nichts Weinerliches, Rührseliges, Melancholisches, Elegisches, Sentimentales, sondern etwas Hassenswertes. Was Tschechow als «Ennui» auf die Bühne brachte, kann man am besten als Leere übersetzen. Das «Ennui» seiner Epoche, die Langeweile, unterscheidet sich nur äusserlich von dem der unsrigen: dem Lärm.

Das Bewusstsein der Leere wird betäubt, heute wie damals. Das ist hassenswert, heute wie damals, weil diejenigen, die sich so verhalten, keine Lust und nicht den Mut haben, der Wahrheit ins Auge zu sehen, wie sie ist, und Folgerungen daraus zu ziehen. Dieses Hassenswerte muss dem Protest ausgeliefert werden – genau das hat Tschechow immer wieder gefordert. Das Schlimmste, was man damit machen kann, ist Stimmung. Das Einlullen in eine wehleidige Rührseligkeit enthebt die Zuschauer der Aufgabe, die ihnen Tschechow stellt: Sie sollen, nach seiner Lieblingsformulierung, die «Geschworenen» sein: Sie haben das Urteil zu fällen. Nicht der Autor hat die Urteile zu fällen, sondern das Publikum. Das Grundprinzip ist wissenschaftlich (Tschechow war Arzt): Objektivität. Zu seiner Anwendung ist äusserste Kälte erforderlich: Nur wer kalt ist, ist gerecht. Gerechtigkeit bestimmt die Organisation des Stoffes, der ebenso objektiv wie demonstrativ dargestellt werden

muss, wenn die «Geschworenen» die Wahrheit finden sollen. Tschechow hielt fest: «Die Bühne drückt die Quintessenz des Lebens aus, es ist unnötig, sie mit überflüssigen Details zu füllen.» Die Quintessenz ist im Text enthalten. Was nicht im Text steht, darf nicht auf die Bühne kommen. Wenn die Schauspieler ihn drängten, er möge ihnen ihre Rollen erklären, wurde er unwirsch: «Fragen Sie nicht mich. Ich bin Arzt. Es ist alles aufgeschrieben!» Es ist in der Tat alles aufgeschrieben.

Das Platonow-Programm nannte Tschechow eine «Enzyklopädie des Lebens». Das war das Neue, das dem Well-made-Play des zeitgenössischen Konfektionstheaters entgegengesetzt wurde. Tschechow war der Ansicht, dass ein Plot unwichtig sei. Er lehnte das «Dramatische» ab, wenn es aus der Kalkulation auf den Effekt entwickelt wurde. Die Methode, die er entdeckte, als er sein Programm entwarf, ist die des doppelten Bodens der Bretter, die indirekte. Wenn Menschen miteinander reden, liegt die Wahrheit selten in dem, was sie sagen, sondern in dem, was sie nicht sagen. Sie reden, um zu reden. Sie reden, ohne einander zu antworten: aneinander vorbei, jeder mit sich selbst beschäftigt. Sie reden, um zu verschweigen, was sie denken. Sie reden, um sich selbst etwas vorzumachen. Immer wieder entstehen Pausen, weil sie einander nicht verstehen oder nicht zuhören. Tschechow entdeckte die dramatische Bedeutung des Schweigens.

Die Regie des Künstlertheaters, wo man das verstand und missverstand, inszenierte das Schweigen in doppelter Richtung. Erstens füllte sie es aus mit unzähligen Details von «stummem Spiel», zweitens suchte sie mit allen Mitteln die Emotionen durch «stummes Spiel» so zum Ausdruck zu bringen, dass keinem Zuschauer verborgen bleiben konnte, was im «inneren Dialog» vor sich ging. Tschechow sagte von diesem «stummen Spiel», es sei «nichts als gewöhnliches Theater». Das Schweigen, das Tschechow vorschreibt, ist das genaue Gegenteil von stummem Spiel. Es ist nichts als Schweigen. Reglosigkeit, Konzentration. So komponierte er seine Sätze. Sein Dialog setzt sich zusammen aus dem Gesagten und dem Ungesagten, dem vielleicht Unsagbaren. Das ist der doppelte Boden, aus dem im

Künstlertheater die alten einschichtigen Bretter gemacht wurden. Der ewig «gedämpfte» Tonfall der Schauspieler des Künstlertheaters ging ihm ebenso auf die Nerven wie die Weinerlichkeit. «Es sind Komödien!», brummte er böse. Wenn er sagte, «es ist alles aufgeschrieben», so heisst das, dass nichts inszeniert werden soll, was nicht dasteht, aber auch, dass nichts nicht inszeniert werden soll, was dasteht.

Freilich, das einzige Material, aus dem die Stücke gebaut sind, ist das Leben. Wahrheit. «In der Kunst», pflegte er zu sagen, «kann man nicht lügen.» So lächerlich es ist, zu behaupten, er habe das Bild seiner Epoche zeigen wollen, so lächerlich wäre es, anzunehmen, er habe Russland zeigen wollen. Er arbeitete nur mit Material, das er kannte. Hinter dem russisch gefärbten Vordergrund sah und zeigte Tschechow die Quintessenz allen Lebens, ein Amalgam aus persönlichen Beobachtungen, Empfindungen, Konjekturen, aus seiner Erfahrung und seiner Einbildungskraft. Nichts liess er so, wie es war. Er verabscheute den Subjektivismus ebenso wie den Naturalismus. Alle Kunst lief für ihn darauf hinaus, das, was er die «Enzyklopädie» nannte, als Konzentrat darzustellen. Tschechow vervollkommnete die Methode seiner Kunst wie eine Wissenschaft, deren Ziel die exakte, präzise und subtile Darstellung der Wahrheit ist. Er arbeitete kalt, aber er liebte das Material, mit dem er arbeitete: die Menschen und das Leben. Tschechow war der Ansicht, die Wahrheit sei so leise, dass Schallmauern eingegrissen werden müssten, um sie hörbar zu machen: Er verschärfte nicht die Dialektik, sondern schärfte das Gehör. Wahrheit beginnt, wo das Gerede endet, neben den Worten, hinter den Worten, jenseits aller Worte. Sie ist das, was dahinter ist. So gleicht Tschechows Theater einem wissenschaftlichen Experiment. Das Resultat ist entweder genau oder es stimmt nicht. Die Kunst der leisen Wahrheit ist schwerer zu erlernen, als er geglaubt hat. Wir haben gerade erst damit angefangen.

