

**Die szenischen Gestaltungsmittel
in Čechovs Dramenwerk**

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung des Doktorgrades
der Philosophischen Fakultät
der Universität zu Köln
im Fach: Slavische Philologie

vorgelegt von
Irina Usovski-Rosa
aus Perm

Köln, Oktober 2010

Erster Referent: Prof. Dr. Bodo Zelinsky

Zweiter Referent: Prof. Dr. Ulrich Obst

Disputation am: 26.01.2011

Die vorliegende Arbeit wurde im Wintersemester 2010/2011 von der Philosophischen Fakultät der Universität zu Köln als Dissertation angenommen. An dieser Stelle möchte ich mich bei allen bedanken, die mich bei der Anfertigung dieser Arbeit begleitet und auf vielfältige Weise unterstützt haben.

Als erstes sei Herrn Professor Dr. Bodo Zelinsky herzlichst gedankt für die Übernahme der Betreuung der Arbeit, seine wertvollen Anregungen sowie die Förderung der Druckfassung.

Beim Herrn Professor Dr. Ulrich Obst bedanke ich mich für die Erstellung des Zweitgutachtens.

Danken möchte ich auch Mirja Flügel und Niko Sziemaszko, die meine Arbeit an ihren verschiedenen Entstehungsetappen gelesen und mich tatkräftig unterstützt haben.

Ich danke auch meinen Eltern Rosa und Vasili Usovski, die mir das Studium ermöglicht und die Grundsteine für meinen Weg gelegt haben.

Ein ganz besonderer Dank gilt meinem Mann Adrian Rosa, der unermüdlich alle Korrekturen erledigt, mich in meiner Arbeit stets bestärkt und motivierend begleitet hat.

Unseren Töchtern Lara und Nova danke ich dafür, dass sie brav ihr Mittagschläfchen gehalten und damit einen wichtigen Beitrag zu der Fertigstellung meiner Dissertation geleistet haben. Ihnen widme ich dieses Buch.

INHALT

Einleitung	11
Zum Gegenstand und Methode der Untersuchung	11
Zum Forschungsstand.....	12
Zur Vorgehensweise	14

ERSTER TEIL. Die szenischen Mittel in Čechovs Dramen

Kapitel 1. Die szenische Bemerkung	19
A. Allgemeine Beschaffenheit der szenischen Bemerkung	22
I. Explizite szenische Bemerkung. Das Verhältnis von Sprech- und Nebentext.....	22
II. Implizite szenische Bemerkung.....	25
1. Arten der Implizierung	25
2. Funktionsspektrum und Eindringlichkeit der impliziten Anweisung.....	28
B. Der Wert der szenischen Bemerkung	31
I. Der Wert und seine Lesart.....	31
II. Belanglose szenische Bemerkung	33
1. Partielle dramaturgische Wertlosigkeit	33
2. Die nicht realisierbare szenische Bemerkung.....	35
3. Die scheinbar wertlose Regieanweisung	37
C. Episch-lyrische Elemente der Bühnenanweisung	38
I. Die episierende szenische Bemerkung	39
1. Formen der novellistischen Bemerkung.....	39
2. Strukturelle Beschaffenheit	41
II. Bühnenwirksamkeit.....	44
1. Bühnenwirksamkeit als Aspekt der Theaterkenntnis	44
2. Theaterreinigung und episch-lyrische Stilistik	46
D. Szenische Bemerkung bei Čechov	50
Kapitel 2. Die Konzeption des Bühnenbildes	55
A. Der Bühnenraum	56
B. Die Dekoration	60
I. Der Ort.....	61
1. Bestimmung des Ortes.....	61
2. Der Innenraum.....	62
Die Aussagekraft der ausführlichen Darstellung...63 Charakterisierung der zwischen-	

6 Die szenischen Gestaltungsmittel in Čechovs Dramenwerk

menschlichen Beziehungen durch die Raumdarstellung ...65 Die Dekorationsgestaltung ...67	
3. Der Außenraum	70
Die Konfrontation von Altem und Neuem...71 Theater im Theater...74	
4. Verbindende Elemente	76
Das Fenster-Motiv...77 Hinter den Kulissen...78 Der Dekorationswechsel...82	
II. Die Zeit	84
1. Die Zeitfixierung	84
2. Der Verweis auf die Zeit im Bühnenbild	88
C. Das Requisit	95
I. Allgemeine Bestimmung	95
1. Abgrenzung des Begriffs <i>Requisit</i>	95
2. Darstellungsmöglichkeiten von Requisiten	98
II. Funktionen von Requisiten	100
1. Figurencharakterisierender Gebrauch von Requisiten	100
Requisit als Zeichen für Figuren...100 Zeichen für Beziehungen der Figuren...103	
2. Requisit als Verweis auf Handlung und Situation. „Signalgebende“ Requisiten ..	105
3. Symbolischer Gebrauch	107
4. Zeichen für Ideologie und Weltauffassung	110
III. Das Spezifische des Requisitengebrauchs bei Čechov	112
1. Leitmotivisch auftretende Gebrauchsgegenstände	113
2. Der Verfremdungseffekt	117
Der Brief...118 Die Waffe...119	
D. Die Lichtgestaltung	122
I. Die „praktischen“ Funktionen des Lichts	123
II. Die stimmungsschaffende Wirkung	125
Kapitel 3. Die Erscheinung des Schauspielers	131
A. Die Rolle	131
I. Čechovsche Schauspieler	131
II. <i>Dramatis personae</i> . Arten der Figurendarstellung bei Čechov	136
Exkurs: Herauskristallisierung der Charaktere	142
B. Die äußere Erscheinung	147
I. Maske und Frisur	147
II. Das Kostüm	150
1. Kennzeichnung des Berufes und der sozialen Stellung	151
2. Das charakteristische/sprechende Detail	154
3. Das Kostüm als Kennzeichen der individuellen Identität	156
4. Der Kostümwechsel	162
Kapitel 4. Mittel der Darstellung. Anweisungen zum Spiel	167
A. Die sprachlichen Mittel	167

I. Sprachbegleitende paralinguistische Zeichen.....	167
1. Charakteristische Aspekte der Figurenrede. Das ‚monologische‘ Sprechen.....	167
2. Die Gestaltung der Sprechakte	179
3. Die Nuancierung der Sprechweise	187
4. Der Subtext.....	191
II. Die sprachersetzenden Klänge	194
III. Das Schweigen	201
1. Die Sprache des Schweigens	202
2. Die Pause	207
Der formale Faktor der Pausensetzung...210 Sprachlich-psychologisch motivierte Pau-	
sen 214	
B. Kinesische Zeichen.....	222
I. Proxemik.....	222
1. Die szenisch bedingten Bewegungsabläufe. Auftritt und Abgang.....	223
2. Die sprechtextbezogenen Bewegungen	226
3. Die Gangart als Mittel der nonverbalen Charakterisierung.....	228
4. Kommunikationsbedingter Standortwechsel.....	230
5. Bewegung als Ausdruck seelischer Inhalte	232
II. Mimisch-gestische Zeichen	233
1. Mimik/Pantomime.....	233
2. Das gestische Verhalten	235
C. Affektgestaltung	240
I. Das Lachen.....	242
II. Das Weinen.....	247
 Kapitel 5. Akustische Mittel	 251
A. Musikalische Effekte	253
I. Musik und ihr stimmungsschaffender Moment.....	253
II. Personenbezogene musikalische Zeichen	258
III. Gesang als Element der Personendarstellung.....	260
B. Die Geräuschkulisse	263
I. Geräusche als Zeichen für Raum und Zeit	264
II. Verweis auf die Situation	267
III. Symbolhafte und atmosphäreschaffende Wirkung der Geräuschkulisse	271
 Kapitel 6. Bemerkung zur Einstimmung	 279
A. Basisinformationen. Die Vorstellung des Stücks	280
I. Der Titel.....	280
II. Die Frage nach der Gattung. Das Verwischen der Genregrenzen.....	282

8 *Die szenischen Gestaltungsmittel in Čechovs Dramenwerk*

1. Die Gattungskonzeption Čechovs Dramen	282
2. Komödie oder Farce? Die Genrezuordnung des Autors.....	284
3. Tragikomödie als Vorläufer des Absurden Theaters.....	290
III. Aufteilung in Akte. Der episierende Moment	296
B. Das Personenverzeichnis	301
I. Personenkatalog und sein Aufbau	301
1. Die Rangordnung	301
2. Die Namen.....	302
3. Soziale Beziehungsstrukturen	305
4. Die Altersangaben	306
5. Einstimmung auf die Handlung.....	307
II. „Handelnde Personen“ – Disparität von Haupt- und Nebenfiguren.....	308
1. Die „Clowns“	308
2. Das symbolische Gewehr	311
C. Ort- und Zeitfixierung	313
Zusammenfassender Überblick	319

ZWEITER TEIL. Die szenischen Mittel, Tendenzen und Ansätze der
zeitgenössischen Interpretation von Čechovs Dramen

<i>Čajka</i>	329
I. Luc Bondy.....	329
II. Kristian Smeds	334
III. Krystian Lupa	338
<i>Djadja Vanja</i>	347
I. Luk Perceval.....	347
II. Mindaugas Karbauskis	353
III. Jürgen Gosch	361
<i>Tri sestry</i>	367
I. Michael Thalheimer	367
II. Declan Donnellan	371
III. Andreas Kriegenburg	380
<i>Višnevyj sad</i>	385
I. Ējmuntas Njakrošjus.....	385
II. Barbara Frey.....	395
III. Adolf Šapiro.....	400
Die Tendenzen des zeitgenössischen Čechov-Theaters	407

Inhalt

9

Inhaltliche Kurzfassung der behandelten Stücke

413

Literaturverzeichnis

427

Einleitung

Zum Gegenstand und Methode der Untersuchung

In der höchst umfangreichen und vielfältigen Čechov-Forschung existiert bereits eine Vielzahl an Literatur, die sich mit seinem Dramenwerk beschäftigt. Die intensive Aufmerksamkeit gilt dabei überwiegend den philosophischen Weltaspekten sowie inhaltlichen Gesichtspunkten des dramatischen Geschehens, aber auch die Struktur des Dramas und die Technik der Pause gehören hier zu den meist behandelten Aspekten. Nur peripher widmen sich die Čechov-Forscher dem szenischen Element in seinem Bühnenwerk. Dabei ist das Szenische bei Čechov alleine insofern von besonderem Interesse, als dass dieser einer der ersten Dramatiker war, der sich von den traditionellen Kanons der dramatischen Struktur entfernte und ein neuartiges Drama entstehen ließ. Es ist Čechov niemals gelungen, einen Roman zu schreiben. Sein Drama – basierend auf dem Vorhaben, die gesamte Bandbreite des alltäglichen Lebens darstellen zu können – ist gewissermaßen zu einer Synthese aus den bislang nur in der epischen Erzählkunst realisierbaren strukturellen Elementen und den Themen seiner Novellen und Erzählungen geworden, was ein ausnehmend umfangreiches und ausdrucksstarkes Arsenal an szenischen Bemerkungen zur Folge hatte. Denn speziell die szenischen Mittel gehören zu den Besonderheiten des neuen Čechovschen Dramas. Sie sind nicht nur zu einem unverzichtbaren Bestandteil seiner Stücke, sondern auch zu einem eigenständigen, bedeutungstragenden Element geworden.

Das Drama ist viel mehr als der geschriebene Sprechtext als solcher. Einen wesentlichen Aspekt – besonders bei Čechov – bilden die nonverbale Handlung, das gestische und mimische Spiel sowie bühnentechnische Elemente wie der Spielraum, das Licht, das Kostüm, die Klänge und vieles mehr. Dabei verfällt der Gegenstand der Literaturwissenschaft nicht, man kann sich auch hier durchaus an den schriftlichen Text halten. Denn im gesprochenen Wort selbst, in der Bühnenanweisung und in der szenischen Bemerkung, die zwischen den Sprechtext gesetzt ist, um eine bessere Vorstellung über die bühengerechte Umsetzung des Stücks zu ermöglichen, finden sich reichlich

Hinweise darauf, dass ein Drama nicht nur ein Lesestück, sondern auch Theater ist.¹

Da die Literaturwissenschaft nur vereinzelt auf die Möglichkeit eingeht, sich mit dem Drama als einer Partitur für das Theater zu beschäftigen, scheint es von besonderem Interesse, die Aufmerksamkeit auf die dramatisch-theatrale Struktur der Čechovschen Bühnenstücke zu richten. So hat die vorliegende Untersuchung im Sinn, die Technik des Szenischen sowie die in den zahlreichen Bemerkungen enthaltenen nonverbalen Ausdrucksmittel im Drama Čechovs ausführlich und gesondert nach Kategorien vorzustellen, sie zu charakterisieren und nach ihren strukturellen Bestimmungen, Funktionen und Bedeutungen zu untersuchen. Doch werden sie nicht nur als solche, sondern auch in ihrem kontextualen Gefüge betrachtet. Auf diese Weise soll sichtbar gemacht werden, wie weit die szenische Bemerkung und in ihr abgefasste nonverbale Ausdrucksmittel dazu beitragen, Menschenbilder, psychologische Reflexionen, bestimmte Erscheinungen wie gesellschaftliche Kommunikationsstörungen oder die Suche nach dem eigenen Platz im Leben darzustellen und die entscheidende Bedeutung, die den szenischen Gestaltungsmitteln in Čechovs Bühnenwerk zukommt, zu veranschaulichen.

Zum Forschungsstand

Eine ganze Reihe von Themen und Fragestellungen, die im Zusammenhang mit dem behandelnden Gegenstand untersuchens- und erörterungswert wären, zum Beispiel die Probleme der literaturhistorischen Einordnung, des Verhältnisses der Dramen zum übrigen Werk, dem Schaffen anderer Dramatiker oder der Weltanschauung des Autors und dem Menschenbild, bleibt aufgrund der Zielsetzung jenseits der Betrachtung. Doch existiert in der Literaturwissenschaft bereits eine Vielzahl an Aufsätzen, die die Inhalte oder bestimmte Teilaspekte der vorliegenden Arbeit thematisieren, sie ansatzweise oder lediglich von einer Seite beleuchten. Da die vorliegende Arbeit keineswegs eine Neuerfassung beziehungsweise eine Neuinterpretation von Čechovs Dramenwerk anstrebt – vielmehr macht sie es sich zum Ziel, eine soweit wie möglich umfassende und vollständige Beschäftigung mit den szenischen Mitteln darzustellen – wird auch das Aufgreifen der in der Čechov-Literatur zum Teil allgemein bekannten Thesen oder bereits etablierten Untersuchungsergebnisse zur Unterstützung und Veranschaulichung der eigenen Aussagen sowie zur Vervollständigung des zu zeigenden Gegenstands herangezogen. Soweit die angesprochenen Anhaltspunkte für die vorliegende Analyse als

¹ Vgl. hierzu Steiner, Jacob: *Die Bühnenanweisung*, Göttingen, 1969, S. 8.

eine Anregung oder Stütze dienen konnten, wurden sie in den Fußnoten kenntlich gemacht und im Literaturverzeichnis angeführt.

Es sind vor allem drei verwandte Untersuchungen zu nennen, die sich vornehmlich mit der Thematik der szenischen Bemerkung beschäftigen, jedoch auf jeweils unterschiedlichen Einzelementen aufbauen. Birgit Kirschstein-Gamber befasst sich in ihrer Dissertation *Die Čechov-Szene, Untersuchungen zu Text und Realisierung der Regieanweisung im Drama Anton Pavlovič Čechovs*² von 1979 mit den szenischen Mitteln bei Čechov, indem sie die Regieanweisung untersucht. Jedoch liefert die Autorin keine vollständigen Untersuchungsergebnisse. Wie die meisten der in ihrer Anzahl überschaubaren Untersuchungen, die sich mit dem Thema beschäftigen, sich auf den Nebentext von Čechovs Dramen fokussieren und die implizite szenische Bemerkung nur bedingt berücksichtigen, steht auch bei Kirschstein-Gambers Untersuchung der „Autorentext der Stücke“ im Mittelpunkt, während der „Sprechtext nur ergänzend miteinbezogen wird“³.

Auch Gisela Hildegard Dahms beschäftigt sich im Rahmen ihrer Untersuchung *Funktionen der Ascriptionen zum Sprechtext*⁴ mit der Regiebemerkung. Die Autorin klassifiziert übersichtlich und mit hohem Detailgrad die Regieanweisung des russischen Dramas von 1747 bis 1903 im Allgemeinen und berücksichtigt als Teilaspekt die szenische Bemerkung bei Čechov.