Siegfried Melchinger

DAS RITUAL VON ORT, ZEIT UND STUNDEN

Die zarte Sprache der Dinge und Gefühle ist, ein wenig, die Sehweise Tschechows. Er betrachtet das Gesamtereignis wie einen langsamen Fluss mehrerer Motive, das heisst mehrerer paralleler musikalischer Phrasen, zwischen denen sich ein Spiel von subtil wahrnehmbaren Interaktionen einstellt. Und aus solcher Verflechtung, solchem Zusammenspiel entsteht und entwickelt sich – in der dem Gedanken eignenden, langsamen Weise des Entstehens und Fortschreitens – in einem reinen, tristen, wohldurchdachten Kontext die dramatische Bedeutung. In dieser Aufhebung allzu kühner Evidenz der «Figur», insbesondere der «Hauptfigur», in diesem Zurückgreifen auf eine Pluralität von «Personen», die bei der expressiven Arbeit ebenbürtig nebeneinanderstehen, statt im Rückgriff auf eine pyramidale Schauspielhierarchie, in dieser seiner Art, unserem Herzen zu suggerieren, dass jede Person in ihren Empfindungen und Handlungen der Linie der eigenen Individualität folgt, doch mit grosszügiger innerer Anteilnahme an den Geschicken der anderen, den Geschicken der Mitwelt, in dieser Technik, die als «chornisch» bezeichnet worden ist und der wir zusätzlich die Attribute «musikalisch» und «verhalten» verleihen möchten (im Verhältnis zu den für andere Formen des Theaters typischen evidenzstiftenden Ausbrüchen der «Figur») – in all dem liegt vielleicht das süsseste, fruchtbarste Geheimnis Anton Tschechows. Doch nicht allein die Pluralität der in ihren Aufgaben gleichgestellten Personen betraut er mit der Aufgabe, seine Technik – seine Art des Betrachtens und Seins – zu tragen und zu verfechten, auch die Motive der einzelnen Ereignisse und die beiläufigen Zeichen der Objekte, jener Objekte oder Requisiten oder Ornamente oder Instrumente oder Nichtigkeiten, welche die Atmosphäre, das Ambiente ausmachen, hebt er auf die Ebene dieser egalitären Würde. Das müde oder harmlose Ritual von Ort, Zeit und Stunden wird in den Stunden, in der Zeit und vor Ort vertraulich beobachtet.

Carlo Emilio Gadda

Künstlerische Literatur wird deshalb künstlerisch genannt, weil sie das Leben so zeichnet, wie es in Wirklichkeit ist. Ihre Bestimmung ist bedingungslose und ehrliche Wahrheit. Ein Schriftsteller ist doch kein Konditor, kein Kosmetiker, kein Alleinunterhalter; er ist ein Mensch mit Pflichten, vertraglich gebunden durch sein Pflichtgefühl und sein Gewissen; wer A gesagt hat, muss auch B sagen, und so schlecht ihm dabei auch werden mag, er ist verpflichtet, seinen Ekel davor niederzukämpfen, dass seine Vorstellung mit dem Schmutz des Lebens besudelt werden könnte ...

Für Chemiker gibt es auf der Erde nichts Unreines. Der Schriftsteller muss genauso objektiv sein wie ein Chemiker; er muss sich freimachen von der Subjektivität seines Alltags und wissen, dass die Misthaufen in der Landschaft eine sehr beachtliche Rolle spielen und böse Leidenschaften dem Leben ebenso eigen sind wie gute.

Brief Anton Tschechows an M. V. Kiselëva vom 14. Januar 1887

SIE LEBEN SCHLECHT, MEINE HERREN!

Tschechow ist, ganz wie unser Molière, quer durch seine grossen oder kleinen Komödien, ein Farceur. Die Personen sind zumindest lustig, und in den schmerzlichsten Stunden ihres kleinen Schicksals gehören sie, wie dem auch sei und was immer sie sagen und selbst wenn sie sich das Leben nehmen wollen, der Welt der Ironie an. Tschechow ist nicht der Labiche der Verzweiflung. Das Genie Tschechows, sein ureigenes Wesen, der Satiriker, der er, wenigstens im Theater, immer war, hat den Tod oder den Selbstmord in die Domäne der Komödie hineingebracht, ohne dass der eine oder der andere sich dort ungewöhnlich ausnimmt. Arzt von Beruf und krank, kennt er die physiologischen Realitäten allzu gut, um das Romanhafte oder die Hinfälligkeit der Helden ernst zu nehmen. Der Tod geht in diesem Theater in das Magazin des komischen Zubehörs ein, und das Lächerliche ist hier ein Instrument der Farce. Kurz, ich sehe nichts Trauriges in diesen Fehlschlägen und in diesen Misserfolgen, in diesem Verfall. Der Tod selbst ist ein einfaches Ereignis. Wir sind weit entfernt von Chatterton. Mit diesen alltäglichen Personen exorziert Tschechow lächelnd das Romantische des Misserfolgs und des Todes. Man muss die Stücke Tschechows wie Komödien spielen und lesen. Sie sind lustig. Sie belustigen sich. Sie sind lebendig. Und was auch immer der Eindruck der ersten Lektüre sein möge, man darf die «Drei Schwestern» nicht traurig, melancholisch spielen. Man muss nicht traurig sein ob ihres Schicksals. Das hiesse, sie zu unbedeutenden Erfindungen herabmindern. Es hiesse Tschechow nicht ernst nehmen, wenn man aus ihm einen Dramatiker der Melancholie, der empfindsamen Seele machen würde. Dass der Autor mit seinen Personen unerbittlich ist, dass er sie ihrem Verderben entgegenführt, einem Ende in Verzweiflung nach einem ungewissen oder leeren Leben, das stimmt. Aber das ergibt nicht ein düsteres Werk, denn es wird gerade von der Ironie des Autors erhellt. Von seinem zurückhaltenden Mitgefühl ebenso wie von seiner Gleichgültigkeit.

STÜCK: MAN MUSS DAS LEBEN NICHT DARSTELLEN, WIE ES IST, UND NICHT, WIE ES SEIN SOLL, SONDERN SO, WIE ES IN DEN TRÄUMEN IST.

DIE UNBARMHERZIGE BANALITÄT DIESES LEBENS

Die naturgetreue Darstellung wirklichen Lebens mit ihrer von der unbarmherzigen Banalität dieses Lebens vorgegebenen Tragik, die sie stets in die Nähe des Komischen rückt; die beharrliche Betonung des Unheroischen, Unpathetischen, Selbstbetrügerischen, Sinnlosen; die Willenslähmung als Merkmal der Kultivierten und zugleich Zeichen für ihre Dekadenz: dies sind die augenscheinlichen Charakteristika der Dramen Tschechows. Seine Stücke sind Dramen vom Verlust des Willens, in denen die unerreichbare Erlösung bewusst verschwommen bleibt wie in einem Traum und in denen Sprache die einzige Beschäftigung des Menschen ist. Da die Erlösung im Transzendenten und ausserhalb des Menschen liegt, ist Handlung auf jeden Fall unnötig; man sitzt und redet. Bei Tschechow ist der Handlungsablauf im Hinblick auf das Wollen der Charaktere unwesentlich. Eine irgendwie erkennbare Katharsis, selbst ein echter dramatischer Höhepunkt, wird tunlichst vermieden. Höhepunkte sind, wo sie sich ergeben, immer unscharf, weil Tschechows Figuren nicht klar genug sehen können, um das zu tun, was man nach normalen Massstäben von ihnen erwarten würde.