Ein gewisses Fundament für die vorliegende Untersuchung liefert auch Christine Gräfin von Brühls Analyse *Die nonverbalen Ausdrucksmittel in Anton Čechovs Bühnenwerk*⁵, deren größten Teil allerdings eine umfassende und detaillierte Auflistung aller szenischer Bemerkungen außerhalb des Sprechtextes ausmacht, die auf eine knappe Vorstellung der einzelnen Kategorien folgt und zuweilen durch weiterführende Interpretationen ergänzt wird. Dabei distanziert sich die Autorin von den beiden oben genannten Arbeiten. Ausdrücklich betont sie, dass in ihrer Analyse im Vergleich zu Kirschstein-Gamber und Dahms der Nebentext weniger als ein „Hinweis des Autors an Regisseur und Schauspieler“, als vielmehr um „Ausdrucksmittel des Nonverbalen“ zu verstehen sei.⁶

² Kirschstein-Gamber, Birgit: *Die Čechov-Szene, Untersuchungen zu Text und Realisierung der Regieanweisung im Drama Anton Pavlovič Čechovs*, Altendorf, 1979.

³ Ebd. S. 1.

⁴ Dahms, Gisela Hildegard: *Funktionen der Ascriptionen zum Sprechtext im russischen Drama von 1747 bis 1903. Eine Typologie*, Bonn, 1978.

⁵ Brühl, Christine Gräfin von: *Die nonverbalen Ausdrucksmittel in Anton Čechovs Bühnenwerk*, Frankfurt am Main, 1996.

⁶ Von Brühl, S. 11.

Ziel der vorliegenden Untersuchung ist es, alle Aspekte und Facetten der szenischen Bemerkung, wie ihre Funktionalität und Ausdruckskraft, die Symbiose des Neben- und Sprechtextes, die hier im Hinblick auf die behandelnde Thematik durchaus als bedeutungsträchtig aufgefasst wird, das Problem der Umsetzung auf der Bühne sowie die entscheidende Zusammenwirkung dieser verschiedenen Komponenten untereinander in Bezug zu setzen und diese somit in ihrer Gesamtheit und ihrem Einklang zu betrachten. Für die Klassifizierung nach den theaterorientierten Aspekten des Dramas ist die Untersuchung *Semiotik des Theaters*⁷ von Erika Fischer-Lichte eine große Stütze gewesen.

Zur Vorgehensweise

Zum Aufbau der Untersuchung lässt sich bemerken, dass die vorliegende Arbeit keine typologischen Vergleiche zwischen den Dramen Čechovs und denjenigen anderer Schriftsteller vorsieht, daher wird sie nicht gesondert nach Dramen gegliedert. Die Aufteilung der Kapitel erfolgt vielmehr nach übergreifenden Strukturelementen, wobei diese weitere untergeordnete und zum Teil in einem strukturellen Zusammenhang stehende und einander wechselseitig bedingende Aspekte beinhalten. Es wird darüber hinaus ein Versuch unternommen, die aus diesem methodischen Verfahren resultierende Gefahr der Vorwegnahme so gering wie möglich zu halten. Vor der eigentlichen Beschäftigung mit dem Gegenstand der Untersuchung, die den ersten Teil der Arbeit bildet, ist es sinnvoll, zunächst die allgemeinen und vordergründigen Hinweise zu Wesensart und Funktion der szenischen Bemerkung im Drama zu veranschaulichen. Dabei ist unter anderem die Betrachtung der expliziten und impliziten Regieanweisungen, die die szenischen Vorstellungen des Autors zeigen, sowie die episch-lyrischen Elemente der Bühnenanweisung, die bei Čechov reichlich anzutreffen sind, sich aber des Öfteren als nicht theatergerecht erweisen, von besonderem Interesse; denn die theatralische Interpretation setzt dem intentionalen Konzept des Autors gewisse Grenzen.

Als Kernthema wird ein Überblick über die szenischen Gestaltungsmittel verschafft. In diesem Rahmen befasst sich die Untersuchung mit der Konzeption des Bühnenraumes, der sich aus dem Zusammenwirken mehrerer, das Bühnenbild ausmachender Komponenten bildet, die sowohl als szenische Darstellungsmittel als auch als nonverbale Ausdrucksmittel zu betrachten sind. Die Rede ist dabei von der szenischen Darstellung von Ort und Zeit, von Dekorationen und Licht, deren Funktionen sich nicht nur auf die primären und

⁷ Fischer-Lichte, Erika: *Semiotik des Theaters, Bd.1: Das System der Theatralischen Zeichen*, Tübingen, 1983.

praktischen beschränken, sondern auch eine Vielzahl symbolischer Bedeutungen zu übertragen imstande sind. Ein erheblicher Teil des Kapitels beschäftigt sich mit der szenischen Komponente *Requisit*. Das Requisit bildet eine der umfassendsten Gruppen der szenischen Bemerkungen überhaupt, da es zumeist als Zeichen mehrerer theatraler Systeme auftritt. Dabei wird auf die allgemeine Bedeutung des Begriffs, seine Darstellungsmöglichkeiten und seinen charakterisierenden Gebrauch eingegangen sowie das von der konventionellen Herangehensweise abweichende Spiel mit signalgebendem Requisit näher betrachtet.

Es wird darüber hinaus die Erscheinung des Schauspielers als Dramenfigur thematisiert. Zu diesem Zweck wird zunächst auf den Gegenstand der Rolle eingegangen, die der Schauspieler durch sein Individuum besetzt und in deren Dienst er seine eigenen Merkmale wie Statur, Physiognomie, Stimmqualität, Alter usw. stellt. Eine große Aufmerksamkeit ist hier vor allem auf die äußere Erscheinung des Schauspielers auf der Bühne zu richten, die ausschlaggebend für den ersten Eindruck, die erste Einschätzung der Rollenfigur ist. Zu den Komponenten dieses Erscheinungsbildes zählen die Maske, die Frisur und das Kostüm, das wichtigste und auffälligste Kriterium unter allen Komponenten in der Erscheinung des Schauspielers auf der Bühne, das dem Publikum als erstes, bevor die Figur zu sprechen und auf der Bühne zu agieren anfängt, ins Auge fällt.

Eine vornehmliche Aufmerksamkeit wird den Mitteln der szenischen Darstellung – den Anweisungen zum Spiel – entgegengebracht, die eine der wichtigsten Funktionen in einem Drama übernehmen. Hierzu gehören die sprachlichen Mittel, die hier gesondert in drei Kategorien als sprachbegleitende paralinguistische Zeichen, als sprachersetzende Laute sowie als Schweigen aufgeteilt und untersucht werden. Ein besonderer Fokus liegt auf der von Čechov als einem der ersten Dramatiker erkannten und entsprechend eingesetzten Technik der Pause und der gesamten Palette ihrer Möglichkeiten. Neben den sprachlichen Mitteln und der Affektgestaltung mit den Schwerpunkten „Lachen“ und „Weinen“ beschäftigt sich ein weiterer Teil der Darstellung von Spielanweisungen mit den kinesischen Zeichen, wobei hier die Proxemik⁸ sowie die Bemerkungen zum mimisch-gestischen Verhalten der

⁸ Der Begriff ‚Proxemik‘ bezeichnet in der Theatersemiotik jegliche Art von Bewegung sowie von Bewegungsänderung im Raum, wobei diese sich „im wesentlichen in zwei Gruppen ausdifferenzieren lassen, und zwar in
1. Zeichen, die sich als Abstand zwischen den Interaktionspartnern – also als leerer Raum zwischen den Interaktionspartnern – und als Veränderung dieses Abstandes realisieren; und in

Figuren im Vordergrund stehen. Vielfältige Bedeutungsmöglichkeiten und eine große Symbolhaftigkeit kommen neben den visuellen und sprachlichen Elementen auch der akustischen Untermalung zu. Es wird hier vor allem zwischen den musikalischen Effekten und der Geräuschkulisse unterschieden, die in Čechovs Stücken als nonverbale Ausdrucksmittel auch in ihrer charakterisierenden und stimmungsschaffenden Funktion auftreten.

Das letzte Kapitel des ersten Teils widmet sich einer Sonderart der szenischen Bemerkung – der Bemerkung zur Einstimmung, die in der Sekundärliteratur häufig vernachlässigt oder vielmehr in ihrer Gesamtheit nicht als solche betrachtet wird. Die darin enthaltenen Angaben sind als Vorinformation zum Stück zu verstehen; aus ihnen sind vor allem die Angaben über die im Personenverzeichnis aufgeführten Figuren, die Aktzahl und nähere Genrebezeichnung, der Ort und die Zeit des Geschehens ebenso wie der Titel selbst zu erschließen. Die sich dahinter verbergende Absicht, die einstimmende Bemerkung am Ende der Untersuchung zu betrachten und diese durch – über ihren vorinformativen Wert ausschweifende – Bemerkungen zu ergänzen, basiert darauf, dass ihre aussagende Kraft erst im Nachhinein, in Korrelation mit anderen szenischen Mitteln und auf aus deren Untersuchung basierenden Erkenntnissen, deutlich wird. Überdies wird so ein Teil der Vorwegnahmen vermieden, einige Aspekte werden dagegen noch einmal zur Abrundung des Themas aufgegriffen. An dieser Stelle lässt sich hinzufügen, dass im Laufe der Untersuchung bei der Betrachtung einzelner Aspekte, wie beispielsweise der Pausenthematik oder der Frage nach der Genreform, zum Teil der Bezug auf diese, als Forschungsgegenstände schon längst fest in der Sekundärliteratur verwurzelten Themen genommen wird. Jedoch gehören sie zu den bestimmenden Dominanten des ‚neuen‘ Čechovschen Dramas und machen das Spezifische seiner Bühnentechnik aus. Um die Einheit dieser charakteristischen Besonderheiten zu gewähren, den Rahmen und die Zielsetzung der Untersuchung allerdings nicht zu sprengen, erscheint eine auf den Kernpunkten basierende Hinwendung als sinnvoll und zur Veranschaulichung der künstlerischen Eigenart des Dramatikers als hilfreich.

Im zweiten, exkursiven Teil der Untersuchung werden einige ausgewählte zeitgenössische Inszenierungen Čechovs Dramen anhand zahlreicher Rezensionen, Kritiken, Programme und Szenenfotos exponiert, mit dem Ziel, das moderne Čechov-Theater vorzustellen sowie nach neuen Tendenzen und gegebenenfalls im Wandel der Zeit verschobenen Akzenten und veränderten Weltanschauungen zu forschen, wobei hier die Fokussierung und Übermitt-

2. Zeichen, die sich als Fortbewegung, also als Bewegung durch den Raum, realisieren“.

S. Fischer-Lichte, S. 87.

lung einzelner Erscheinungen und Gesichtspunkte im Hinblick auf die Erörterungen des ersten Teils angestrebt wird.

Die angestrebte Art der werkimmanenten Interpretation im Rahmen der szenischen und nonverbalen Ausdrucksmittel bezieht sich auf die vier großen Stücke Čechovs – *Čajka* (1896), *Djadja Vanja* (1897), *Tri sestry* (1901) und *Višnevyyj sad* (1904), die für das ‚neue‘ Čechovsche Drama ausschlaggebend sind.⁹

⁹ Alle als Beispiel angeführten Zitate aus Čechovs Werken sind, wenn nicht ausdrücklich anders vermerkt, der folgenden Ausgabe entnommen: *Polnoe sobranie sočinenij i pisem v tridcati tomach* (hier: *PSSP*), Band 13, Izdatel'stvo „Nauka“, Moskva, 1986. Sie werden mittels Angabe des Titels und/oder des Aktes (römische Zahl) und der Seite (arabische Zahl) – in Klammern eingeschlossen – kenntlich gemacht. Die längeren, vom übrigen Text visuell abgesetzten Zitate werden dabei in russischer Sprache wiedergegeben, die kürzeren, in den Text integrierten Zitate werden, um den Lesefluss nicht zu stören, ins Deutsche übertragen. Bei der Übertragung der Zitate sowie der Originaltextausschnitte aus der Sekundärliteratur ins Deutsche handelt es sich, soweit nicht anders vermerkt, um die Übersetzungen der Verfasserin, die in den Fußnoten kenntlich gemacht werden.

ERSTER TEIL. Die szenischen Mittel in Čechovs Dramen

„Во внешней жизни своих пьес [Чехов], как никто, умеет пользоваться мертвыми картонными бутафорскими вещами, декорациями, световыми эффектами и оживлять их. Он утончил и углубил наши знания о жизни вещей, звуков, света на сцене, которые в театре, как и в жизни, имеют огромное влияние на человеческую душу.“¹⁰

Kapitel 1. Die szenische Bemerkung

Innerhalb der literarischen Gattungen stellt das Drama eine Besonderheit dar. Denn es umfasst nicht nur literarische, sondern auch theatralische Elemente und verlangt seiner „ursprünglichen Bestimmung nach“¹¹ eine Umsetzung auf der Bühne:

Das, was die mimische Darstellung an ästhetischem Wert zur Textgestaltung hinzufügt, kann durch kein anderes Mittel – auch durch die Sprache nicht – gleichbedeutend wiedergegeben werden. Sprechen und Agieren gehören dem inneren Sprachgebrauch nach unmittelbar und immer zusammen. Das Drama ist also auch immer etwas anderes und mehr als bloße Literatur.¹²

Auch Roman Ingarden hält fest, dass das Drama einen „Grenzfall des literarischen Kunstwerks“ darstellt,

¹⁰ Solov'eva, Inna: ‚*Tri sestry*‘ i ‚*Višnevij sad*‘ v postanovke Chudožestvennogo Teatra, in: Stanislavskij, Konstantin: *Režisserskie ěkzemplary*, 1983, Bd. 3, S. 6.

Dt.: Im äußeren Leben seiner Stücke schaffte es Čechov wie kein Anderer, Gebrauch von den toten Pappgegenständen, Requisiten, Dekorationen und Lichteffekten zu machen und sie zu beleben. Er verfeinerte und vertiefte unser Wissen über das Leben von Gegenständen, Geräuschen, des Lichts auf der Bühne, die im Theater, wie auch im Leben, einen signifikanten Einfluss auf die menschliche Seele haben.

¹¹ Vgl. Soltau, Jens: *Die Sprache im Drama*, Berlin, 1933, S. 113.

¹² Ebd., S. 113.

insofern, als in ihm neben der Sprache ein anderes Darstellungsmittel vorhanden ist – nämlich die von den Schauspielern und den ‚Dekorationen‘ gelieferten und konkretisierten visuellen Ansichten, in denen die dargestellten Dinge und Personen sowie die Handlungen zur Erscheinung gebracht werden.¹³

Vladimir Vol'kenstein betont die Ambivalenz der dramatischen Gattung: „Dank der natürlichen Beschaffenheit des Dialogs ist ein Drama gleichzeitig literarisches Werk und szenisches Material“.¹⁴ Das Drama ist somit nicht die Textgestaltung allein. Es beinhaltet das Zusammenwirken von gesprochenem Wort, der Bewegung sowie dem Spiel des Schauspielers und ist erst auf der Bühne vollendet. Dieses Zusammenwirken nimmt das Theaterpublikum als Inszenierung wahr, dabei liefern lediglich Theaterplakate und begleitende Programmhefte im Rahmen der Vorankündigung eine gewisse Verständnishilfe. Der Leser eines Dramas dagegen, der weder die Bühne noch die agierenden Schauspieler vor sich hat, benötigt zusätzliche, den Sprechtext begleitende Informationen. Deshalb bedient sich fast jedes Drama, je nach Handhabung des Autors und/oder abhängig von der jeweiligen Theater Epoche¹⁵, der szenischen Bemerkung, in der das angesprochene Zusammenwirken der theatralischen Elemente berücksichtigt werden kann. Es scheint daher wichtig, die Aufmerksamkeit auf die szenische Bemerkung zu richten, die auch bei Čechov nicht nur zu einem unverzichtbaren Bestandteil des Dramas, sondern auch zu einem eigenständigen, bedeutungstragenden Element wurde.

Gisela Hildegard Dahms misst der szenischen Bemerkung für die Literatur- und Theaterwissenschaft unterschiedliche Bedeutungen zu. In der Literatur-

¹³ Ingarden, Roman: *Das literarische Kunstwerk*, 3. Aufl., Tübingen, 1965, S. 403.

¹⁴ Vgl. Vol'kenstein, Vladimir: *Dramaturgija*, Moskau, 1969, S.12, zitiert in: Dahms, S. 12.