Formal hat jedes Stück seinen Höhepunkt, aber thematisch gesehen ist dieser Höhepunkt nie der richtige. Das, worum es eigentlich geht, wird immer gemieden. Wenn es bei Tschechow eine Katharsis in irgendeinem akzeptablen Sinne gibt, so erwächst sie aus einer Summe kleiner Details und der Blosslegung eines Charakters, aus der Geschichte eines gegebenen Augenblicks in Bezug auf mehrere Personen und nicht, wie in den meisten Dramen, auf eine oder zwei Personen. Das läuternde Erkennen der Beziehung zwischen der Bühnenwirklichkeit und der durch sie gespiegelten echten Wirklichkeit macht die Werke zur Kunst, aber es ist eine schwierige Kunst, denn sie baut die emotionalen Erwartungen des Publikums bis zu einem gewissen Punkt auf und durchkreuzt sie dann, lässt eine tragische Situation

ins Komische abgleiten, verweigert den Helden oder Heldinnen das Wissen, das sie adeln würde, und befremdet vor allem dadurch, dass sie die Emotionen des Publikums bewusst auf eine ganze Gruppe von Personen verteilt. Könnte das Publikum seine Sympathien auf eine Person konzentrieren, so gewänne diese eine Person eine gewisse Erhabenheit; aber bei Tschechow interessieren mehr die Beziehungen zwischen Menschen als die «Realistika» der Menschen selbst. Solche Kunst ist schwierig, da kein Publikum darauf vorbereitet ist. Bei Tschechow kann die von der eigentlichen Handlung losgelöste Bedeutung unerklärlich sein, aber die Konzentration dramatischer Handlung ist schon in sich selbst verwirrend. Bei Tschechow endet das Stück zwar formal, aber die Charaktere nehmen, nachdem ihnen so gewissenhaft Leben eingehaucht wurde, ihre Bedeutung mit sich fort und geben sie, wenn der Vorhang fällt, nicht preis. Wenn das so ist, fragt da der Theaterbesucher, worum geht es denn dann in dem Stück? Wozu wurde es geschrieben? Dass der augenscheinliche Inhalt eines Werks, nachdem so viele Worte und Tränen darauf verwendet wurden, auf einmal trivial und völlig unbedeutend sein soll, ist ein unerhörter Vorgang in der Literatur. Es ist, als ob die konventionelle Form der Kunst sich selbst, ihre eigene Existenzberechtigung oder zumindest die Erwartungen des konventionellen Publikums in Frage stellte.

Joyce Carol Oates

DAS LEBEN IST ANDERSWO

Ein Gespräch mit Simon Stone

Du hast «Drei Schwestern» – wie bereits Ibsens «John Gabriel Borkman» – aktualisiert und überschrieben. Was interessiert dich an Tschechows Dramen im Allgemeinen und an diesem radikal modernen Klassiker im Speziellen?

Für mich ist es das zweite Mal, dass ich «Drei Schwestern» inszeniere, beim ersten Mal war es ein Projekt, das «3 times sisters» hiess. Ausser mir haben noch zwei andere Regisseure ihre Version davon erarbeitet, wir haben es sozusagen in drei Teile geteilt. So gesehen habe ich noch nie das komplette Stück inszeniert. Dafür habe ich selbst einmal in «Drei Schwestern» gespielt, als 19-Jähriger in der Rolle des eigentlich 60-jährigen Militärarztes Cebutykin. Seitdem hat sich meine Methode, mein Umgang mit klassischen Stoffen sehr verändert. Tschechow hat – ähnlich wie Ibsen in «John Gabriel Borkman» – eine perfekte Struktur entwickelt, eine brillante Dramaturgie, in der er die Charaktere so wahrhaftig wie möglich werden lassen konnte. Tschechow zeigte, wie schön und absurd es sein kann, Menschen dabei zuzusehen, wie sie auf der Bühne über alltägliche Dinge sprechen. Das macht seine Arbeit so revolutionär. Wir können uns kaum vorstellen, wie fundamental und irritierend es für das Publikum seiner Zeit gewesen sein muss, dass Tschechow behauptete, dass diese, seine Stoffe es «wert» seien, auf der Bühne verhandelt zu werden. Bei unserer Produktion muss der Effekt ähnlich radikal sein. Auch unser Publikum wird sich hoffentlich folgende Frage stellen: Wieso ist das Kunst? Genau darum ging es Tschechow: Er zeigt, wie Menschen in einem Raum die tiefstnigsten Themen der Welt verhandeln, während im Nebenraum Banalitäten ausgetauscht werden. Dadurch bekommt man als Zuschauer auch ein Gefühl für sein eigenes Leben, das sich in eine Komödie oder ein Drama verwandelt. Tschechow liebte seine Figuren bedingungslos – auch weil er von Beruf Arzt war. In dieser Funktion musste er sich mit den Problemen der Menschen auseinandersetzen, fähig sein, für jeden seiner Patienten Empathie zu empfinden. Die meisten Dramen legen nahe, welche Figuren man mag und welche nicht. Tsche-

chow ist der einzige Dramatiker, der diese Entscheidung nie getroffen hat. Aus diesem Grund sind seine Stücke auch ein so einzigartiges Material für Schauspieler und Schauspielerinnen. Wenn du die Figuren so liebst wie Tschechow es getan hat, kannst du als Schauspieler und Schauspielerin brillieren.

Du hast auch die Dialoge vollkommen neu geschrieben und in Gegenwartssprache übersetzt. Was ist daran das Reizvolle für dich?

Tschechows Stücke beginnen alle mit dem Hinweis, dass sie in der Gegenwart spielen, und dabei nehme ich ihn wörtlich. Die Gegenwart hört nie auf. Zu Lebzeiten hätte Tschechow ja auch gewollt, dass seine Dramen in der Gegenwart angesiedelt sind, auch bei späteren Aufführungen. Irgendwann hat man begonnen, sie in die Vergangenheit zu versetzen, weil man der Meinung war, der Autor hätte mit der Gegenwart seine eigene Gegenwart gemeint. Dabei sollten sie doch die jeweils gegenwärtige Gesellschaft widerspiegeln. Tschechow hat seine Stücke vielfach überarbeitet. «Onkel Wanja» hiess ja ursprünglich «Der Waldschrat», 15 bis 20 Jahre später schrieb er es neu, um es der neuen Gegenwart anzupassen. Er war Arzt, er arbeitete als Anthropologe und Soziologe und hatte die Menschheit in ihrer ganzen Nacktheit vor sich: körperlich, aber auch metaphorisch. Als Arzt sah er die Schwächen der Menschen, kannte ihre Geschlechtskrankheiten und wusste alles Mögliche über ihr Privatleben. Ein Arzt muss ein unvoreingenommener Vermittler sein. Und so war Tschechow wahrscheinlich der erste moralisch unvoreingenommene Autor. Zwar haben auch seine Figuren ein tief verwurzelttes Moralverständnis – sie wollen «gut» sein. Trotzdem schafft es Tschechow, seine Stücke im Kern von jeglichem konventionellen Moralverständnis zu befreien und das Leben so wiederzugeben, wie es ist. Keinem Autor vor oder nach ihm ist es je gelungen, so viel Empathie für seine Figuren aufzubringen. Selbst Figuren, die sich an der Oberfläche negativ auf die anderen Figuren auswirken, erfahren in einzelnen Momenten grosses Mitleid, Empathie und sogar Liebe. Man durchschaut ihre Motive nie ganz, weiss nie genau, warum sie einander verletzen oder sich selbst schützen. Dinge nicht persönlich zu nehmen und sie gleichzeitig wahnsinnig persönlich zu nehmen, das ist für einen Schriftsteller eine ganz besondere

Gabe. Und den gleichen Schock möchte ich im heutigen Publikum hervorrufen, das einer Reihe von ganz normalen, fehlerbehafteten Figuren dabei zusieht, wie sie sich durchs Leben kämpfen und sich an jeden erdenklichen menschlichen Kontakt klammern, um zu überleben. Dass das Publikum sich wiedererkennt, darin besteht die Essenz von Tschechows Philosophie. Alles, was ich gerade beschrieben habe, funktioniert nur, wenn man sich selbst zusieht und nicht ein paar seltsamen Russen, die Ende des 19. Jahrhunderts widersinnig agieren. Es ging darum, dass die Leute sagen: «Unfassbar, dass daraus Kunst gemacht wurde! Dass eine Diskussion darüber geführt wird, ob ein kaukasisches Gericht Fleisch oder Gemüse ist. Oder dass es interessant sein soll, dass einer die ganze Zeit aus der Zeitung vorliest.» Heute schüttelt man den Kopf, wenn jemand auf der Bühne live Twiternachrichten wie «Taylor Swift hat sich gerade geoutet» vorliest. Für Theatergängerinnen und Theatergänger wird es immer ein erschreckender Gedanke sein, ihr eigenes Leben könnte interessant genug sein, um daraus Kunst zu machen. Seit es Kunst gibt, denken wir, Kunst gehöre der Vergangenheit an. Wenn du in den 1980er-Jahren behauptet hättest, jemand wie Spike Jonze werde eines Tages einen Film machen, in dem Joaquin Phoenix sich in sein Betriebssystem verliebt, hätte es geheissen, nie im Leben könne das ein Kunstwerk werden. Heute sieht man sich diesen Film «Her» an – der übrigens zutiefst tschechowsch ist – und stellt fest, dass darin die allermenschlichsten Dinge wie etwa Einsamkeit verhandelt werden. Wir denken immer, unser Leben sei nur für uns selbst interessant, und schämen uns dafür, wie ernst wir es nehmen. Heute heisst es überall, wir hätten uns verirrt. Das haben wir auch, vor allem aber in jener Hinsicht, dass unzählige Menschen wieder in der Vergangenheit leben wollen, weil früher alles vermeintlich besser war, anstatt die Gegenwart so zu akzeptieren, wie sie ist, und sie gleichzeitig auch zu kritisieren. Und genau darum geht es natürlich auch bei Tschechow.

Verweigert Tschechow den konventionellen Plot?

Es ist schwer zu sagen, was ein Tschechow-Plot ist. Würde man den reinen Handlungsverlauf beschreiben, schliefte das Publikum ad hoc – so lange, bis etwas Interessantes passierte. Andererseits hat «Drei Schwestern» einen durchaus konventionellen Plot: Eine unglücklich verheiratete Frau beginnt

eine Affäre mit einem anderen Mann, die aber nicht gut ausgeht. Ein anderer duelliert sich und stirbt. In den Details ist das alles sehr ähnlich wie bei Leo Tolstoi oder Alexander Puschkina.

Das erzählt sich aber nicht über die Dialoge.

Tschechows Dramen werden im Laufe der Jahre immer handlungsärmer: Von «Platonow» – mit zahllosen Seitensprüngen, Todesfällen und melodramatischen Momenten – über «Iwanow», «Die Möwe» und «Onkel Wanja» bis hin zu den «Drei Schwestern». In seinem letzten Drama «Der Kirschgarten» ist nahezu keine Handlung mehr übrig. Tschechow braucht weder Pistolen noch Leichen oder Affären mehr. «Der Kirschgarten» handelt einzig und allein von Menschen, die ihre Art zu leben aufgeben müssen. Der einzige – im herkömmlichen Sinne – dramatische Augenblick, von dem man im realen Leben sofort seinen Freunden erzählen würde, tritt ein, als Warja beinahe einen Heiratsantrag bekommt. Und auch dieser Moment endet grauenvoll. Wenn man den Gedanken, dass das Leben so vor sich hinplätschert, während die relevanten Dinge anderswo passieren, ernst nimmt, dann schreibt man eben ein Stück darüber, was Menschen tun, während sie warten, dass die Zeit vergeht. Manchmal philosophieren wir, manchmal reden wir über Belanglosigkeiten, um uns aufzuheitern, manchmal provozieren wir ein Drama, wo keines ist, um uns einbilden zu können, Teil von etwas Wichtigem zu sein. Tschechows Plots sind diesbezüglich perfekt gebaut – einem Uhrwerk gleich. Und tatsächlich macht sich Tschechow den Faktor Zeit zu Nutzen und organisiert die zwei oder drei Stunden Theater perfekt – in Hinblick auf ihre maximale emotionale Wirkung. Die Mikrostruktur der Handlung hingegen ist praktisch unmöglich zu analysieren. Selbst in meiner Bearbeitung könnte ich nicht rekonstruieren, in welcher Reihenfolge die vielen Figuren in «Drei Schwestern» die Bühne betreten. Die Makrostruktur hingegen ist so gestaltet, dass man sich immer an die vier Akte erinnern kann, aber nicht mehr an den detaillierten Ablauf innerhalb der einzelnen Akte. Daraus ergibt sich ein Spannungsfeld zwischen gut durchdachter, traditioneller Narration und einem gewissen Chaos innerhalb dieser Form. Für das Publikum ist diese Erzählweise besonders attraktiv, für mich hingegen sehr schwer zu organisieren.

Du übernimmst für deine Überschreibung des Originals aus dem Jahr 1901 sowohl die Abfolge der Akte als auch die Figurenkonstellationen. Was ist so zwingend an diesem Gerüst?