¹⁵ Da der Dichter häufig auch der Regisseur des Stücks war, enthalten die Dramen des antiken Theaters in der Regel keine Regieanweisungen. Falls vorhanden, gaben die wenigen Anweisungen die Stellungswechsel der Schauspieler, sowie Auftritte und Abgänge an. Die Bühnenanweisung des mittelalterlichen Theaters zeigte die Theatralisierung des kirchlichen Gottesdienstes an, das Elisabethanische Theater eines Shakespeares oder das Spanische eines Lope de Vega gebrauchten die Regieanweisung in ihrer helfenden Funktion. Erst im realistischen Theater verwandelt sich die Regiebemerkung häufig aus einer knappen Anweisung zur handelnden Person oder zum Ort des Geschehens in ausführliche charakterisierende Beschreibungen, wobei sie nicht selten die Darstellung des seelischen Lebens der Figuren, die keinen Eingang in den gesprochenen Text finden, miteinbezieht. Während die Bühnenanweisung des Absurden Theaters lediglich für den Schauspieler und nicht für den Leser bestimmt ist, überwuchern die Autorbemerkungen G. B. Shaws den eigentlichen Haupttext seiner Stücke.

Vgl. Bojadžiev, Grigorij: *Remarka*, in: *Literaturnaja enciklopedija, Fundamental'naja elektronnaja biblioteka ‚Russkaja literatura i fol'klor‘*, Internetquelle: <http://feb-web.ru/feb/litenc/encyclop/le9/le9-5991.htm>, (28.04.2008).

wissenschaft sieht sie die szenische Bemerkung als ein Teil des Dramas verstanden, das „durch inhaltliche Interpretation in das literarische Ganze“ eingeordnet wird. Das Interesse der Theaterwissenschaft richtet sich dagegen auf die Bühnengerechtigkeit der szenischen Bemerkung, die als Hilfe für den Regisseur und Schauspieler bei der Umsetzung des Stücks auf der Bühne verstanden wird.¹⁶ Für die vorliegende Untersuchung erscheint es aber als wenig zweckmäßig, strikt eine der beiden Methoden zu verfolgen. Zum einen würde die Analyse aus der theaterwissenschaftlichen Sicht die Bedeutung einiger szenischer Bemerkungen als einen Teil des literarischen Ganzen nur gering schätzen oder ganz außer Acht lassen und diese nur nach dem Grad ihrer Umsetzungswirksamkeit untersuchen. Zum anderen besteht bei einer Analyse aus rein literaturwissenschaftlicher Sicht die Gefahr, das Drama lediglich als ein Lesestück zu betrachten. Recht hat Jacob Steiner, wenn er in diesem Zusammenhang der Literaturwissenschaft einen kritischen Vorwurf macht:

Nun hat aber die Literaturwissenschaft, seit sie als eigene Disziplin an den Universitäten gelehrt wird, sich immer ausschließlicher auf das reine Textverständnis beschränkt und die inhaltlichen und formalen Qualitäten eines Dramas untersucht, ohne sich im geringsten darum zu kümmern, dass in weitaus den meisten Fällen der Dramentext nichts Anderes darstellt als eine Partitur für das Theater. Wenn aber die Literaturwissenschaft den Tatbestand außer acht lässt, dass fast alle überlieferten Dramen im Hinblick darauf geschrieben wurden, aufgeführt zu werden, dann verfehlt sie einen wesentlichen Aspekt ihres Gegenstandes.¹⁷

Sinnvoll ist daher, keine der beiden genannten Betrachtungsweisen zu vernachlässigen und die szenische Bemerkung in ihrer Funktion sowohl auf die literaturwissenschaftliche Relevanz als auch auf ihre theatralische Wirksamkeit zu untersuchen; denn diese schließen sich – abgesehen von den vom Autor gezielt theatralisch eingesetzten Inhalten – in vielen Fällen gegenseitig nicht aus. Dies bestätigt auch Siegfried Mauermann: „Der Grund für die Bühnenanweisung ist meistens dreifacher Natur: Der Dichter verlangt eine bestimmte Art des Darstellens, die Bühnenanweisung ist Dichtung selbst und endlich auch für den Leser berechnet.“¹⁸

Bevor man sich jedoch der eingehenden Betrachtung der szenischen Bemerkung im Einzelnen näher widmet, ist es wichtig, das Augenmerk auf das Wesen der szenischen Bemerkung zu richten, auf die Stellung, die sie im Dramentext einnimmt, sowie ihre Funktionen und Werte, mit dem Ziel, die Cha-

¹⁶ Vgl. Dahms, S. 14.

¹⁷ Steiner, S. 7.

¹⁸ Mauermann, Siegfried: Die Bühnenanweisungen im deutschen Drama bis 1700, Berlin, 1911. S. 2.

rakteristika der szenischen Bemerkung herauszustellen. Im Bezug darauf ist auf die verschiedensten Arten der szenischen Bemerkung einzugehen, die im Verlauf der Arbeit für die Betrachtung einzelner Kategorien von szenischen Mitteln herangezogen werden. Von Interesse erscheint die Erläuterung der Explizität und der Implizität der szenischen Bemerkung. Dabei ist zu berücksichtigen, dass sich die Literaturwissenschaft aufgrund ihrer – wie bereits erwähnt – festgelegten Fragestellung meist auf die expliziten, das heißt im Nebentext enthaltenen Bemerkungen, beschränkt. Die im Text implizierten Bemerkungen werden jedoch lediglich auf ihre literaturwissenschaftlich bezogene Bedeutung hin untersucht, ihre Theaterwirksamkeit wird häufig trotz ihrer Eindringlichkeit vernachlässigt. Darüber hinaus ist die novellistische Art der szenischen Bemerkung, die speziell bei Čechov eine weite Verbreitung findet, insofern von besonderem Interesse, als dass die theatralische Interpretation hier dem intentionalen Konzept des Autors gewisse Grenzen setzt. Schließlich ist auch die belanglose szenische Bemerkung zu erwähnen, die aus der literaturwissenschaftlichen Sicht für das Drama notwendig und vielleicht von besonderer Relevanz sein kann, jedoch von keiner dramaturgischen Bedeutung ist.

A. Allgemeine Beschaffenheit der szenischen Bemerkung

I. Explizite szenische Bemerkung. Das Verhältnis von Sprech- und Nebentext

In einem Drama sind es nicht nur die Figuren, die auf der Bühne beziehungsweise innerhalb des Sprechtextes miteinander reden. Hier wendet sich auch der Autor an seine Leser und Zuschauer. Er macht ihnen Mitteilungen in direkter Form im Nebentext, in mehr oder weniger versteckter Form aber auch innerhalb des Sprechtextes. Die explizite szenische Bemerkung¹⁹ umschließt alle Äußerungen des Autors, die innerhalb des Dramentextes stehen, jedoch

¹⁹ Die szenische Bemerkung wird unter anderem auch als Autoren- oder Nebentext bezeichnet. Es findet sich unter anderem hierzu eine Vielzahl an Begriffen, die von verschiedenen Autoren in ihren Aufsätzen gewählt werden. Man spricht hier auch von Regie-, Szenen- oder Bühnenanweisungen, die den überwiegenden Teil der szenischen Bemerkung ausmachen. Gisela Hildegard Dahms wählt hier den Begriff ‚Ascription‘, weil sie diesen „im Hinblick auf Inhalt, Bedeutung und Funktion“ als ‚neutral‘, also weder aus einem theaterorientierten noch aus einem literaturwissenschaftlichen Aspekt betrachtet. (Vgl. hierzu Dahms, S.11 ff.) In den slavischen Beiträgen verwendet man vorzugsweise den Begriff ‚remarka‘.

nicht zum Sprechtext gehören und die sich auf die Gestaltung des Dramas beziehen. Der Nebentext wird auf diese Weise für die Zuschauer bildlich im Spiel auf der Bühne umgesetzt. Typografisch gesehen, ist die explizite szenische Bemerkung stets deutlich markiert, indem sie von dem eigentlichen Dramentext, meist durch den kleineren Schriftgrad und/oder Kursivdruck und/oder Klammern, hervorgehoben wird. Sie ist meist im Präsens abgefasst²⁰, teilweise den Szenen vorangestellt, teilweise in den Sprechtext eingeschoben.

Die szenische Bemerkung umfasst die vom Autor gewünschten Angaben für die Darstellung des Bühnenbildes, darunter fallen vor allem Dekoration, Spiel mit den Requisiten, Beleuchtung usw., die Umsetzung der akustischen Effekte – Geräusche und Musik –, der äußeren Erscheinung des Schauspielers in Kostüm und Maske sowie seinem Spiel, wobei hier das mimisch-gestische Verhalten, die Bewegung, die Deklamation, aber auch die Sprechpausen berücksichtigt werden. Die szenische Bemerkung wurde zu verschiedenen Zeiten von verschiedenen Autoren sehr unterschiedlich gehandhabt. Sie wandelte sich in Form und Umfang von der bereits im antiken Drama bekannten, kurz gefassten Bühnenanweisung bis zur detaillierten Präzision und epischen Breite im Naturalismus. Wilhelm Kosch erklärt diese Wandlung dadurch, dass anfangs, als es sich lediglich um ein Bühnenmanuskript handelte, die szenischen Bemerkungen für den Darsteller und Regisseur bestimmt und kurz gehalten waren; ausführlich wurden sie später, als die Dramen den Eingang in die auch für weitere Lesekreise gedachten gedruckten Textbücher fanden.²¹ Der Literatur-Brockhaus liefert eine weitere Auslegung für die Verschiedenheit der Bühnenanweisungen in ihrer Reichweite und Beschaffenheit:

Im Umfang und Form sind sie abhängig vom Verhältnis des Autors zur Bühnenkunst; bei Werken, deren Autoren nur eine Auslegung ihres Textes anstreben oder die den Nachdruck auf realistische Darstellung des Bühnengeschehens legen, sind die Bühnenanweisungen meist sehr präzise und ausführlich.²²

²⁰ Die im Konjunktiv, z. B. „sie wäre umgefallen, wenn sie nicht neben dem Sessel und dem Tisch stehen würde“ (vgl. *Višnevij sad*, III, 240) stehenden oder die zukünftige Aktivitäten anzeigenden Handlungen, z. B. „schickt sich an, zu gehen“ (vgl. *Djadja Vanja*, III, 97), oder Handlungen sind seltener und erscheinen fast nebensächlich.

²¹ Vgl. Kosch, Wilhelm (Hrsg.): *Deutsches Theater-Lexikon*, Bd. 1, Klagenfurt und Wien, 1953, S. 230.

²² Habicht, Werner / Lange, Wolf-Dieter / Brockhaus-Redaktion (Hrsg.): *Der Literatur-Brockhaus*, Mannheim, 1988, Bd. I., S. 325.

Die szenische Bemerkung ist ein Teil des dramatischen Nebentextes, deshalb sollte man bei der Analyse eines Dramas auf den Nebentext ebenso das Augenmerk richten wie auf den Sprechtext. Der Sprechtext, auch Haupttext und/oder Figurenrede genannt, ist der Text, den der Schauspieler während der Aufführung auf der Bühne sprechen soll. Dieser macht den größten Teil eines Dramentextes aus. Er besteht überwiegend aus Dialogen und weniger oft aus Monologen, die bei Čechov des Öfteren im Dialog selbst eingeschlossen sind²³, und enthält jenes, das die Dramenfiguren innerhalb der Handlung zueinander sagen. Die zusätzlichen Angaben des Autors zur Ausstattung der Bühne, zum Äußern und zum Verhalten der Schauspieler – Regieanweisungen – gehören zum Nebentext. Auch die (ebenfalls hervorgehobene) namentliche Nennung der Figuren vor Beginn der jeweiligen Replik fällt unter die Kategorie des Nebentextes.

Darüber hinaus machen der Dramentitel, die Epigraphe, die Gattungsangaben, die Kennzeichnung der Handlungsteile (Akt- und Szenenmarkierung), das Personenverzeichnis etc. einen Nebentext aus. Diese zählen jedoch nicht zu der eigentlichen Regieanweisung, sondern sind in gewisser Weise Vorinformationen.²⁴ Als ein Teil der szenischen Bemerkung erfüllen sie in erster Linie eine formale Funktion, die im Hinblick auf die szenische Umsetzung die Einhaltung bestimmter Richtlinien erfordert und als Orientierung für den Leser oder Regisseur dient. Den wichtigsten Teil des Nebentextes haben jedoch die „Bühnen- und Regieanweisungen, die länger geltenden ebenso wie die augenblicksbezogenen.“²⁵

Die in die Monologe und Dialoge implizierten Anweisungen sind ihrer Form nach an den Stil und die Sprache des gesamten Stücks, sprich der jeweiligen Personen angepasst. Bei den expliziten Regieanweisungen treten dagegen zwei unterschiedliche Formen auf. Das ist zum einen die knappe, kurze Form, die in der Regel aus einem Wort, stichwortartigen Wortverbindungen oder verkürzt formulierten Sätzen besteht. Sie findet auch in Čechovs Dramen oftmals Verwendung: „steht auf“, „geht ab“, „unter Tränen“, „liest im Buch“, „er geht zur Tür, sie geht ihm nach“ etc. Ihre stichwortartige Form vermittelt keine Vorstellungen über bestimmte Situationen oder handelnde Personen, sondern besagt, was auf der Bühne umgesetzt werden soll. Erika

²³ S. hierzu Kap. 4.A.I.1. *Charakteristische Aspekte der Figurenrede. Das ‚monologische‘ Sprechen*, S. 169.

²⁴ Mehr hierzu Kap. 6. *Bemerkung zur Einstimmung*, S. 281.

²⁵ Vgl. Asmuth, Bernhard: *Einführung in die Dramenanalyse*, 5. Aufl., Stuttgart/Weimar, 1997, S. 51.

Sterz nennt solche Anweisungen daher „theaterpraktisch“.²⁶ Zum anderen ist es die eingehende novellistische, auch episch oder lyrisch genannt, Form der szenischen Bemerkung.²⁷ In einem dramatischen Text gibt es keinen Erzähler, daher muss man dem Sprechtext möglichst viele Informationen entnehmen können. Der Nebentext enthält Mitteilungen des Autors an den Leser, speziell an den Regisseur und die Schauspieler. Die Auffassung, dass szenische Regieanweisungen „nur für den Darsteller, Regisseur und Kapellmeister gedacht“²⁸ sind, ist insofern anfechtbar, als dass der Leser eines Dramas diese zusätzlichen Informationen für das bessere Verständnis des Textes oder für eine gewisse Orientierung innerhalb des dramatischen Geschehens braucht, da er weder die Bühne noch die Schauspieler sieht.

II. Implizite szenische Bemerkung

1. Arten der Implizierung

Von den im Nebentext enthaltenen Inszenierungsanweisungen unterscheidet man ferner implizite Regieanweisungen, das heißt die Angaben, die innerhalb des Haupt- oder Sprechtextes zur Darstellung kommen. Der Haupttext, die auf der Bühne stattfindenden Dialoge, vermittelt dem Zuschauer die Illusion, unbemerkt fremdes Leben zu beobachten. Dennoch gibt es in der Figurenrede einzelne Passagen, die speziell an das Publikum gerichtet sind. Solche Informationen können dem Zuschauer direkt und auffällig gegeben werden – zum Beispiel mit Hilfe eines Chors oder durch Einrahmung mit einem Prolog und einem Epilog – aber auch so verborgen, dass die Illusion, ein wirkliches Geschehen zu beobachten, nicht durchbrochen wird.

Čechovs Mitteilungen an das Publikum werden nicht der Desillusionierung wegen in den Sprechtext eingesetzt, um den Zuschauer oder vielmehr Leser daran zu erinnern, dass es sich nur um ein Spiel handelt, sondern um das Publikum mit nötigen Informationen zu versorgen und das Verständnis der Handlung zu erleichtern. Dabei verzichtet der Autor auf eine Erzählerfigur oder den Chor, die das Geschehen auf der Bühne kommentieren sowie auf eine Figur, die unter Beibehaltung ihrer Rolle zum Publikum spricht, und wählt die

²⁶ Vgl. Sterz, Erika: *Der Theaterwert der szenischen Bemerkung im Drama, Theaterwissenschaftliche Untersuchung für die Zeit von Kleist bis zur Gegenwart*, in: Knudsen, Hans: *Theater und Drama*, Bd. 24, Berlin, 1963, S. 43.

²⁷ Ausführlich hierzu Kap. 1.C. *Episch-lyrische Elemente der Bühnenanweisung*, S. 40.

²⁸ Vgl. hierzu Wilpert, Gero von: *Sachwörterbuch der Literatur*, 4. Auflage, Stuttgart, 1979, S. 116.