Man kann nur über Sehnsucht schreiben, wenn man irgendwo verankert ist, wenn es also etwas gibt, das einen von seinem Objekt der Begierde abhält. Wie bei Odysseus, der sich an den Mast seines Schiffes binden liess, als er an den Sirenen vorbeifuhr. Diese Verankerung habe ich verschoben: Im Original besteht sie darin, dass alle in der russischen Provinz festsitzen und nicht wegkönnen. Heute kann man um die Welt reisen und ohne grossen Aufwand beschliessen, dass man lieber in Berlin oder Moskau leben möchte. Das heisst aber nicht, dass man kein Verlangen nach Dingen haben kann, die auch in Tschechows Original vorkommen. Mein neuer Anker ist die Zeit: Jeder Akt ist ein Endpunkt eines gewissen vergangenen Zeitraums. Die Figuren sitzen nicht mehr an einem Ort fest, sondern suchen ihn gezielt auf, um über diese vergangene Zeit nachzudenken. Oft geschieht das in den Ferien, dann kehren wir im Tschechow'schen Sinne in die Vergangenheit zurück. Telefon und Internet werden dann nebensächlich, und man trifft sich mit Menschen, die man lange nicht gesehen hat. Es sind Momente gesellschaftlicher Existenz, die annähernd ans späte 19. Jahrhundert erinnern: Diese Momente eingefrorener Leerräume ermöglichen zwischenmenschliche Beziehungen und Selbstreflexion. Hätte ich diese klare, feste Struktur aufgelöst und die Figuren auf Stadt und Land, Flugzeuge und Bahnhöfe verstreut, hätte ich ihnen die Chance auf Sehnsucht genommen. Sie wären mit der Routine des Alltags beschäftigt. Sehnsucht steckt bei aller permanenten Selbstablenkung ständig unter der Oberfläche und macht sich explosionsartig Luft, sobald wir einmal zum Durchatmen kommen. Das sind die raren Momente, in denen wir feststellen können, wie glücklich wir sind. Ich werde oft gefragt, ob ich glücklich bin. Erstens ist das eine der grausamsten Fragen überhaupt, denn wenn man sie mit Ja beantwortet, kriegen das die Götter natürlich mit und machen dir einen Strich durch die Rechnung. Zweitens kann man diese Frage immer nur ausserhalb des Hamsterrades beantworten. Im Rad hat man keine Zeit, darüber nachzudenken. Man muss sich aufs Laufen konzentrieren, sonst stirbt man. Wenn man dann aber mal eine Pause hat und keine Listen abarbeiten

oder Probleme lösen muss, dann ist man plötzlich ganz bei sich und seinen Gedanken. Dann erst realisiert man, was einem fehlt. Oder eben auch nicht. Die meisten gönnen sich diese Momente nicht, weil sie Angst vor der Kenntnis ihres eigenen Innenlebens haben. Frauen werden durch gewisse biologische Umstände immer wieder dazu gezwungen, aber Männer haben keine Periode, keine hormonelle Auszeit – na gut, manche schon. Aber andere bauen rapide ab, sobald sie in den Ruhestand treten, weil sie 50 Jahre lang kein einziges Mal ihr Dasein reflektiert haben. Dann gehen sie in Rente, erkennen die riesige Leere in ihrem Inneren und gehen daran sehr, sehr rasch zugrunde. Gerade tritt die erste Generation karriereorientierter Frauen in den Ruhestand, vielleicht ist das bald also keine Geschlechterfrage mehr, sondern eine Generationenfrage. In jedem der vier Akte im Stück haben die Figuren die Möglichkeit, sich selbst zu betrachten. Einige reden ununterbrochen und nützen diese Gelegenheit nicht. Andere denken ehrlich über ihr Dasein nach. Aber die Chance bekommen sie alle. Was passiert, wenn keine Stimmen mehr in deinem Kopf sind? Was, wenn deine innere Stimme beginnt zu sprechen?

Die drei Schwestern sind sehr autonome Persönlichkeiten, deren Liebesbegriff sich nicht mehr aus ökonomischen Sachzwängen und Abhängigkeiten speist. Sind Olga, Mascha und Irina Feministinnen?

Im Original sind sie Feministinnen, in meinem Stück dürfen sie einfach existieren. Bei Tschechow handeln sie gegen die Erwartungen, die die Gesellschaft in sie setzt. Olga hat keinen Mann, und man hört sie hin und wieder sagen, dass sie gerne einen hätte. Das kann man als Klischee abtun, aber wenn man genauer liest, erkennt man, dass sie in Wahrheit die Zufriedenste von ihnen ist. Dann haben wir die verheiratete Mascha, die eine Affäre mit einem anderen Mann hat, der ebenfalls verheiratet ist, und nicht die geringsten Schuldgefühle zeigt. Schliesslich Irina, eine Sozialistin, eigentlich eine frühe Suffragette: Im Original sind alle drei zutiefst feministisch, was ihre Berufe, ihren Platz im Leben und ihre Beziehungen zur Männerwelt betrifft, die sie übrigens alle nicht besonders ernst nehmen. Daher muss ich im Verhältnis zu Tschechow nicht feministisch sein, weil seine Frauen es ohnehin schon sind, die Männer dafür sensible Wesen. Die Geschlechterfrage stellt sich für mich beim

Überschreiben von Tschechow also gar nicht. Die Figuren können einfach sein, wie sie sind. Bei Ibsen ist das anders, da muss man sich immer fragen, was hinter der ständigen Entrostung der Figuren steckt und ethische Parameter anpassen. Ibsen erzählt von gesellschaftlichen Strukturen. Tschechow gelingt es, diese Strukturen zu überwinden und zu zeigen, wie Menschen seit jeher wirklich sind. Ibsens «Nora» beinhaltet für viele das erste feministische Moment im Theater, aber Tschechow war dem weit voraus. Für ihn wäre eine Frau, die ihren Mann verlässt, gar kein Skandal gewesen. Vielleicht liegt das daran, dass Westeuropa damals in gesellschaftlicher Hinsicht viel konservativer und weniger offen war als Russland. Heute ist das ja ironischerweise umgekehrt.

Wofür steht für dich die berühmte Chiffre «Nach Moskau, nach Moskau!»?