„verborgene“ Art dem Zuschauer oder Leser Mitteilungen zu machen. In Čechovs Dramen finden sich daher auf zweierlei Weise implizierte Anweisungen. Zum einen vermittelt eine Figur ihre Gedanken und Gefühle oder beschreibt ihre Umgebung und/oder ihre Handlungen im Monolog. Obwohl ein lautes Selbstgespräch im wirklichen Leben nur selten vorkommt, wird es in einem Drama häufig eingesetzt. Gespräche und Selbstgespräche im Drama erfüllen bestimmte Aufgaben. Indem sie sich indirekt an das Publikum wenden, geben sie den Figuren Gelegenheit, sich selbst und ihre Beziehungen zu charakterisieren, Einstellungen und Gefühlslagen zu beschreiben und Entscheidungen für das Publikum nachvollziehbar zu machen. Am Anfang des ersten Aktes von *Djadja Vanja* verrät Astrov in seinem Monolog:

Да... В десять лет другим человеком стал. А какая причина? Заработался, нянька. От утра до ночи все на ногах, покою не знаю, а ночью лежишь под одеялом и боишься, как бы к больному не потащили. За все время, пока мы с тобою знакомы, у меня ни одного дня не было свободного. Как не постареть? Да и сама по себе жизнь скучна, глупа, грязна... Затягивает эта жизнь. [...] (*Закручивая свои длинные усы.*) Ишь громадные усы выросли... Глупые усы. Я стал чудачком, нянька... Поглупеть-то я еще не поглупел, Бог милостив, мозги на своем месте, но чувства как-то притупились. Ничего не хочу, ничего мне не нужно, никого я не люблю... Вот разве тебя только люблю. (*Целует ее в голову.*) У меня в детстве была такая же нянька.²⁹ (63 f.)

Astrov erscheint hier dem Publikum so, wie Maria Deppermann seine Eigen-darstellung zusammenfasst:

Sein Selbstporträt schwankt zwischen Bahnbrecher und Sonderling. Er gibt den Einsatz für seine Ideale nicht auf, hat aber in der täglichen Belastungsprobe den inneren Glauben an sich, an seine Liebes- und Bindungsfähigkeit verloren.³⁰

Tatsächlich lässt der angeführte Monolog Astrovs nicht nur das Äußere des Arztes – seinen Schnurrbart und sein ermattetes Aussehen – als Inszenie-

²⁹ Dt.: Ja... in den zehn Jahren bin ich ein anderer Mensch geworden. Und aus welchem Grund? Ich habe mich überarbeitet, Njan'ka. Von früh bis spät immer auf den Beinen, Ruhe kenne ich nicht. Und wenn ich nachts unter der Decke liege, habe ich Angst, man würde mich zu einem Kranken schleppen. In all der Zeit, in der wir uns kennen, hatte ich keinen einzigen freien Tag. Wie soll man da nicht alt werden? Und das Leben an sich ist langweilig, dumm, schmutzig... Es verschlingt einen, dieses Leben. [...] (*Er zwirbelt seinen langen Schnurrbart.*) Sieh mal, ein gewaltiger Schnurrbart ist mir gewachsen... Ein törichter Bart. Ein sonderbarer Kauz bin ich geworden, Njan'ka... Ganz verblödet bin ich ja noch nicht, Gott sei Dank, Grips ist noch da, doch die Gefühle sind irgendwie abgestumpft. Nichts will ich mehr, nichts brauche ich, niemanden mag ich. Nur dich liebe ich vielleicht noch. (*Küsst sie auf den Kopf.*) In meiner Kindheit hatte ich genau so eine Kinderfrau.

³⁰ Deppermann, Maria: *Onkel Vanja*, in: Zelinsky, Bodo (Hrsg.): *Das russische Drama*, Düsseldorf, 1986, S. 156.

rungsanweisung für den Maskenbildner hervortreten. Es werden auch sein Lebensstil – Arbeit ohne freie Tage – sowie seine Einstellung zum Leben als Mitteilung an das Publikum, aber auch als eine Art Richtlinie für den Schauspieler bei der Charakterdarstellung, ersichtlich. Somit werden dem Leser und/oder Zuschauer einstimmende Informationen über den Charakter Astrov und seine Gesinnung erteilt. Darüber hinaus impliziert Astrovs Sprechtext gewisse Erwartungen hinsichtlich der Handlungsentwicklung. So lässt beispielsweise Astrovs wiederholte Aussage (s. auch *Djadja Vanja*, II, 84) seine Gefühle seien abgestumpft und er liebe niemanden, vorausahnen, dass die weitere Entwicklung des Geschehens seine Gefühle auf die Probe stellen wird.

Zum anderen geben die Figuren in ihrem Dialog in indirekter Form Botschaften an das Publikum. Hierzu zählen all die Mitteilungen, die für die Kommunikation der Personen innerhalb des Geschehens wenig plausibel oder sogar ganz überflüssig sind, da sie ihnen ausreichend genug bekannt sein müssen. Für das Publikum sind diese Informationen aber neu und gewichtig. Die Dialoge im Drama unterscheiden sich somit von der Alltagssprache durch ihre große Informationsdichte; denn das, was den Figuren schon bekannt ist, muss zur Information des Zuschauers ausgesprochen werden.

ОЛЬГА. Отец умер ровно год назад, как раз в этот день, пятого мая, в твои именины Ирина. Было очень холодно, тогда шел снег. [...] Но вот прошел год, и мы вспоминаем об этом легко, ты уже в белом платье, лицо твое сияет.

Часы бьют двенадцать.

И тогда также били часы.

Пауза.

Помню, когда отца несли, то играла музыка, на кладбище стреляли. Он был генерал, командовал бригадой...

ИРИНА. Зачем вспоминать!³¹

Mit diesen Worten Ol'gas beginnt das Stück *Tri sestry* (I, 119). Während allen Beteiligten auf der Bühne – den drei Schwestern – ausreichend bekannt

³¹ Dt.: OL'GA. Vater starb vor genau einem Jahr, gerade an diesem Tag, am fünften Mai, an deinem Namenstag, Irina. Es war sehr kalt, es schneite damals. [...] Doch nun ist ein Jahr vergangen und wir erinnern uns leichter daran, du bist schon im weißen Kleid, dein Gesicht strahlt.

Die Uhr schlägt zwölf.

Damals schlug die Uhr genauso.

Pause.

Ich erinnere mich, als der Vater getragen wurde, da spielte die Musik, auf dem Friedhof wurde zum Salut geschossen. Er war General, kommandierte eine Brigade...

IRINA. Warum sich erinnern!

sein dürfte, um welchen Tag es sich handelt oder wer ihr Vater war, wird das Publikum mit dem Zeitpunkt und der Ausgangssituation der Dramenhandlung konfrontiert. Diese Aussage ist zwar für die handelnden Figuren auf der Bühne nahezu entbehrlich, jedoch beinhaltet jeder Satz mehrere für den Zuschauer und den Leser informative Erkenntnisse. Mit dieser Vorinformation wird der Zugang zum Geschehen, das, wie bereits erwähnt, einen zufälligen Zeitausschnitt ohne Anfang und Ende darstellt, erleichtert, indem das Publikum zusammen mit den Dramenfiguren auf eine Wissensstufe gestellt wird.

2. Funktionsspektrum und Eindringlichkeit der impliziten Anweisung

In den Sprechtext eingeschlossene Regieanweisungen ermöglichen laut Manfred Pfister eine Minimalisierung des schriftlichen Nebentextes³², indem die Figuren sich selbst oder andere darstellen. Die Repliken der Figuren implizieren dabei die Angaben zu Bühnenbild und Dekoration, Geräuschen, Akustik, Handlungen der Figuren, charakteristischen Gesichtszügen oder Stimmungen der Figuren, sprich Anweisungen für das Spiel des Schauspielers, dem optischen Aspekt sowie gestischen, mimischen, sprachlichen Zeichen und Affekten etc. Jedoch sind die implizierten, im Text der Personen liegenden Vorschriften, wie Siegfried Mauermann richtig bemerkt, nicht so unverkennbar wie die direkten. Manche von ihnen sind allerdings so „auf- und eindringlich, dass der Zuschauer jede Vernachlässigung sofort bemerkt, manche dagegen so unbestimmt, dass [...] den Darstellern die weiteste Freiheit gelassen ist.“³³ So verlangt beispielsweise die bereits angeführte Aussage Ol’gas „Du bist schon im weißen Kleid, dein Gesicht strahlt“ eine ausdrückliche Beachtung der in ihr implizierten Anweisungen. Die Missachtung dieser würde realitätsbrechend auffallen, vor allem, weil den beiden Anordnungen – Irinas weißem Kleid und dem Schlagen der Uhr – eine symbolische Bedeutung zugewiesen wird.³⁴

Eine Prüfung der impliziten Regieanweisungen auf ihre Eindringlichkeit kann entsprechend der oben beschriebenen Reihenfolge der Gruppen mit den Anweisungen zum Bühnenbild und zur Dekoration begonnen werden. So wird beispielsweise im Auftakt zu *Čajka* die Angabe gemacht, auf der Bühne sei eine Estrade zu sehen, die in aller Eile für eine Liebhaberaufführung aufgeschlagen wurde, so dass der See überhaupt nicht zu sehen ist. Im Sprech-

³² Vgl. Pfister, Manfred: *Das Drama. Theorie und Analyse*, München, 1977, S. 37 f.

³³ Vgl. Mauermann, S. 2.

³⁴ S. jeweils Kap. 3.B.II.3. *Das Kostüm als Kennzeichen der individuellen Identität*, S. 158 und Kap. 2.B.II.1. *Die Zeitfixierung*, S. 86.

text wird dieser Bau für den Leser ergänzend, für den Theaterzuschauer erklärend beschrieben, für den Regisseur durch erweiterte Angaben die Darstellung des Bühnenbildes angeordnet:

ТРЕПЛЕВ (*окидывая взглядом эстраду*). Вот тебе и театр. Занавес, потом первая кулиса, потом вторая и дальше пустое пространство. Декораций никаких. Открывается вид прямо на озеро и на горизонт.³⁵ (I, 7)

Eine eindringliche Vorschrift hinsichtlich eines bestimmten Requisites findet ihre Entsprechung beispielsweise in einem Dialog aus dem II. Akt von *Tristram*: Während Epichodov Gitarre spielt, dabei aber sagt, es sei nett, eine Mandoline zu spielen, wirft Dunjaša ein: „Das ist eine Gitarre, keine Mandoline“ (215), was nachdrücklich die Verwendung eines bestimmten Requisites – der Gitarre – verlangt.

Eine eindringliche Anweisung für akustische Mittel findet sich zum Beispiel in *Djadja Vanja*. Wenn man auch die explizite Angabe „Im Garten klopft der Nachtwächter“ (II, 89) in der Aufführung aufgehen lassen könnte, setzt die darauf folgende Frage Elena Andreevnas „Bist du es, der da klopft, Efim?“ voraus, dass ein Klopfergeräusch zu hören sein soll. Eine Kombination von Bühnenanweisungen zu Beleuchtung (ein Teil der Bühne soll laut Sprech- und Nebentext heller beleuchtet sein) und Akustik (Sausen im Ofen) findet sich im Dialog zwischen Maša und Veršinina:

МАША. Какой шум в печке. У нас незадолго до смерти отца гудело в трубе. Вот точно так...

ВЕРШИНИН. [...] Здесь темно, но я вижу блеск ваших глаз.

МАША (*садится на другой стул*). Здесь светлей...³⁶ (II, 143)

Als nächstes können die Angaben zu Aktionen genannt werden, die von dem Sprechenden selbst oder einem seiner Mitspieler ausgeführt, jedoch nicht durch zusätzliche Regieanweisungen im Rahmen des Nebentextes begleitet werden. So setzen beispielsweise folgende, in den Sprechtext implizierte Anweisungen den Vollzug dieser Repliken voraus: „POLINA ANDREEVNA (*zu Dorn*). Sie haben den Hut abgenommen (*Čajka*, I, 14) oder: „ELENA ANDREEVNA. Dein Plaid ist auf den Boden gefallen. [...] Es ist windig geworden,

³⁵ Dt.: TREPLEV (*überblickt die Estrade*). Da hast du das Theater. Vorhang, dann die erste Kulisse, die zweite und dahinter der leere Raum. Keinerlei Dekorationen. Der Ausblick öffnet sich direkt auf den See und den Horizont.

³⁶ Dt.: MAŠA. Was für ein Heulen im Ofen. Kurz vor Vaters Tod rauschte es auch im Rohr. Genau so...

VERŠININ. [...] Hier ist es dunkel, doch ich sehe das Funkeln ihrer Augen.

MAŠA (*setzt sich auf einen anderen Stuhl*). Hier ist es heller...

ich mache das Fenster zu (*Djadja Vanja*, II, 75 ff.). Es wird somit angenommen, dass der Dorn-Darsteller seinen Hut abnimmt und dem Serebrjakov-Darsteller das Plaid herunterfällt, was Elena Andreevnas Bemerkung zur Folge hat. Jede andere Handlung würde die Äußerungen der Figuren als sinnlos erscheinen lassen.

Beim charakteristischen Gesichtspunkt beziehungsweise der Stimmung, sprich den Anweisungen für das Spiel, ist die am Anfang beschriebene Zweiteilung der Interpretationssicht zu sehen. Im I. Akt von *Tri sestry* charakterisiert Maša ihre Seelenlage, die von der Darstellerin auf der Bühne umzusetzen ist, zunächst selbst: „Ich habe heute meine Melancholie, ich bin nicht froh...“ (124), und ein wenig später wird dies von Irina bestätigt: „Maša ist heute nicht in Laune“ (I, 134). Aus literaturwissenschaftlicher Sicht verweist diese Anmerkung auf Mašas charakteristische Züge und die Stimmung, die sie verbreitet. Der theaterwissenschaftliche Aspekt sieht hier eine Anweisung für das Spiel der Schauspielerin, womit die Darstellung jeder anderen seelischen Verfassung undenkbar wäre.

Zum optischen Aspekt zählen Maske und Kostüm, ohne dass diese explizit erwähnt werden. Medvedenko fragt Maša: „Warum tragen sie immer Schwarz?“ (*Čajka*, I, 5). Diese Anweisung ist für beide Betrachtungsweisen – für die literatur- und theaterwissenschaftliche – so eindringlich, dass eine andere Auslegung unmöglich wäre. Der Farbe Schwarz wird hier ein Symbolcharakter verliehen – Mašas Antwort: „Das ist die Trauer um mein Leben. Ich bin unglücklich“ (5). Im nächsten Fall wird lediglich die Aufmachungsrichtung vorgeschrieben, bestimmte Erwartungen auf das Kostüm werden aber nicht gesetzt – Lopachin zu Dienstmädchen Dunjaša: „Ganz schön empfindlich bist du, Dunjaša. Du ziehst dich auch wie eine junge Dame an, und dann die Frisur“ (*Višnevyj sad*, I, 198).

In Bezug auf kinesische und sprachliche Zeichen lässt sich zunächst der Sprechtext der Personen in *Čajka* erwähnen, der angibt, dass Sorin das Gehen schwer fällt, und praktisch die Befolgung dieser Vorschrift durch den Schauspieler voraussetzt: „SORIN. [...] Meine Beine tun mir weh. ARKADINA. Sie sind bei dir wie aus Holz, du kannst kaum gehen“ (I, 18). Als Nächstes ist ein Beispiel aus *Višnevyj sad* anzuführen. Auf Jašas Frage, wer sie sei, antwortet Dunjaša: „Als Sie von hier abgereist sind, war ich etwa so groß... (*Zeigt die Höhe vom Boden aus.*)“ (I, 202). Bereits die Wortwahl erfordert hier von der Dunjaša-Darstellerin eine bestimmte Handbewegung, es bleibt ihr jedoch selbst überlassen, welche Größe sie durch diese Geste tatsächlich anzeigt.

Ob explizit oder implizit, im Allgemeinen sind die szenischen Bemerkungen und in ihnen enthaltene Informationen bereits aufgrund ihrer natürlichen Beschaffenheit, um des besseren Verständnisses willen, an den Leser, im Spezi-

ellen aber an den Regisseur und den Schauspieler gerichtet und geben Anweisungen für die Inszenierung.

B. Der Wert der szenischen Bemerkung

I. Der Wert und seine Lesart

Als Bestandteil der Dramen haben die Bühnenanweisungen immer einen direkten Bezug zu ihnen, ihr Wert ist aber oft unterschiedlicher Natur und lässt sich aus der Absicht des Autors sowie von den theatralischen Abläufen ableiten. Laut Roman Ingardens Definition können künstlerische Werte vor derhand nur in der „Funktion der Realisierung des Zwecks des betreffenden Kunstwerks erhascht und dann in ihrer Leistung als Werte erkannt werden“.³⁷ Tatsächlich scheint der hauptsächliche Theaterwert der szenischen Bemerkungen in ihrer Erkennbarkeit und der Befolgung ihrer unmittelbaren Anordnungen zu liegen; denn diese lassen direkte und sichere Rückschlüsse darauf zu, wie der Dramenautor die Aufführung seines Stücks vorstellt. Darüber hinaus sieht hier Siegfried Mauermann eine Demonstration des theatralischen Geschmacks und Könnens des Dramenautors:

Die einzelne Bühnenanweisung braucht allerdings nicht immer aus der Besorgnis des Dichters erwachsen zu sein, man könne ihn missverstehen, wenn er keine direkte Vorschrift hinzufüge. Eine Anweisung erklärt sich bisweilen auch daraus, dass der Dichter seiner lebhaften Anschauung Ausdruck verleihen wollte und musste ohne weitere Absicht, eben nur weil ihm die Energie des Schauens die Worte diktierte; dann ist die Bühnenanweisung Dichtung selbst...³⁸

Es lässt sich allerdings anbringen, dass auch wenn der Autor dieser oder jener Bühnenanweisung den Ausdruck seiner „lebhaften Anschauung“ verleihen wollte, um somit suggestiv auf den Leser einzuwirken, der Wert der szenischen Bemerkungen nicht einer außerhalb des Dramenstücks liegenden Absicht unterstellt werden soll. Denn in erster Linie stellen sie eine Anregung für eine theatergerechte, künstlerische Umsetzung dar. Der Wert der szenischen Bemerkung ist dabei von mehreren unterschiedlichen theatralischen Abläufen abhängig. Ähnlich sieht es auch Erika Sterz, die sich mit dem Wert

³⁷ Erlebnis, Kunstwerk und Wert: *Vorträge zur Ästhetik, 1937–1967*, Tübingen, 1969, S. 23., zitiert in: Munkelt, Margarete: *Bühnenanweisung und Dramaturgie, Hinweise zu Interpretation und Inszenierung in Shakespeares ‚First Folio‘ und den Quartover-sionen*, Amsterdam, 1981, S. 65.

³⁸ Mauermann, S. 1 f.

der szenischen Bemerkung beschäftigt und zu dem Ergebnis kommt, dass *ein* Theaterwert gar nicht zu bestimmen sei:

[...] es handelt sich um verschiedene und unterschiedliche Werte der szenischen Bemerkungen, die in Relation zu setzen sind zum Stück in seinen jeweiligen dramatischen Besonderheiten und seinem für die Umsetzung herauszuarbeitenden Sinn.³⁹

Es lassen sich nach Sterz vor allem zwei Arten der Theaterwerte aufstellen: Zum einen sind es die länger geltenden, zum anderen die augenblicksbezogenen.⁴⁰ Generell ist der länger geltende oder zeitlose Theaterwert vor allem dort festzustellen, wo die szenischen Bemerkungen theaterpraktisch formulierte Anweisungen enthalten, die auch unabhängig vom Inhalt der Handlung, der theatralischen Situation sowie von der bestimmten Zeit und deren Auffassung so empfunden werden und deren künstlerischer Ausdruck immer gültig ist. Vorweg lässt sich ein Beispiel aus *Tri sestry* anbringen. Wenn bei Čechov angegeben ist: „Irina [...] steht nachsinnend da“ (I, 119), weist diese Angabe nicht auf ein nur für eine bestimmte Zeit gültiges Gestaltungsmittel hin und verlangt somit keine bestimmte Erfüllung dieser Anweisung, sondern sie gibt einen zeitlosen Ausdruck an, den der Schauspieler in Zusammenarbeit mit dem Regisseur selbst zu finden hat. Einen augenblicksbezogenen oder zeitgebundenen Theaterwert haben diejenigen Bühnenanweisungen, die einen bestimmten Darstellungsstil heraufbeschwören. So lässt sich beispielsweise annehmen, dass Čechovs zahlreiche und ausführliche Regiebemerkungen den naturalistischen Aufführungsstil Stanislavskijs angeregt und bestärkt haben, der sich auch in der Darstellungsart und dem Bühnenbild des Moskauer Künstlertheaters durchsetzen konnte.

Des Weiteren spricht Erika Sterz von einem zeitgebundenen Theaterwert einer szenischen Bemerkung auf dem technisch-künstlerischen Gebiet, die mit der Zeit allerdings lediglich eine theaterhistorische Bedeutung erreicht.⁴¹ Derartige Anweisungen sind in Čechovs Stücken kaum vorhanden, was sicherlich unter anderem dazu beigetragen hat, dass seine Stücke von manchen Forschern als Lesedramen verstanden wurden. Die einzigen Angaben technisch-künstlerischer Art bei Čechov – die am Ende eines jeden Aktes aller seiner

³⁹ Sterz, S. 193.

⁴⁰ Vgl. ebd., S. 193 ff.

⁴¹ Dies ist z. B. der Fall, wenn der Autor eine Anweisung für die Richtung des Scheinwerferstrahls angibt. Derartige Bemerkungen hatten zu Zeiten dieser Neuerung – des Scheinwerfers – einen großen Wert gehabt. Mit dem Fortschreiten der Zeit eignete sich das Theater diese Erfindung an, so dass es nicht mehr nötig ist, dies in den Regieanweisungen gesondert zu erwähnen. Somit verlor eine solche Anweisung an ihrem Theaterwert, ihre theaterpraktische Bedeutung wich zugunsten einer theaterhistorischen. S. auch ebd., S. 196 f.

Stücke befindliche Anweisung „Vorhang“ und die lediglich in *Čajka* vorhandenen Anweisungen „[Nina] tritt an die Rampe“ (II, 32) und „[Dorn] fasst Trigorin um die Taille und führt ihn an die Rampe“ (IV, 60) – tragen jedoch keine theaterhistorische Bedeutung. Sie vermitteln dem Leser lediglich eine gewisse Distanz dem Stoff als Lesedrama gegenüber, gehen allerdings in der Aufführung auf.

II. Belanglose szenische Bemerkung

1. Partielle dramaturgische Wertlosigkeit

Es finden sich bei Čechov zahlreiche szenische Bemerkungen, die zum Stück gehören und für dieses notwendig sein könnten, dem Theater aber nicht nützlich oder sogar für die Umsetzung des Stücks auf der Bühne hinderlich sind. So kann zum Beispiel die Anweisung „Zwei Zimmer weiter wird ein melancholischer Walzer gespielt“ (*Čajka*, IV, 47) nur teilweise in konkretes Bühnengeschehen übertragen werden. Denn es ist lediglich die Musik hinter der Bühne, die vermutlich halblaut zu hören ist, um den Eindruck zu erzeugen, sie würde von einem anderen Ort aus ertönen als aus dem auf der Bühne dargestellten Raum, den der Zuschauer während der Handlung wahrnimmt. Die Bezeichnung „melancholisch“ erscheint zwar als notwendig, da sie für die betreffende Szene – ein Gespräch über die hoffnungslose Liebe – stimmungserzeugend eingesetzt wird. Ob der Walzer aber zwei oder mehrere Räume weiter gespielt wird, ist nicht nur für den Zuschauer nicht nachvollziehbar und von geringer Bedeutung.⁴² Die Angabe „zwei Zimmer weiter“ scheint auch für das Stück selbst irrelevant zu sein; denn dies wird kein einziges Mal im Sprechtext der handelnden Personen erwähnt. Polina Andreevna kommentiert lediglich die tatsächliche Handlung: „Kostja spielt“ (IV, 47).

Ähnlich lassen sich auch viele weitere Beispiele auslegen und die Belanglosigkeit der betreffenden Regieanweisungen veranschaulichen. So gibt Čechov im II. Akt von *Tri sestry* an:

⁴² Bezeichnend ist, dass ein paar Seiten weiter Čechov denselben akustischen Effekt noch einmal aufgreift, hier jedoch „*Hinter der Bühne* [Hervorhebung I. U.-R.] wird ein melancholischer Walzer gespielt“ angibt (*Čajka*, IV, 53).

Чебутыкин, только что вставший с постели, – он отдыхал после обеда, – входит в залу и причесывает бороду, потом садится за стол и вынимает из кармана газету.⁴³ (145)

Auch wenn Čebutykins Gestalt, die, wie anzunehmen ist, als zerzaust und zerknittert dargestellt wird, vermuten lässt, dass er geschlafen hat, kann man daraus als Zuschauer nicht erschließen, dass er sich nach dem Mittagessen ausgeruht hat. So erscheinen die Bemerkungen „gerade eben aus dem Bett aufgestanden“ und „er erholte sich nach dem Mittagessen“ als überflüssig und dramaturgisch gesehen wertlos. Kaum von Bedeutung ist diese Angabe auch, weil sie keine Sinnggebung durch Bestätigung im gesprochenen Text erfährt.

Ebenso ist die Anweisung „Links ist die Tür, die in Wohnräume führt; rechts – eine Tür zum Flur“ (*Djadja Vanja*, IV, 105) für den Zuschauer nur von geringem Belang. Es wird an keiner Stelle angegeben, ob beim Öffnen der Tür der Hintergrund zu sehen ist, und für den Zuschauer ist somit nicht erkennbar, was sich hinter den benannten Türen verbirgt, so dass die Angabe „Links und rechts – Türen“ völlig ausreichend gewesen wäre. Vergleichbar verhält es sich bei der Astrov zugewiesenen Regieanweisung „Er sucht mit den Augen seine Schirmmütze“ (*Djadja Vanja*, I, 71). Schon aus dem Grund, dass diese Handlung nicht durch die erklärenden Worte begleitet wird und keine grundlegendere Bedeutung trägt, außer, dass Astrov sich zum Gehen anschickt, ist diese Anweisung nur von sekundärem Belang. Wertlos wird sie aber in erster Linie dadurch, dass für das Publikum im Zuschauerraum das Augenspiel der Personen auf der Bühne nur schwer zu erkennen ist, besonders wenn unklar ist, welchen Grund – hier: das Suchen der Mütze – dieses Augenspiel hat. Auch die etwas später folgende Anweisung „Er findet seine Schirmmütze“ (I, 71) lässt zwar vermuten, dass Astrov die gefundene Mütze aufsetzt, gibt dies jedoch nicht ausdrücklich an. Sie liefert für den Leser lediglich eine Auflösung. Für das Theater haben diese beiden Anweisungen keinen Wert; denn hier sind die Umsetzung oder Nicht-Beachtung wirkungslos. Soll ein Regisseur Astrov die Mütze aufsetzen lassen, wird hier der unwissende Zuschauer allein das Greifen nach der Mütze als Handlung wahrnehmen; denn die Suche ist, wie bereits erwähnt, nicht durch Worte gekennzeichnet oder durch weitere Körperbewegungen näher bestimmt. Die beiden obigen Anweisungen wären dann bühnengerecht zu einer Angabe „Er nimmt seine Schirmmütze“ zusammengefasst. Es lässt sich allerdings auch annehmen, dass man diese Anweisungen, da sie keine besondere Bedeutung für das

⁴³ Dt.: Čebutykin, der gerade eben aus dem Bett aufgestanden ist – er erholte sich nach dem Mittagessen – tritt in den Saal herein und kämmt seinen Bart, dann setzt er sich an den Tisch und holt eine Zeitung aus der Tasche heraus.

weitere Geschehen aufweisen, einfach in der Umsetzung des Stücks auf der Bühne aufgehen lassen könnte.

2. Die nicht realisierbare szenische Bemerkung

Die unten angeführte Regieanweisung aus dem I. Akt von *Višnevij sad* lässt sich nicht nur als eine Textstelle aus einem epischen Werk lesen, sie schließt Angaben ein, die dramaturgisch gesehen von geringer Wirksamkeit sind:

Комната, которая до сих пор называется детской. Одна из дверей ведет в комнату Ани. Рассвет, скоро взойдет солнце. Уже май, цветут вишневые деревья, но в саду холодно, утренник. Окна в комнате закрыты.⁴⁴ (197)

Diese szenische Bemerkung lässt sich insofern nicht völlig auf der Bühne realisieren, da sie durch ihre deskriptive Art mehrere Fragen offen lässt. Wie soll auf der Bühne bemerkbar gemacht werden, dass es sich bei dem betreffenden Zimmer um ein *ehemaliges* Kinderzimmer handelt und welche der Türen in Anjas Zimmer führt? Dies wird zwar in den folgenden Repliken der Personen betont oder durch Handlungen nahe gelegt, so heißt es später im Laufe des Aktes:

АНЯ. [...] Ты, мама, помнишь, какая это комната?
ЛЮБОВЬ АНДРЕЕВНА. [...] Детская! (I, 199),

und weiter im Text:

АНЯ (*глядит в свою дверь, нежно*). Моя комната, мои окна, как будто я не уезжала (I, 200).⁴⁵

Für die Gestaltung des Bühnenbildes aber, deren Beschreibung diese Regieanweisung vermittelt, nicht realisierbar. Denn für den Zuschauer bleibt es beim ersten Blick auf die Bühne nicht nachvollziehbar, welche Bedeutung das dargestellte Zimmer für wen haben könnte oder welche der Türen in Anjas Zimmer führt, es sei denn man würde zum Beispiel auf einer der Türen ein Schild mit der Aufschrift „Anjas Zimmer“ anbringen. Die weiteren Fragen stellen auch eine Schwierigkeit in der Umsetzung dar: Wie hat man auf

⁴⁴ Dt.: Das Zimmer, das noch immer ‚Kinderzimmer‘ genannt wird. Eine der Türen führt in Anjas Zimmer. Morgendämmerung. Bald wird die Sonne aufgehen. Es ist schon Mai, die Kirschbäume blühen, doch im Garten ist es kalt, Morgenfrost. Die Fensterläden sind geschlossen.

⁴⁵ Dt.: ANJA. [...] Mama, Erinnerst du dich noch, was das für ein Zimmer ist?
LJUBOV' ANDREEVNA. Das Kinderzimmer!;
ANJA (*blickt durch die Tür in ihr Zimmer, zärtlich*). Mein Zimmer, meine Fenster, als ob ich niemals verweist war.

der Bühne einen kalten Maimorgen darzustellen? Wie lässt man die Blüte der Kirschbäume erkennen, wenn das Geschehen in einem Zimmer mit, wohlge-merkt, verschlossenen Fensterläden stattfindet. Der Leser wird also auch hier bereits zu Beginn des Aktes mit den nötigen Vorinformationen auf die Handlung eingestimmt, während der Zuschauer erst später, durch die in den Sprechtext implizierte Mitteilungen, darauf hingewiesen wird: „EPICHODOV. Es gab Nachtfrost, drei Grad Kälte, aber die Kirschen stehen in Blüte“ (I, 198). Für den Leser involvieren zwar die geschlossenen Fensterläden die Tatsache, dass diese im Laufe des Geschehens geöffnet werden, um den angesprochenen Kirschgarten sichtbar zu machen, für den unwissenden Zuschauer bleibt aber zunächst unklar, ob die Fenster überhaupt geöffnet werden und welche Aussicht sich hinter ihnen verbirgt. Erst gegen Ende des ersten Aktes werden die Fensterläden unter den Kommentaren der handelnden Personen geöffnet, was dem Zuschauer den Blick ‚nach draußen‘ erlaubt:

ВАРЯ. [...] (*Тихо отворяет окно.*) Уже вошло солнце, не холодно. Взгляните, мамочка: какие чудесные деревья! Боже мой, воздух! Скворцы поют!
 ГАЕВ (отворяет другое окно). Сад весь белый.⁴⁶ (I, 209)

Auch die Zeitbezüge, die in dieser Regieanweisung vorhanden sind („bis jetzt“, „bald“, „schon“), sind keinesfalls theatergerecht. Nicht nur weil sie auf der Bühne nicht darstellbar sind, sondern auch weil ungeklärt bleibt, auf welche Personen, Fristen und/oder Geschehnisse sich diese episierten Angaben beziehen. Auch hier erfolgt die Auflösung in den folgenden Dialogen. Die betreffende szenische Bemerkung weist somit die Form eines epischen Kommentars auf und lässt sich nicht völlig in die bühngemäße Realisierung umsetzen. Außerdem darf die Tatsache, dass fast der gesamte Gehalt dieser Regieanweisung für den Zuschauer aus dem Sprechtext und dem Agieren der Personen auf der Bühne entnommen wird, nicht außer Acht gelassen werden, so dass aus der theaterpraktischen Sicht diese Anweisung überflüssig erscheint. Ein szenengerechter, für die Bühnengestaltung umsetzungsfreundlicher Vorschlag für diese Regieanweisung am Anfang des ersten Aktes könnte somit folgendermaßen lauten: „Die Bühne stellt einen Raum dar, in dem es einige Türen gibt. Die Fensterläden sind geschlossen“. Abschließend lässt sich sagen, dass die Ausführlichkeit und narrative Form der als Beispiel angeführten Regieanweisung zum Auftakt von *Višnevij sad* keinen Theaterwert hat. Sie dient lediglich der Veranschaulichung für den Leser.

⁴⁶ Dt.: VARJA [...] (*Öffnet leise das Fenster.*) Die Sonne ist schon aufgegangen, es ist nicht mehr kalt. Sehen Sie nur, Mamachen, was für herrliche Bäume! Mein Gott, und die Luft! Die Stare zwitschern!