Milan Kundera hat einen Roman geschrieben: «Das Leben ist anderswo». Diesen Titel könnte man als Essenz von «Drei Schwestern» verstehen. Für die meisten Menschen findet das Leben tatsächlich immer irgendwo anders statt. Das Zentrum seines eigenen Lebens finden zu wollen, ist, als würde man versuchen, einen Fisch mit blossen Händen zu fangen. Und selbst wenn es einem gelingen sollte, ist das kein Zustand, der lange anhält. Moskau ist wie das verlorene Paradies. Der Weg zurück ist versperrt. Damit will ich sagen: Selbst wenn die Schwestern es schaffen würden, nach Moskau zurückzukehren, wäre es nicht jenes Moskau, das sie aus ihrer Kindheit kennen. Und auch wenn es genauso aussehen würde, müssten sie erkennen, wie sehr sie sich selbst in der Zwischenzeit verändert haben. Moskau repräsentiert für sie ein ureigenes, innerliches Gefühl, das sie versuchen wiederherzustellen. Darum erschaffen sie die Partys, an die sie sich aus ihrer Kindheit erinnern, neu. Und trotzdem macht sie das nicht glücklich. Denn es geht nicht um die Feiern an sich oder die Menschen von damals. Es geht um die Geborgenheit, die sie empfunden haben, während sie als Kinder unter den Tischen sassen, der Musik, den Geräuschen und den Erwachsenen zuhörten, die ganz ausgelassen waren, Affären hatten, sich küssten und feierten, bis die Schwestern inmitten dieser Kulisse einschliefen. Deswegen denken sie, alle anderen wären in diesen Momenten genauso glücklich gewesen wie sie selbst.

Tschechow hatte beim Schreiben konkrete Schauspieler vor Augen, konnte ihnen seine Rollen quasi auf den Leib schreiben. Als Hausregisseur kennst du unser Ensemble mittlerweile sehr gut. Hat deine Kenntnis der Schauspieler und dein Wissen um ihre unterschiedlichen Spielweisen Einfluss auf deinen Schreibprozess?

Selbstverständlich, und das drückt sich auf zwei unterschiedliche Arten aus: Einerseits schreibe ich gerne für jene Stimmen, die die Schauspieler vor der Welt verbergen, die ich aber entdecke, wenn ich mit ihnen etwas trinken gehe. Das kann zu unglaublich aufschlussreichen Darstellungen führen. Umgekehrt gefällt es mir auch, wenn die Rolle und die Persönlichkeit krass auseinandergehen. Das fängt schon bei der Besetzung an. Ich gebe etwa Nicola Mastroberardino eine Rolle, dann schreibe ich Worte für ihn und kann kaum erwarten, sie aus seinem Mund zu hören. Ich habe das grosse Glück, einen Beruf zu haben, in dem ich von talentierten, wundervollen Menschen umgeben bin, die auch noch umsetzen, was ich ihnen auftrage. Beim Schreiben bin ich manchmal sehr überrascht, was die Figuren tun, ja, sie sind mir oft einen Schritt voraus. Und dann muss ich plötzlich lachen, weil mir bewusst wird, dass die Schauspieler wirklich spielen werden, was ich gerade geschrieben habe. Ich weiss, das klingt fast ein bisschen sadistisch, aber es ist auch für die Schauspieler befreiend.

Welche Bedeutung hat das Bühnenbild, ein zweistöckiges Haus, für die Beschreibung der sozialen und familiären Beziehungen der Figuren?

Eigentlich gar keine. Bühnenbilder sind bei mir selten mit Bedeutung aufgeladen. Sie bieten mir nur Gelegenheit, einen Spielstil zu entwickeln. Tschechow hat einen nie zuvor dagewesenen Realismus geschaffen. Es gelingt ihm, das Gefühl heraufzubeschwören, das man hat, wenn man völlig absurde Gesprächsfetzen ohne Kontext aufschnappt und sich fragt: Worüber reden die bitte? Nun hat dramatisches Schreiben die Aufgabe, einen Kontext zu schaffen, um den Realismus verständlich zu machen. Damit der Realismus real ist, muss er aber bis zu einem gewissen Grad unverstänglich bleiben. Und eine Spur zu schnell sein. Ausserdem braucht man maximalen Zugang zu den Menschen auf der Bühne, deshalb das sich drehende Haus. Es trägt Menschen in den Vordergrund, ohne dass sie selbst nach vorne treten

müssen. Im traditionellen Theater besteht die Aufgabe des Regisseurs im Prinzip darin, die sprechenden Personen in den Vordergrund zu bringen. Und die Aufgabe des Schauspielers ist, trotz aller banalen Regieanweisungen nicht die Verbindung zur Rolle zu verlieren. Und diese elementar künstliche Aufgabenverteilung habe ich immer versucht, neu zu denken. Man verschwendet viel zu viel Probenzeit darauf, Ausreden zu finden, warum jemand so und so da steht, damit ihn alle Zuschauer sehen. Deshalb setze ich das Publikum oft auf verschiedene Seiten, damit irrelevant wird, wohin der Schauspieler seinen Blick richtet. Und ich arbeite mit Mikroports, damit das Ensemble nicht darauf achten muss, wie laut es in welche Richtung spricht.

Könnte man sagen, dass du filmische Methoden anwendest?

Eigentlich nicht. Shakespeare hat so gearbeitet, lange bevor es das Kino gab. Er stieg mitten im Dialog in eine Szene ein und wieder aus, er reihte viele kurze Szenen aneinander. Gut, er musste die Leute auf- und abgehen lassen, aber auch das kann unglaublich schön sein. Ich würde meinen Zugang eher mit Zaubertricks vergleichen: Ich suche nach Möglichkeiten, eine Person verschwinden und eine andere auftauchen zu lassen. Dazu nutze ich durchaus altmodische Theater Techniken: Ich tausche den Boden aus oder nutze Blacks. Vielleicht ist das ein bisschen vom Kino inspiriert, das die Freiheit hat, nur ausgewählte Momente zu zeigen und die Einheit von Raum und Zeit zu ignorieren. Shakespeare hat diese Regeln ausgehebelt, bevor es sie überhaupt gab, indem er die Person, die er wollte, auftreten liess, wann er wollte. Er hat eine Traumwirklichkeit erzeugt, die nur den praktischen Anforderungen des fortschreitenden Plots unterlag. Ich kann das auch, nur ohne dafür den Wunsch nach Realismus zu opfern. Es ist viel beeindruckender, diese «filmischen» Techniken im Theater als Theater Techniken wahrzunehmen. Das Schöne am Theater ist ja, dass man weiss, man ist im selben Raum wie das Geschehen, und trotzdem nicht dahinterkommt, wie es vonstattengeht. Man hört und sieht fünf Gespräche, die gleichzeitig an verschiedenen Stellen des Hauses stattfinden – das ist unfassbar. Das kann nur ein Spion, aber der sieht die Leute nicht, er hört sie nur. Oder eine Drohne, die ums Haus fliegt. Oder jemand, der zufällig im genau richtigen Tempo durchs Haus geht und alles mitbekommt. Darin liegt etwas grundlegend Theatrales,