GAEV (*öffnet das andere Fenster.*) Der ganze Garten ist weiß.

3. Die scheinbar wertlose Regieanweisung

Erika Sterz unterscheidet in ihrer Analyse auch eine „scheinbar wertlose szenische Bemerkung“. Diese zeichnet sich dadurch aus, dass ihre Umsetzung bereits von Anfang an als unmöglich anzusehen ist.⁴⁷ Sie meint dabei die vasomotorischen Angaben wie „Erröten“, „Erblassen“ u. ä. Solche Anweisungen erscheinen zwar für eine Umsetzung auf der Bühne als unmöglich, sind aber von einem besonderen Theaterwert; denn sie geben nicht das „Mittel für die Umsetzung an, wie man eigentlich annehmen muss, sondern sie nennen den seelischen Zustand...“, sie werden auch so vom Theater verstanden und im Ausdruck gespielt.⁴⁸ Das Erröten kann beispielsweise mit den seelischen Zuständen „beschämt“, „wütend“, „erregt“ und das Erblassen mit „kränklich“, „erschrocken“ etc. gleichgestellt werden. So liegt die Vermutung nah, dass, wenn Professor Serebrjakov, nachdem Vojnickij auf ihn geschossen hat, taumelnd vor Schreck auf die Bühne gelaufen kommt (*Djadja Vanja*, III, 104), ein Erbleichen seines Gesichts infolge des Erschreckens und des Schocks anzunehmen ist usw. Bezeichnend ist, dass Čechov in seinen Dramen trotz der vielen Episierungen der Bühnenanweisung die Unlösbarkeit einer solchen vasomotorischen Anweisung als Mittel der Visualisierung eines seelischen Zustandes berücksichtigt und sich solcher als direkte Regieanweisungen nirgendwo bedient. Nur ein Mal besagt der Nebentext, dass Ranevskaja blass ist (*Višnevyj sad*, IV, 242), ansonsten finden sich nur implizite, in der gesprochenen Rede der Dramenfiguren, enthaltene Hinweise – Dorn zu Treplev: „Wie blass Sie sind“ (*Čajka*, I, 18) oder Elena Andreevna: „Ich bin sogar ganz rot geworden“ (*Djadja Vanja*, III, 96). An den Stellen, an denen ein Erröten, Erblassen oder ähnliches zu vermuten wäre, setzt Čechov, wie im vorgenannten Beispiel dargelegt, direkt gleichbedeutende, die betreffende vasomotorische Regung spürbar machende Anweisungen für das Spiel im Ausdruck mit Hilfe von Bewegung, Gestik, Mimik etc. ein, was als ein weiterer Beleg für Čechovs Kenntnis der Bedingungen der Bühne angesehen werden kann. So wird zum Beispiel ein verschwitztes Gesicht, das als ein Zeichen großer Erregung zu verstehen ist, durch Abwischen des ‚vermeintlichen‘ Schweißes dargestellt. Im III. Akt von *Djadja Vanja* erwischt Vojnickij Elena Andreevna und Astrov in einer unmissverständlichen Situation, die Anweisung für sein Spiel lautet: „Erregt wischt er sich mit einem Taschentuch das Gesicht und den Hals unterm Kragen ab“ (zwei Mal auf S. 97).

⁴⁷ Vgl. Sterz, S. 200 f.

⁴⁸ Ebd., S. 201.

Auch in *Tri sestry* weist Čechov mehrmals ausdrücklich darauf hin: „[Andrej] wischt sich den Schweiß vom Gesicht“ (130/131).

Die Hinwendung zur Wertethematik macht ersichtlich, dass über jeden Theaterwert anhand der jeweiligen Aufführung entschieden werden muss; denn diese sind größtenteils vom Regisseur und seinem Aufführungsstil abhängig. Da der Theaterwert der Čechovschen Bühnenbemerkungen unter anderem ein Gegenstand der vorliegenden Untersuchung sein soll, kann ein endgültiges Urteil darüber – falls überhaupt möglich – erst nach einer Beschäftigung mit ihnen gefällt werden.

C. Episch-lyrische Elemente der Bühnenanweisung

Die zahlreiche Sekundärliteratur über Čechovs Werk enthält bei all ihrer Vielfältigkeit und Veränderbarkeit der Werte einige gemeinsame Fixpunkte. Eine solche Konstante ist der Blick auf das neue Čechovsche Drama als novellistische Dramaturgie. So stellten seine Stücke für Viele nichts anderes als „auf der Bühne inszenierte Romane“ dar⁴⁹ und Čechov selbst gab in einem seiner Briefe zu, dass aus seinem Versuch, ein Drama zu schreiben, ein Kurzroman entstanden ist („вышла повесть“). „Ich überzeuge mich erneut davon, dass ich überhaupt kein Dramatiker bin“, schrieb er an Suvorin⁵⁰. Während sich die meisten Kritikstimmen beim Erfassen der innovatorischen Tendenzen des neuen Čechovschen Theaters auf den gemeinsamen Nenner geeinigt haben, dass seine Stücke dem traditionellen Theater eine Absage erteilen, äußerte sich beispielsweise Nemirovič-Dančenko zugunsten der neuen Dramaturgie. Er räumte ein, es sei ihm angenehmer, die Novelle eines talentierten Belletristen auf der Bühne zu inszenieren, als ein szenisches Stück eines professionellen Dramatikers, der jedoch jegliches eigenes schriftstellerisches Kolorit vermissen lässt⁵¹. Doch liefert ein nichtanalytisches Konstatieren noch lange keine Antwort auf die betreffende Problematik. Die Erfassung der entsprechenden Analogien mit der einen oder der anderen Gattung kann allerdings über den Vergleich der epischen oder dramatischen Strukturen unter Berücksichtigung der intentionellen Momente erreicht werden.

⁴⁹ Vgl. Iščuk-Fadeeva, Nina: *Voprosy poëtiki. ‚Tri sestry‘ – roman ili drama?*, in: *Čechoviana, ‚Tri sestry‘, 100 Jahre*, S. 44.

⁵⁰ Brief an A. S. Suvorin vom 21.11.1895, in PSSP, Bd. 6, S. 100.

⁵¹ Vgl. Nemirovič-Dančenko, Vladimir: *Izbrannye pis'ma*, Moskva, 1954, S.178.

I. Die episierende szenische Bemerkung

1. Formen der novellistischen Bemerkung

Die *novellistische* Form der Bühnenanweisung enthält zum Teil detaillierte Angaben über die Gestaltung des Bühnenbildes, beschreibt Handlungen der Personen und erläutert somit zusätzlich das Geschehen auf der Bühne. Solche Regieanweisungen, wie zum Beispiel die folgende Passage aus dem II. Akt von *Višňevyj sad*, erfahren im Vergleich zu den knappen, dramatischen Bemerkungen nicht nur die Ausweitung ins Kommentierende, sondern sind auch literarisch durchgeformt und tragen zur Schaffung einer bestimmten Atmosphäre bei, die in der inneren Spielebene des Stücks Substanz schafft:

Все сидят, задумались. Тишина. Слышно только, как тихо бормочет Фирс. Вдруг раздаётся отдаленный звук, точно с неба, звук лопнувшей струны, замирающий, печальный.⁵² (224)

Durch jenes Geräusch der zersprungenen Saite gewinnt die ganze Szene ihren symbolischen Inhalt, da sich das Zerspringen der Saite als ein Sinnbild für das Ende einer Epoche interpretieren lässt.⁵³

Bei der Betrachtung Čechovscher Dramen fällt besonders auf – die oben angeführte szenische Bemerkung ist ein gutes Beispiel dafür –, dass der Autor die ausführlichen Anweisungen nicht nur am Anfang der Akte, sondern auch mitten im Text, also den Dialog unterbrechend, einsetzt. Die episch-lyrischen Elemente der szenischen Bemerkung finden in Čechovs Dramen eine sehr weite Verbreitung und machen, wie Wolfgang Peiler richtig bemerkt, einen „nicht unerheblichen Teil ihrer Besonderheit aus“.⁵⁴ Den Reichtum an ausführlichen, mit episch-lyrischen Elementen versetzten Regieanweisungen in Čechovs Dramen erklärt Peiler folgendermaßen:

Da der Dialog als Handlungsträger nicht mehr die dominierende Rolle spielt wie im herkömmlichen Drama, kommt die Bewegung in das bei Čechov in besonders hohem Maße statische Bühnengeschehen von außen. Das Hineinwirken der äußeren Situation in das Leben der ‚handelnden‘ Personen wird dem Leser in den Regieanweisungen verdeutlicht.⁵⁵

⁵² Dt.: Alle sitzen nachdenklich da. Es ist still. Man hört nur, dass Firs leise vor sich hin murmelt. Plötzlich ertönt ein entfernter Laut, wie vom Himmel – der Laut einer zersprungenen Saite, ersterbend, traurig.

⁵³ Mehr hierzu Kap. 5.B. *Die Geräuschkulisse*, S. 265 ff.

⁵⁴ Vgl. Peiler, Wolfgang: *Die frühen Dramen M. Gor'kij's in ihrem Verhältnis zum dramatischen Schaffen A. P. Čechovs*, München, 1978, S. 80.

⁵⁵ Ebd., S. 81.

Es lässt sich demzufolge anbringen, dass die Länge und die Ausführlichkeit der Regieanweisungen noch keine episch-lyrische Beschreibung ausmachen. Im Folgenden wird dies anhand der verschiedenartigen Beispiele näher aufgezeigt. Das erste Beispiel zeigt eine Anweisung aus dem II. Akt von *Tri sestry*:

Восемь часов вечера. За сценой на улице едва слышно играют на гармонике. Нет огня. Входит Наталья Ивановна в капоте, со свечой; она идет и останавливается у двери, которая ведет в комнату Андеря.⁵⁶ (II, 139)

Diese Anweisung kann insofern als eine episch-lyrische Regiebemerkung aufgefasst werden, als dass sie dichterisch formuliert ist und eine bestimmte Atmosphäre erzeugt. Dennoch sind alle in dieser szenischen Bemerkung enthaltenen Angaben nichts anderes als kurze und umsetzbare Anweisungen zur Gestaltung der entsprechenden Szene. Es soll eine Uhr auf der Bühne geben, die die genannte Uhrzeit anzeigt (denn etwas später im Text wird über die Uhrzeit gesprochen, 139), es soll auf der Bühne dunkel sein und leise Musik soll zu hören sein. Ebenso wird der Auftritt einer der handelnden Personen, mit einer Beschreibung des Kostüms und des ihr zugeordneten Requisites festgelegt. Anders ist es bei dem zweiten Beispiel:

Поле. Старая, покривившаяся, давно заброшенная часовенка, возле нее колодец, большие камни, когда-то бывшие, по-видимому, могильными плитами, и старая скамья. Видна дорога в усадьбу Гаева. В стороне, возвышаясь, темнеют тополи: там начинается вишневый сад. Вдали ряд телеграфных столбов, и далеко-далеко на горизонте неясно обозначается большой город, который бывает виден только в очень хорошую, ясную погоду. Скоро сядет солнце.⁵⁷ (*Višnevij sad*, II, 215)

Allein im Hinblick auf Wortwahl und Satzbildung stellt diese szenische Bemerkung keine theatergerechte Regieanweisung dar. Bei den Angaben solcher Art ist für den Zuschauer weder erkennbar noch von besonderer Relevanz, ob zum Beispiel die große Stadt am Horizont auch bei dem schlechten Wetter zu sehen ist oder der Weg zum Gut Gaevs oder zu dem eines Anderen führt. Bezeichnend dabei ist, dass das Erwähnen Gaevs Guts für die Dramen-

⁵⁶ Dt.: Acht Uhr abends. Hinter der Szene, auf der Straße, wird kaum vernehmbar Harmonika gespielt. Kein Licht. Natal'ja Ivanovna tritt im Schlafrock und mit einer Kerze herein; sie geht über die Bühne und bleibt vor der Tür, die in Andrejs Zimmer führt, stehen.

⁵⁷ Dt.: Ein Feld. Eine alte, schiefe, längst verlassene Kapelle, daneben ein Brunnen, große Steine, die einst wahrscheinlich als Grabplatten dienten, und eine alte Bank. Es ist die Straße zu Gaevs Gut zu sehen. Seitlich ragen dunkle Pappeln in die Höhe: Dort beginnt der Kirschgarten. In der Ferne eine Reihe von Telegrafmasten und ganz weit am Horizont zeichnet sich undeutlich eine große Stadt ab, die ausschließlich bei sehr gutem, klarem Wetter zu sehen ist. Bald wird die Sonne untergehen.

handlung kaum von Bedeutung ist, da von diesem nicht einmal im Text die Rede ist. Dasselbe gilt auch für solche Anweisungen wie:

[...] налево видно озеро, в котором, отражаясь, сверкает солнце. Цветники. Полдень. Жарко. (*Čajka*, II, 21)

oder:

На стене карта Африки, видимо, никому здесь не нужная. [...] подле правой двери положен половик, чтобы не нагрязнили мужики. (*Djadja Vanja*, IV, 105)⁵⁸

Ein drittes Beispiel stellt eine relativ kurze szenische Bemerkung im I. Akt von *Višnevij sad* dar. Von Anja wird gesagt: „Sie fand ihre getrostete Verfassung wieder, sie ist glücklich“ (213). Diese Anweisung ist hinsichtlich ihrer Form und ihres Inhalts in einer dichterisch literarischen Weise verfasst, so dass sie eigentlich keinen dramatisch gestalteten Handlungsvorgang mehr darstellt, sondern als eine epische Beschreibung zu verstehen ist. Bei einer solchen Anweisung, wie auch bei den meisten novellistischen Bühnenbemerkungen, tritt vor allem das Umsetzungsproblem in den Vordergrund.

2. Strukturelle Beschaffenheit

Die neue, mit *Čajka* begonnene lyrisch-epische Struktur eines dramatischen Werks wurde von Čechov in seinem nächsten Drama – *Djadja Vanja* – fortgeführt, wobei der Autor hier über die Genre Grenzen hinaus geht und das Stück einfach als „Szenen aus dem Landleben“ bezeichnet. Bewusst baut Čechov sein Drama hier weniger auf den Ereignissen und/oder den an das Erreichen des Ziels gerichteten Handlungen auf, sondern auf einem gleichmäßigen Lauf des Alltagslebens, in dem das aufregendste Ereignis das Ankommen des Professors Serebrjakov und seiner Ehefrau aus der Hauptstadt ist. Die Oberfläche der dramatischen Handlung besteht aus Spaziergängen auf der Bühne, Gesprächen über den Sinn des Lebens, dessen Verlust und die Heuernte sowie aus von Wodka und Gitarrengeklimper begleiteten Erinnerungen an die Vergangenheit.

Im Vergleich zu *Čajka*, in der die *off-stage* stattfindenden Ereignisse in der ein oder anderen Weise in das Leben der Helden eingreifen und zum Teil sogar, wie im Fall Nina Zarečnajas, die Persönlichkeiten verändern, geschieht

⁵⁸ Dt.: [...] links ist der See zu sehen, in dem sich, glitzernd, die Sonne spiegelt. Blumenbeete. Mittag. Es ist heiß. (*Čajka*);

An der Wand hängt eine Afrikakarte, die hier offensichtlich von niemandem gebraucht wird. [...] neben der rechten Tür liegt eine Fußmatte, damit die Bauern keinen Schmutz hineinbringen. (*Djadja Vanja*)

hier selbst hinter der Bühne nichts. Ein Höhepunkt des neuen, ohne Ereignisse aufgebauten Dramas ist mit *Djadja Vanja* gegeben. Es stellt sich somit, wie Andrej Belyj es in Bezug auf Henrik Ibsen bemerkte, nicht das „Drama im Leben, sondern das Drama des Lebens selbst“⁵⁹ heraus. Dieses Drama des alltäglichen Lebens, das die Grundlage der Čechovschen Dramatik bildet, wird im II. Akt des Stücks evident, als die schlaflose Nacht und das reinigende Gewitter Vojnickij erkennen lassen, wie dumm er sein Leben ‚vertrödelt‘: „Mein Leben ist dahin! Ich bin begabt, gescheit, kühn. Hätte ich ein normales Leben geführt, hätte aus mir ein Schopenhauer werden können, ein Dostoevskij...“ (III, 102). Dieser Ausruf akzentuiert im Grunde den tragischen Aspekt der Geschichte, deren präsenischer Teil hier näher in den Vordergrund rückt. Nach seiner Erkenntnis unternimmt Vojnickij einen misslungenen Versuch, Serebrjakov, in dem er die Quelle seines Unglücks sieht, zu erschießen: „Du hast mein Leben zerstört! Ich habe nicht gelebt, ich habe nicht gelebt! Dir zuliebe habe ich die besten Jahre meines Lebens zerstört, vergeudet! Du bist mein schlimmster Feind!“ (III, 102) wirft er dem Professor vor. Doch dadurch endet sein Lebensdrama keinesfalls. Sogar sein Vorhaben, Selbstmord zu begehen, wie es sein Prototyp in *Lešij* sowie Ivanov im gleichnamigen Stück und Trepjev in *Čajka* vorgemacht haben, scheitert und verkompliziert das Drama. „Ein Schuss ist längst noch kein Drama, sondern ein Zufall... das Drama kommt danach“, so Čechovs Kommentar⁶⁰. Was der das ‚neue Leben‘ anzufangen gewillte Vojnickij in seinem erst beginnenden Prozess des ‚Aufwachens‘ noch nicht erkannt hat, brachte Astrov, der im Vergleich zu Chruščov, seinem Prototyp in *Lešij*, zugibt, keine Hoffnung mehr zu haben, längst hinter sich: „Äh, was redest du da! Was für ein neues Leben! Unsere Lage, deine und meine, ist hoffnungslos“ (IV, 108). So beginnt das Drama erst nach der Abreise des Professors und seiner Frau, wenn die Helden sich ihrem Schicksal fügen und der trostlose, vorhersehbare Alltag wieder seinen Lauf nimmt – worauf die Anweisungen für das Klacken des Rechenbretts, das Zirpen des Heimchens oder Telegins Gitarrenspiel Aufschluss geben. Auch mit Hilfe des offenen Endes weist Čechov auf das Weitergehen des Lebens hin, wobei Sonjas Abschlussmonolog angesichts dessen, dass sie nun den Traum vom Glück aufgeben muss, recht optimistisch anmutet:

⁵⁹ Vgl. Murzak, Irina / Jastrebov, Andrej: *Dinamika sjužetov v rusckoj literature XIX veka. Tvorčestvo A. P. Čechova kak ěnciklopedija sjužetov rusckoj literatury*, Internetquelle: <http://www.gramota.ru/dinamika.html?20.htm>, (12.05.2008)

⁶⁰ S. hierzu Kap. 4.B.I.5. *Bewegung als Ausdruck seelischer Inhalte*, S. 234 f.

Что же делать, надо жить! (Пауза.) Мы, дядя Ваня, будем жить... [...] Мы отдохнем! Мы услышим ангелов, мы увидим всё небо в алмазах...⁶¹ (IV, 115 f.)

Čechov schafft eine prinzipiell neue theatrale Ästhetik, die sich vor allem durch die nichtaristotelische Beschaffenheit und die Sekundarität des Ereignisses im Verhältnis zum Helden unterscheidet.⁶² Ein charakteristischer Aspekt bei der Schilderung eines Ereignisses besteht bei Čechov darin, dass, wenn angesichts der äußeren Ereignislosigkeit ein solches auch passiert, dies keinerlei Auswirkungen auf das Leben der Helden nimmt.⁶³ Nach Aristoteles dagegen verfügt jedes Element des Geschehens über eine Funktion, sonst wäre es überflüssig, und ist unentbehrlich für die Handlungsentwicklung.⁶⁴

⁶¹ Dt.: Was kann man machen, wir müssen leben! (Pause.) Wir werden weiter leben, Onkel Vanja... [...] Wir werden die Engel hören, wir werden den Himmel in Diamanten sehen...

⁶² Iščuk-Fadeeva, S. 48.

⁶³ Weder ein Duelltod noch ein Selbstmord oder der Versuch, jemanden zu töten, tragen bei Čechov entscheidend zur Problemlösung bei und sollen daher nicht allzu sehr die Aufmerksamkeit des Publikums auf sich ziehen. So bleiben der Tod Treplevs in Čajka und jener Tuzenbachs in Tri sestry nicht einmal von ihnen nahe stehenden, mithandelnden Personen erkannt bzw. beachtet. Dies ist ein weiterer Beweis dafür, dass der Autor nicht die äußere Handlung, sondern das so genannte ‚lyrische Sujet‘ in den Vordergrund stellt, das Ereignis weicht zugunsten der Gemütsbewegungen der Figuren zurück und es wird, wie die angeführten Beispiele belegen, ein Akzent auf die Beziehung zwischen Mensch und realer Welt und nicht auf die Fähigkeit der zwischenmenschlichen Beziehungen gesetzt.

⁶⁴ Man warf Čechov häufig vor, viele ‚unnötige‘ Figuren und Details auf die Bühne zu bringen. Kritiker I. Aleksandrovschij schrieb, dass sich unter den Szenen des Stücks solche befänden, deren Dasein durch nichts gerechtfertigt oder begründet werden könne: „Wozu beispielsweise hat man die Hospitalszene des Schießwundenverbandwechsels? [...] Genauso unerwartet fangen die Helden des Herrn Čechov im vierten Akt mit dem Lottospielen an. Der Autor baut einige Intrigen für den Zuschauer auf, und der Zuschauer erwartet deren Auflösung mit einer verständlichen Ungeduld, die Helden Čechovs dagegen setzen sich, als ob nichts geschehen wäre, mir nichts, dir nichts ans Lotto spielen! [...] Der Zuschauer möchte schnellstens erfahren, was weiter sein wird, aber sie spielen weiterhin Lotto. Und nachdem sie noch ein wenig gespielt haben, gehen sie genauso unerwartet in ein anderes Zimmer Tee trinken...“

S. Aleksandrovschij, I., Rezension in: *Kievljanin* vom 14.11.1896, Nr. 313, zitiert in: *PSSP*, Bd. 6, S. 376.

II. Bühnenwirksamkeit

„Признаюсь не думал, чтобы она [Чайка, I. U.-R.] была сценична, пока не увидел эту пьесу на сцене Художественного театра. По крайней мере в чтении она производила именно такое впечатление. Исполнение ее же на сцене доказало противное...“⁶⁵

1. Bühnenwirksamkeit als Aspekt der Theaterkenntnis

Derartige mit epischen Elementen versetzte Bühnenanweisungen, deren Fülle in Čechovs Stücken einen breiten Raum einnimmt, was vor allem dadurch erklärt werden kann, dass sich der Dichter zunächst im Bereich der epischen Gattung hervorgetan hat, erzielen zwar eine stimmungserzeugende Wirkung, als Text erreichen sie aber lediglich den Leser. Erika Sterz fasst eine solche Anweisung als „dichterisch formulierte literarische Beschreibung“ auf, die in erster Linie nur für den Leser gedacht beziehungsweise von Bedeutung ist.⁶⁶ Tatsächlich erreichen nur das Geschehen und der Dialog auf der Bühne den Theaterzuschauer und nicht die Kommentare des Dramenautors, die größtenteils in der Inszenierung aufgehen. Darauf beruht auch die Tatsache, dass manche Forscher Čechovs Stücke im Grunde als reine Lesedramen verstanden haben. So meint zum Beispiel Petr Bicilli, es sei Čechov nicht geglückt, sich die innere Form des Dramas anzueignen und verweist dabei auf die epische Form der Čechovschen Regieanweisungen: „Es ist, als hätte Čechov manchmal vergessen, dass das, was er schrieb, für die Bühne bestimmt war“.⁶⁷ Vermutungen solcher Art sind jedoch äußerst strittig und lassen sich leicht widerlegen. Bereits Aristoteles bringt in seiner *Poetik* zum Ausdruck, dass die Inszenierung die Zuschauer zwar zu ergreifen vermag, „sie ist jedoch das Kunstloseste und hat am wenigsten mit der Dichtkunst zu tun. Denn die Wirkung der Tragödie kommt auch ohne Aufführung und Schauspieler zustande“.⁶⁸ Gero von Wilpert definiert ein Buchdrama oder Lesedrama als eine „dramatische Dichtung“, die

⁶⁵ Rezension von N. N. Tugarinov in einem Brief an Čechov vom 22.01.1899, zitiert in: *PSSP*, Bd. 8, S. 401.

Dt.: Ich gebe zu, ich hätte nicht gedacht, dass es (*Čajka*) bühnengerecht sei, bis ich dieses Stück auf der Bühne des Künstlertheaters gesehen habe. Zumindest beim Lesen hat es genau so einen Eindruck gemacht. Ihre Darbietung auf der Bühne jedoch hat das Gegenteil bewiesen...

⁶⁶ Vgl. Sterz, S. 44.

⁶⁷ Vgl. Bicilli, Petr: *Anton P. Čechov. Das Werk und sein Stil*, München, 1966, S. 126.

⁶⁸ Aristoteles: *Poetik*, Reclam, Ditzingen, 2005, S. 25.

entweder vom Autor nicht für Bühnenaufführung, sondern für schriftliche Verbreitung gedacht war und daher auf Bühnenwirksamkeit keine Rücksicht nimmt oder aber keinen Bühnenerfolg verspricht bzw. zur Darstellung ungeeignet ist aufgrund des abstrakten Themas, technischer Schwierigkeiten, Zeitdauer, Personenwahl, ständigen Schaulplatzwechsels, mangelnder dramatischer Bewegtheit (bei Dialogen), unerfüllbarer Anforderungen an die Bühne und ähnlicher dramaturgischer Mängel.⁶⁹

Hinzu vermerkt er ausdrücklich, dass der Begriff Buchdrama nicht abwertend sei, da der poetische Wert eines Stücks nicht von der Bühnenwirksamkeit abhängt.

Von Čechovs Kenntnis der Bühne und des Theaters zeugt allein die Tatsache, dass der Autor selbst das Abweichen von der klassischen Dramaturgie erkannte – in einem Brief an Aleksej Suvorin, einen Publizisten, Dramaturgen und Kritiker schrieb er: „Ich schreibe es [*Čajka*] nicht ohne Vergnügen, obwohl ich fürchterlich gegen die Bühnenbedingungen verstoße“⁷⁰. Mit Hilfe von zahlreichen Briefen, Aufsätzen über Čechovs Schaffen, Erinnerungen usw. lässt sich belegen, dass Čechov stark an der Bühnengerechtigkeit seiner Stücke interessiert war. Dies ergibt sich nicht nur aus der Tatsache, dass er seine Stücke im Hinblick auf ein bestimmtes Theater (Moskauer Künstlertheater) und/oder ganz bestimmte Schauspieler (z. B. Ol’ga Knipper, Konstantin Stanislavskij u. a.) geschrieben hat und somit die Bedingungen der MChT-Bühne sowie die Fähigkeiten und Möglichkeiten der Schauspieler beachten musste. Auch an den Proben nahm Čechov selbst teil und besprach mit den Schauspielern ihre Rollen. Dadurch versuchte er, die optimale Bühnenwirksamkeit seiner Stücke zu erreichen, deren endgültige Fassung öfters von den Probenerfahrungen abhing. So schrieb er zum Beispiel in einem Brief an Ol’ga Knipper anlässlich *Višnevyj sad*: „Wenn das Stück ankommt, dann sag, dass ich alle Änderungen durchführen werde, die für eine Bühnentauglichkeit nötig sind“.⁷¹

Auch Klaus Bednarz stellt bei seiner Untersuchung der szenisch-theatralen Konzeption von Čechovs Dramen fest:

Čechovs Affinität zum Theater manifestiert sich also nicht nur darin, dass er die Texte den Erfordernissen und Möglichkeiten des jeweils als Aufführungsort vorgesehenen Theaters anpasste, seinen Personenbestand mit der Kapazität des Ensembles koordinierte und einzelne Rollen bestimmten Schauspielern auf den Leib schrieb, sondern darüber hinaus vor allem darin, dass er die sprachliche Gestaltung auf den Spielstil ab-

⁶⁹ Von Wilpert, 2001, S. 106 f.

⁷⁰ Brief an A. Suvorin vom 21.10.1895, in: *PSSP*, Bd. 6, S. 85.

⁷¹ Brief an O. Knipper vom 14.10.1903, in: *PSSP*, Bd. 11, S. 274.

stimmte, das heißt aber, das Schauspielerische unmittelbar in die Diktion mit einbezog.⁷²

2. Theatereignung und episch-lyrische Stilistik

Bereitet die wörtliche Rede der Personen, die ihre Entsprechung ohnehin in der epischen Form des Erzählens findet, keine Probleme bei der szenischen Darbietung des Stoffes auf der Bühne, sind die in epischer Form gestalteten Regieanweisungen eher wenig theatergerecht. Diese werden zwar für den Zuschauer auf der Bühne umgesetzt, verlieren sich aber häufig bei der Aufführung oder gehen in ihr auf.

Die Bühnenwirksamkeit der Stücke Čechovs wird in erster Linie durch die Wechselbeziehung unterschiedlicher Literaturgenres innerhalb eines Werkes bestimmt. Sein Drama wird, wie bereits erwähnt, vor allem durch episch-lyrische Elemente durchdrungen. Erzeugen dichterisch geformte Anweisungen wie die Eingangsbemerkung zum II. Akt von *Višnevij sad* eine lyrisch angehauchte Atmosphäre, kann bereits solch ein knapper Vermerk wie „denkt nach“ angesichts seiner Gleichwertigkeit mit der bühnengerechten Regieanweisung „Pause“ als novellistisch bezeichnet werden. Die Umschreibung „denkt nach“ kommentiert die Handlung der betreffenden Person mit der die Pause gleichsam gefüllt wird. Da es sich hierbei um eine geistige Tätigkeit handelt, kann ihr im Hinblick auf das Theater als ein auditives und visuelles Medium nur partielle dramaturgische Wirksamkeit zugesprochen werden, während sie im Rahmen eines epischen Werkes keine Besonderheit darstellt. Der novellistische Moment ist ebenfalls dadurch gekennzeichnet, dass der Autor das Geschehen im Geschehen in den Nebentext aufnimmt und somit die parallel verlaufenden Erzählstränge in einem Geschehen miteinander verbindet gegebenenfalls diese ineinander eingreifen lässt. Ein solches Eindringen von erzählenden Elementen in einen dramatischen Text⁷³ ist nahezu in allen Stücken Čechovs vorzufinden: In *Čajka* ist es die Darstellung des Theaters im Theater; in *Tri sestry* eine mit Hilfe der Dekoration erreichte Zweiteilung des Raumes; in *Višnevij sad* der sowohl durch die Raumteilung als auch kraft der sprachlichen Mittel gestaltete III. Akt.

Die episch-lyrische Bemerkung unterscheidet sich von der bühnengerechten, typisch dramatischen Regieanweisung weniger durch ihre Länge und/oder ihre kommentierende Ausführlichkeit, wie im Beispiel mit der Anweisung

⁷² Vgl. Bednarz, Klaus: *Theatralische Aspekte der Dramenübersetzung, dargestellt am Beispiel der deutschen Übertragungen und Bühnenbearbeitungen der Dramen A. Čechovs*, Wien, 1969, S. 73 ff.

⁷³ Weiteres hierzu auch im Kap. 4.A.I.2. *Gestaltung der Sprechakte*, S. 181 f.

„denkt nach“ angeführt wurde, sondern vielmehr durch ihre sprachliche Ausformulierung, wobei der Kernpunkt einer solchen Bemerkung in ihrer inhaltlichen und sinnhaften Beschaffenheit liegt. Denn selbst die typisch theatralen, allerdings auch verhältnismäßig selten vorzufindenden Bemerkungen wie „Vorhang“ scheinen bei Čechov mit einer nonverbalen Aussagekraft geladen zu sein. So setzt die Anmerkung zum Ende des IV. Aktes von *Djadja Vanja* – „Der Vorhang fällt langsam“ (116) – scheinbar das verlangsamte Tempo des ganzen Aktes fort und unterstreicht so den gewonnenen Eindruck.

Die sinnhaftige Beschaffenheit der episierenden Aspekte bei Čechov ist hauptsächlich auf die Intention des Autors, das Leben in seinem gleichmäßigen Lauf sowie den nichtheroischen Menschen in alltäglichen Situationen zu zeigen, zurückzuführen. Die Lyrisierung dagegen äußert sich in dieser bestimmten, Čechov eigenen Konzeption der dramatischen Handlung, in der die wichtigsten Prinzipien der Lyrik – Assoziierbarkeit und Musikalität – eine bedeutende Rolle übernehmen.⁷⁴ Das Interesse des lesenden und zuschauenden Publikums wird weniger auf die Peripetien und ausschlaggebenden Wendungen der Handlung von einem Zustand zum anderen, sondern vielmehr auf das Begreifen der allgemeinen Gesetzmäßigkeit des ‚epischen‘ Verlaufs des Lebens gelenkt. Darauf basiert auch das Spezifische der Čechovschen Charakterenbildung: So wie der affektierte Pathos im Leben dem prunklosen Alltag weichen muss, werden auch die Figuren dem alltäglichen Leben, ohne mit heroischen Wesenszügen oder schicksalhaften Denkschemata und Handlungsweisen ausgestattet zu sein, entnommen. Der intentionale Moment besteht dabei darin, dass genau dieser routinierte Verlauf des Lebens als eine deutliche Treibkraft in der Formierung bestimmter Charaktere auftritt.