es ist Theaterzauber. Unter keinen anderen Umständen im Leben kann man diese Erfahrung machen. Einen Menschen nehmen und drehen – die Essenz der Bildhauerkunst! Ihn in seiner Dreidimensionalität wahrnehmen. Wenn man versucht hätte, Bismarck zu umkreisen, hätte er sich umgedreht und gefragt, was man da macht. Aber wenn jemand eine – hoffentlich realistische – Skulptur von ihm schafft, versteht man plötzlich das Wesen des menschlichen Daseins. Dann kannst du rundherum gehen und dir bewusst machen, dass das der grosse preussische Staatsmann ist! Auch das Theater gibt einem diese Möglichkeit, die Menschheit in Aspekten einzulegen und darüber nachzudenken. Dazu dient unsere Bühne: nicht als Metapher, nur als Gelegenheit, das Unmögliche von allen Seiten zu betrachten. Kino macht genau das Gegenteil: Es nimmt das Unmögliche und macht es real – und genau dafür lieben wir es. Tolles Theater dagegen nimmt unglaublich realistische Dinge und macht daraus eine Metapher, die unmöglich erscheint. Solange wir zwei so unterschiedliche Kunstformen haben, die uns Geschichten erzählen, sind wir in unserer Gesellschaft bestens versorgt. Früher musste das Theater das Fantastische zeigen, das ist heute nicht mehr seine Aufgabe. Nur weil etwas schön ist, gehört es nicht zwangsläufig auf eine Bühne. Nur weil etwas aus einer anderen Welt kommt, ist es noch lange nicht interessant fürs Theater. Im Gegenteil, es kann nur enttäuschen. Ich kann den Start einer Rakete durch die Linse einer Kamera verfolgen und weiss, das findet wirklich statt, wozu soll ich mir dann Fantasy im Theater ansehen? Theater hat nur dann eine gesellschaftliche Funktion, wenn es die Wirklichkeit zum Traum werden lässt. Aber ohne diese Wirklichkeit geht es nicht. Brecht gilt heute als derjenige, der den Leuten das Fühlen im Theater abgewöhnen wollte, um sie zum politischen Denken zu zwingen. Aber das eigentlich Revolutionäre bei Brecht, das völlig in Vergessenheit geraten ist, war zu sagen: Wir brauchen nichts als Licht, Menschen, eine Bühne und einen Text – konkrete, materielle Gegenstände, zum Beispiel einen Tisch, der für etwas anderes steht. Wir hören aber nie auf, den Tisch zu sehen, denn sonst ist die Magie dahin. Magie ist nur möglich, wenn wir wissen: Das ist ein Tisch, der sich in etwas anderes verwandelt. Und uns fragen, wie das ging. Das ist Theater. Man kommt rein, denkt, aha, das ist wie im Film, die Dialoge sind sehr realistisch und man kann ins Haus hineinsehen. Aber dann

dreht sich die Bühne – und das passiert im echten Leben nie. Niemand taucht plötzlich aus dem Schnee auf, niemand verschwindet in einem schwarzen Nichts, es regnet nicht in gläsernen Vitrinen. So kann das Theater aus sehr konkreten, realen Dingen etwas Fantastisches kreieren, während sie im Kino real bleiben müssen. Dem Kino geht dadurch das Metaphorische verloren. Metaphern sind paradox. Man behauptet, ein Glas sei ein Berg. Der Zuschauer sieht das Glas, aber auch den Berg. Im Kino darf man nur eines von beiden sehen, im Theater beides. Deshalb verabscheue ich es, wenn Leute im Theater so tun wollen, als wäre das Glas nicht da, um irgendein wunderschönes Symbol oder eine grossspurige Ästhetik zu behaupten: Du bist in einem Theater mit Scheinwerfern und allem, was dazugehört, also mach dir nichts vor. Aber die meisten machen sich lieber etwas vor.

Es scheint dem Sehnen eigen zu sein, dass sich ein klares Wunschgebilde mit fest umschriebenem Inhalt nicht zu entwickeln vermag. Dem Sehnen haftet stets etwas Unbestimmtes, Vages an, es bezeichnet mehr die gefühlsmässige Stimmungslage eines Subjektes, mehr den Zustand ungestillten Verlangens denn jene prägnante Zielung auf Gegenständliches und Zuständliches, wie sie gerade dem Wunsche wesensgemäss ist. In der Welt der Sehnsucht überwiegt die Irrealität, ungeachtet sie im Ganzen sich sehnenenden Menschen verwurzelt bleibt. Daher kann sie keine Erfüllung in der Realität finden, von ihren vitalen Antrieben (Bedürfnissen, Wünschen, Hoffnungen) abgesehen. Daher auch vermag sie in uns aufzusteigen und den Sehnenenden in die schwebende Ferne ziehen, wenn der «Hunger» befriedigt, das Wünschen erloschen ist.

Wir halten uns an die Gegenwart. Wir nehmen die Zukunft voraus, als wäre sie zu langsam und als müssten wir sie beeilen, oder wir rufen die Vergangenheit zurück, um sie anzuhalten. Als wäre sie zu eilig. Wir sind so unverständlich, dass wir in den Zeiten herumschweifen, die nicht unser sind, und da die einzige, die uns gehört, nicht denken, und wir sind so eitel, dass wir uns in die Zeiten vertiefen, die nicht mehr sind, und die einzige, die ist, ohne Betrachtung entschlüpfen lassen. Das kommt daher, weil die Gegenwart uns gewöhnlich verletzt. Wir verbergen sie vor unserm Blick, weil sie uns betrübt, und wenn sie uns angenehm ist, bedauern wir, sie entfliehen zu sehen. Wir versuchen sie festzuhalten durch die Zukunft und wir denken die Dinge, die nicht unsrer Gewalt sind, anzuordnen für eine Zeit, die zu erreichen wir gar keine Gewissheit haben.

Jeder prüfe seine Gedanken, er wird sie immer mit der Vergangenheit und mit Zukunft beschäftigt finden. Wir denken fast gar nicht an die Gegenwart, und wenn wir an sie denken, geschieht es nur, um von ihr Licht zu nehmen für die Anordnung der Zukunft. Die Gegenwart ist nie unser Ziel, die Vergangenheit und die Gegenwart sind unsre Mittel, die Zukunft allein ist unser Zweck. Also leben wir nie, aber wir hoffen zu leben, und da wir uns immer einrichten, glücklich zu sein, so ist es keinem Zweifel unterworfen, dass wir es nie sein werden, wenn wir nicht nach einer anderen Seligkeit trachten als nach der, welche man in diesem Leben geniessen kann.

Blaise Pascal

Sie brauchen meine Biografie? Da ist sie.

Geboren wurde ich 1860 in Taganrog. 1879 beendete ich das Gymnasium in Taganrog. 1884 beendete ich das Studium an der Medizinischen Fakultät der Universität Moskau. 1888 bekam ich den Puschkinpreis. 1890 unternahm ich eine Reise nach Sachalin durch Sibirien und zurück übers Meer. 1891 unternahm ich eine Tournee durch Europa, wo ich sehr guten Wein getrunken und Austern gegessen habe. 1892 habe ich mich mit V. A. Tichonow auf einem Namenstag amüsiert. Zu schreiben begann ich 1879 in der «Strekoza». Meine Erzählungsbände sind: «Bunte Erzählungen», «In der Dämmerung», «Erzählungen», «Mürrische Menschen» und die Novelle «Das Duell». Ich habe auch im dramatischen Fach gesündigt, wenn auch mit Massen. Bin in sämtliche Sprachen übersetzt, ausgenommen Fremdsprachen. Übrigens, die Deutschen haben mich schon längst übersetzt. Die Serben und Tschechen finden mich ebenfalls gut. Auch die Franzosen sind dem Austausch nicht abgeneigt. In die Mysterien der Liebe eingeweiht wurde ich, als ich 13 Jahre alt war. Mit meinen Kollegen – Medizinern wie Literaten – pflege ich ausgezeichnete Beziehungen. Junggeselle. Möchte eine Pension bekommen. Praktiziere als Arzt, und zwar so weit, dass ich im Sommer manchmal gerichtsmedizinische Obduktionen vornehme, die ich schon zwei bis drei Jahre nicht mehr durchgeführt habe. Unter den Schriftstellern bevorzuge ich Tolstoi, unter den Ärzten – Sacharin.

Aber das ist alles Unfug. Schreiben Sie, was Sie wollen. Wo keine Fakten sind, ersetzen Sie sie durch Lyrik.

Brief Anton Tschechows an A. S. Suvorin vom 3. März 1882

SIMON STONE

geboren 1984 in Basel. Seine Familie zieht zunächst nach Cambridge/England, 1996 nach Melbourne/Australien. Stone studiert am Victoria College of the Arts in Melbourne und arbeitet in den darauffolgenden Jahren als Regisseur, Autor und Schauspieler in Australien. 2007 gründet er die Theatergruppe «The Hayloft Project», für die er klassische Dramentexte wie Tschechows «Platonow», Senecas «Thyestes», Wedekinds «Frühlings Erwachen» oder Ibsens «Klein Eyolf» adaptiert. 2011 wird er Hausregisseur am Belvoir Theatre, Sydney. Seine Übersetzung von Ibsens «The Wild Duck» wird zum Ibsen-Festival in Oslo, zu den Wiener Festwochen und zum Holland Festival Amsterdam eingeladen. «Die Orestie» nach Aischylos am Theater Oberhausen 2014 ist seine erste Arbeit im deutschsprachigen Raum. Im selben Jahr zeigen das Festival «Theater der Welt» in Mannheim, das Holland Festival und das Theater Nanterre-Amandiers Stones «Thyestes». Er inszeniert bei der Toneelgroep Amsterdam «Medea» nach Euripides sowie die Bühnenadaption von Woody Allens «Husbands and Wives». 2015 dreht er den Kinofilm «The Daughter», der erneut auf Ibsens «Die Wildente» basiert und auf den Filmfestivals in Venedig, Toronto, London und Stockholm präsentiert wird. 2016 zeigt Stone am Schauspielhaus Hamburg «Peer Gynt» nach Ibsen, mit seiner Übersetzung von Federico García Lorcas «Yerma» gibt er am Young Vic Theatre in London sein gefeiertes Regiedebüt in Grossbritannien.

Seit der Spielzeit 2015/2016 ist Simon Stone Hausregisseur am Theater Basel. Seine Bearbeitung von Ibsens «John Gabriel Borkman» erhielt den Nestroy-Theaterpreis in der Kategorie «Beste Regie», wurde von der Kritikerumfrage der Zeitschrift «Theater heute» zur Inszenierung des Jahres 2016 gewählt und zum Berliner Theatertreffen 2016 eingeladen. Seine Inszenierung von «Engel in Amerika» wurde 2016 mit dem Nestroy-Theaterpreis für die «Beste deutschsprachige Aufführung» ausgezeichnet. Mit seiner Inszenierung von Korngolds «Die tote Stadt» am Theater Basel stellte sich Simon Stone in der Saison 2016/2017 erstmals als Opernregisseur vor.

TEXTNACHWEISE

Hans Kunz: Die anthropologische Bedeutung der Phantasie, II. Teil. Verlag Huber. Frauenfeld/Stuttgart/Wien 2005.

Siegfried Melchinger: Stanislawski und die Folgen. Wie Tschechow gespielt werden soll. In: Süddeutsche Zeitung vom 02. 11. 1968.

Wladimir Iwanowitsch Nemirowitsch-Dantschenko und Konstantin Sergejewitsch Stanislawski: Tschechow oder die Geburt des modernen Theaters. Herausgegeben, aus dem Russischen übersetzt und kommentiert von Dieter Hoffmeier. Alexander Verlag. Berlin/Köln 2011.

Joyce Carol Oates: Tschechow und das Theater des Absurden (1972). In: Über Tschechow. Herausgegeben von Peter Urban. Diogenes Verlag. Zürich 1988.

Blaise Pascal: Gedanken über die Religion und einige andere Gegenstände. Wilhelm Besser. Berlin 1840.

Peter Szondi: Theorie des modernen Dramas (1880–1950). Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main 1965.

Anton Tschechow: Briefe in fünf Bänden. Herausgegeben und übersetzt von Peter Urban. Diogenes Verlag. Zürich 1979.

Anton Tschechow: Tagebücher, Notizbücher. Herausgegeben und übersetzt von Peter Urban. Diogenes Verlag. Zürich 1983.

Anton Tschechow: Über Theater. Herausgegeben von Jutta Hercher und Peter Urban in der Übersetzung von Peter Urban. Verlag der Autoren. Frankfurt am Main 2004.

Jean Vilar: Sie leben schlecht, meine Herren! (1963). In: Über Tschechow. Herausgegeben von Peter Urban. Diogenes Verlag. Zürich 1988.

Das Gespräch mit Simon Stone ist ein Originalbeitrag für das Programmheft. Die Fragen stellte Constanze Kargl. Übersetzt aus dem Englischen von Martin Thomas Pesl.

Die Texte sind teilweise in sich gekürzt, mit neuen Überschriften versehen und der geltenden Rechtschreibung angepasst.

Medienpartner



Herausgeber Theater Basel, Postfach, CH – 4010 Basel, Heft Nr. 50, Spielzeit 2016/2017 **Intendant** Andreas Beck **Verwaltungsdirektorin** Danièle Gross **Redaktion** Constanze Kargl, Stefanie Hackl **Gestaltung** **Basiskonzept** raffinerie.com **Druck** Gremper AG, Basel/Pratteln **Planungsstand** 23. November 2016, Änderungen vorbehalten

**DIE GROSSEN
DRAMEN DER
GEGENWART FINDEN
IM KLEINEN STATT,
VERBORGEN IM
ALLTÄGLICHEN.**