⁷⁴ Das lyrische Element äußert sich nach Nina Iščuk-Fadeeva darüber hinaus auch in der Gestaltung des Ereignisses. Im Vordergrund sieht sie dabei schicksalhafte Ereignisse stehen, die nicht nur ohne eine Teilnahme oder dem Einfluss der Hauptfiguren stattfinden, sondern nicht einmal einen Einfluss auf ihre Schicksale bzw. ihr Leben nehmen. So wird Irina in *Tri sestry* auch ohne den ungeliebten, gerade im Duell erschossenen Mann am nächsten Tag abreisen. Die Tatsache, dass solche dramatischen Ereignisse nicht passieren, sondern, dass von ihnen berichtet wird, zeugt noch lange nicht von ihrer Episierung. Das inhaltlich vorherrschende Merkmal sieht die Čechov-Forscherin nicht im Ereignis selbst, sondern in der Einstellung ihm gegenüber, was eine Eigenschaft des lyrischen Genres sei. Und nach dem urteilend, wie nachdrücklich Čechov die ‚Epiloge‘ zu den Ereignissen schafft, sieht Iščuk-Fadeeva, dass in „dieser Dramaturgie des Lebens die ‚metaphysische Tröstung‘ (Nietzsche) für ihn von größerer Bedeutung sei, als ein bestimmtes ereignisvolles Finale“.

Vgl. Iščuk-Fadeeva, S. 50 f.

Wie wesentlich die Darstellung dieses routinierten Verlaufs des Lebens für den Autor ist, spiegelt sich in den szenischen Bemerkungen, in denen eine weitgehende Annäherung der novellistischen und der dramatischen Gattungen zu beobachten ist und die somit zu den charakteristischen Besonderheiten der dramatischen Technik Čechovs gehören, wider. In erster Linie sind hier Bemerkungen zu verzeichnen, die durch ihre Übernahme der charakterisierenden und der stimmungsschaffenden Funktion für die Aussage des Stücks zwar von besonderer Bedeutung sind, sich aus der theaterorientierten Sicht jedoch zum Teil durch Belanglosigkeit und mangelnde Bühnenwirksamkeit auszeichnen und den episierenden Moment der dramatischen Technik Čechovs markieren. Anzuführen wäre hier der letzte Akt von *Djadja Vanja*, der in Vojnickijs Schlafzimmer stattfindet, das ihm gleichzeitig als Kontor dient, und von den novellistischen szenischen Anweisungen, die den Blick auf die zweite, epische Ebene zulassen, nahezu überhäuft ist.⁷⁵ Hinzu zählen zum Beispiel die Bemerkungen von der „Afrikakarte, die offensichtlich von niemandem gebraucht wird“ oder von der „Fußmatte, damit die Bauern keinen Schmutz hineinbringen“, die weder bühnengerecht noch szenisch umsetzbar sind. Der episierende Moment dieser Bemerkungen wird vor allem dadurch verstärkt, dass ihre Wirkung sowie die Unmöglichkeit ihrer Umsetzung nur beim Lesen des Stücks offensichtlich werden.

Durch eine novellistische Stilistik gekennzeichnet sind vor allem szenische Bemerkungen, die die Eingangssituation des Aktes beschreiben. Eine besonders bedeutende Rolle spielen sie bei der Schaffung der allgemeinen emotionalen Lage in Čechovschen Stücken. Der Autor benennt nicht nur den Handlungsort, beschreibt Interieur und zählt Gebrauchsgegenstände auf, sondern er versieht sie mit erhöhter suggestiver Eigenschaft und charakterisiert sie dadurch in einer bestimmten Art und Weise. Dies kann auch als Grund dafür gesehen werden, dass Čechov mit den Lösungen des Moskauer Künstlertheaters im Bezug auf die Dekorationen und Requisiten nicht immer zufrieden war. So erinnerte sich Ol'ga Knipper-Čechova, dass die Dekorationen zu *Višnevyj sad* Čechovs Unzufriedenheit hervorgerufen haben, da sie nicht den Eindruck des „verflossenen Reichtums“ erweckten. Das Motiv dafür sah die Schauspielerin in seinem Wunsch, mit Hilfe von ehemaliger Pracht und Spuren des Lebens auf großem Fuß die kärgliche Verarmung und eine gewisse Erbärmlichkeit – sowohl in materieller als auch seelischer Hinsicht – zu betonen.⁷⁶

⁷⁵ Ausführlich hierzu Kap. 2.B.I.2. *Der Innenraum. Die Aussagekraft der ausführlichen Darstellung*, S. 65 ff.

⁷⁶ Der Regisseur und der Bühnenbildner verfolgten allerdings eine andere Interpretation. Sie wollten den Eindruck eines alten, baufälligen Hauses als Sinnbild für das alte, all-

In *Djadja Vanja* wurde dagegen viel dafür getan, den Konflikt des Menschen mit seiner Umwelt, seiner Lebensordnung zu unterstreichen. Eine große Rolle spielten dabei die Dekorationen von MChT's Bühnenbildner Viktor Andreevič Simov. Ebenfalls der Absicht des Autors entsprechend, wurde die Lebensart der Gutsbesitzer in keiner Weise poetisiert, im Gegenteil, Simov strebte mit Hilfe der Einrichtung und Ausstattung an, die kalte Seelenlosigkeit und Feindlichkeit dem Menschen gegenüber zu unterstreichen. Seine Aufgabe sah Simov darin, die Bühne so zu gestalten, dass in der Ausstattung das scharf umrissene Serebrjakovtum („серебряковщина“), das heißt kalte Korrektheit, gesetzte Ruhe, selbstgefällige Zufriedenheit und bei all dem die innere Leere und unerträgliche Langeweile, durchschimmerte.⁷⁷

Ein weiteres Prinzip der Schilderung des äußeren Bildes mit Hilfe der szenischen Bemerkung, das eine Vorstellung über ihre Eigenart und Funktionalität in der Čechovschen Handhabung vermittelt, wird beispielsweise am Ende des III. Aktes von *Djadja Vanja* ausnehmend deutlich. Die Rede ist von Vojnickijs Aufruhr gegen Serebrjakov. Diese Szene ist praktisch auf dem Wechsel von Figurenrede und szenischen Bemerkungen aufgebaut. In einem besonders prägnanten Ausschnitt aus der genannten *mise en scène* überwiegen die Regieanweisungen sogar quantitativ die Repliken der Figuren:

mählich vergehende Leben erzeugen. Es war Stanislavskij anscheinend wichtig, den Zerfall der alten Lebensweise und somit die Notwendigkeit der Veränderungen zu zeigen, und er befolgte Čechovs Absicht nicht. In seinem Regieexemplar finden sich Einträge, die die Hinfälligkeit des Hauses unterstreichen: „Wäre es nicht möglich, dem Publikum zu vermitteln, dass die Fußbodendielen knarren (im Laufe des gesamten Stücks)... Bisweilen (im Laufe des gesamten Stücks) bröckelt und fällt der Putz von der Decke.“

Knipper-Čechova, O. L.: *Poslednij god*, in: *Krasnaja panorama*, Nr. 28, 1929, S. 5., zitiert in: Stroeve, Marianna: *Čechov i chudožestvennyj teatr*, Moskva, 1955, S. 192.

⁷⁷ Um die Idee des Stücks näher zu bringen, bediente sich Simov auch des Einsatzes präziser charakteristischer Details. Zu so einem Detail wurde das Zaumzeug, das im IV. Akt von *Djadja Vanja* einen Teil der Bühnendekoration darstellte. Um dem Kontor alias Vojnickijs Schlafzimmer einen dörflichen, alltäglichen Charakter zu verleihen, wurden, wie sich der Bühnenbildner erinnerte, auf den Wänden Kummete und Pferdegeschirre aufgehängt: „Prosaisch sachlich, gleichsam einem Strick. Die Zügel – die stellen die Kehrseite des Serebrjakovschen Wohlergehens dar. Dieses unscheinbare Detail verhalf dem Publikum, sich in die Arbeitsatmosphäre des Gutsverwalters zu versetzen. Kleinigkeiten, Streitereien, die Čechovsche Sehnsucht nach dem anderen Leben; vor dem Hintergrund der Kummete verspürt man das unerträgliche Kummert des Lebens, von dem man weg möchte, alles vergessen und Ruhe finden möchte“.

Vgl. Simov, V. A.: *Moja rabota s režisserami*, in: *Sovetskoe iskusstvo*, Moskva, 1934, Nr. 21., S. 187., zitiert in: Stroeve, S.95 f.

За сценой выстрел; слышно, как вскрикивает Елена Андреевна; Соня вздрагивает.

СЕРЕБРЯКОВ (*вбегают, пошатываясь от испуга*). Удержите его! Удержите! Он сошел с ума!

Елена Андреевна и Войницкий борются в дверях.

ЕЛЕНА АНДРЕЕВНА (*стараясь отнять у него револьвер*). Отдайте! От дайте, вам говорят!

ВОЙНИЦКИЙ. Пустите, Hélène! Пустите меня! (*Освободившись, вбегает и ищет глазами Серебрякова.*) Где он? А, вот он! (*Стреляет в него.*) Бац!

Пауза.

Не попал? Опять промах?! (*С гневом.*) А, черт, черт... черт бы побрал... (*Бьет револьвером об пол и в изнеможении садится на стул. Серебряков ошеломлен, Елена Андреевна прислонилась к стене, ей дурно.*)⁷⁸ (104)

Diese Beobachtung führt klar vor Augen, dass sich das novellistische Element der Čechovschen Regieanweisung nicht nur in der Wiedergabe der emotionalen und alltäglichen Atmosphäre der Handlung erschließt. Čechovs Kunstgriff besteht unter anderem in der Darstellung des psychologischen Moments in den szenischen Bemerkungen, die unmittelbar zur Handlung selbst gehören und diese gleichsam mit allen winzigsten Details wiedergeben.

D. Szenische Bemerkung bei Čechov

In seinen Dramen macht Čechov von allen im vorherigen Kapitel angeführten Grundarten der szenischen Regiebemerkung Gebrauch, unabhängig von deren Umsetzbarkeit und/oder Bühnenwirksamkeit. Bevor diese Bühnenbemerkungen im Zusammenhang mit szenischen und nonverbalen Ausdrucksmitteln

⁷⁸ Dt.: *Hinter der Bühne fällt ein Schuss; man hört, wie Elena Andreevna aufschreit; Sonja zuckt zusammen.*

SEREBRJAKOV (*läuft vor Schreck taumelnd herein*). Haltet ihn zurück! Haltet ihn! Er ist verrückt geworden!

Elena Andreevna und Vojnickij kämpfen in der Tür.

ELENA ANDREEVNA (*versucht, ihm den Revolver abzunehmen*). Geben Sie ihn her! Geben Sie her, sage ich!

VOJNICKIJ. Lassen Sie, Hélène! Lassen Sie mich! (*Er reißt sich los, läuft herein und sucht mit den Augen nach Serebrjakov.*) Wo ist er? Ah, da ist er! (*Schießt auf ihn.*) Peng!

Pause.

Nicht getroffen? Wieder ein Fehlschuss?! (*Wütend.*) Ah, zum Teufel, zum Teufel... der Teufel soll dich holen... (*Schlägt mit dem Revolver auf den Boden und setzt sich erschöpft auf einen Stuhl. Serebrjakov ist erschüttert, Elena Andreevna lehnt sich an die Wand, ihr ist schlecht.*)

teln einer eingehenden Analyse unterzogen werden, scheinen ihre allgemeine Vorstellung sowie ein Blick auf ihre Platzierung in Čechovs Dramen sinnvoll zu sein. Mit Recht bemerkt Siegfried Mauermann, dass es oftmals hieße, der Autor im Drama würde, im Gegensatz zu Lyrik und Epik, völlig oder fast ganz zurücktreten, „und doch hebt sich der Dichter gerade im Drama an bestimmten Stellen ganz unmittelbar aus seinem Werke hervor: Nämlich in den direkten Bühnenanweisungen“.⁷⁹ Denn anders als in Prosa oder Lyrik macht eine reine Haupttextgestaltung ein Drama noch nicht aus. Besonders bei Čechov nicht. Seine Stücke, sei es dem Einfluss des westeuropäischen Naturalismus oder seiner innovativen Dramentechnik zu verdanken, zeichnen sich durch den breiten Raum, den die umfangreichen und ausführlichen szenischen Bemerkungen einnehmen, aus. Vol'kenštein behauptet zwar:

Скупость в ремарках в общем всегда хороший признак; у Шекспира ремарок очень мало, зато изобилуют сложнейшими ремарками пьесы неопытных драматургов, пытающихся заменить бытовыми и психологическими описаниями драматическое действие.⁸⁰

Dennoch wäre es, wie Wolfgang Peiler richtig beobachtet, überstürzt, Čechov den Rang eines unerfahrenen oder schlechten Dramatikers zuzuweisen, da der „Konstruktionspunkt“ seiner Stücke nicht mehr auf dem einheitlichem Geschehen liegt und da Čechov seine eingehenden szenischen Bemerkungen nicht dafür benötigt, einen schlecht motivierten oder wenig durchdachten Vorgang dem Leser oder dem Zuschauer deutlicher zu machen, sondern dass Regie- und Bühnenanweisungen ein fester und notwendiger Bestandteil Čechovs neuartiger Dramen sind.⁸¹ Tatsächlich hat dieses Dramenelement in seinen Stücken nicht nur eine formale Bedeutung. Des Öfteren verweisen Čechovs Regiebemerkungen auf einen unbewussten Prozess, den seine Protagonisten nicht in Worte fassen können.⁸² Fernerhin erweist sich die szenische Bemerkung bei Čechov auch als ein geschickt gewähltes Mittel, seine Absichten auf der Bühne zu verwirklichen und trägt, wie später gezeigt wird, unmittelbar zur dramatischen Entwicklung bei. In der großen Anzahl seiner

⁷⁹ Vgl. Mauermann, S. 1.

⁸⁰ Vol'kenštein, S. 91.

Dt.: Sparsamkeit im Bezug auf die Regieanweisung ist im Allgemeinen stets ein gutes Anzeichen; bei Shakespeare gibt es sehr wenige Regieanweisungen, dafür sind die Stücke der unerfahrenen Dramaturgen, die mit alltäglichen und psychologischen Schilderungen die dramatische Handlung zu ersetzen versuchen, reich an kompliziertesten Regieanweisungen.

⁸¹ Vgl. Peiler, S. 83.

⁸² Vgl. Deppermann, S. 155.

oft ausführlichen und dichterisch abgefassten szenischen Bemerkungen wird größtenteils ein fortschrittlicher Sinn für das Offensichtliche und Bühnenwirksame sichtbar. Außerdem ist hier zu berücksichtigen, dass Čechovs Dramen nicht bloße Bühnenmanuskripte sind, sondern literarische Werke, die auch auf ein lesendes Publikum zielen. Eine tabellarische Darstellung der Anzahl der im Nebentext und im Sprechtext (in Klammern) enthaltenen szenischen Anweisungen soll zunächst ihre gesamte Fülle und Verteilung in den Akten vor Augen führen.

Tab. 1. Die explizite und implizite szenische Bemerkung

	<u>I. Akt</u>	<u>II. Akt</u>	<u>III. Akt</u>	<u>IV. Akt</u>	<u>Gesamt</u>
<i>Čajka</i>	122 (25)	88 (9)	113 (5)	148 (7)	471 (46)
<i>Djadja Vanja</i>	60 (11)	100 (9)	129 (5)	120 (5)	409 (30)
<i>Tri sestry</i>	155 (24)	171 (14)	142 (12)	174 (6)	642 (56)
<i>Višnevij sad</i>	185 (17)	212 (7)	142 (4)	122 (3)	661 (31)

Diese Übersichtstafel zeigt, dass die Präsenz der direkten, expliziten Bühnenanweisungen, die zu den oben bereits genannten Bereichen gehören, in allen Dramen Čechovs zwar sehr hoch, dennoch aber nicht gleich stark ist. Besonders in den späteren Stücken lässt sich deutlich eine zunehmende Bedeutung der szenischen Bemerkung beobachten. Ein bestimmtes System, wie die Abnahme oder Zunahme der Anzahl der szenischen Bemerkungen mit dem Fortschreiten der Dramenhandlung, sprich der Akte, lässt sich nicht feststellen. Bei den indirekten, in die Rede der Personen implizierten Anweisungen fällt, außer ihrer weitaus geringeren Anzahl, ein Schema auf: Mit dem Vorgehen der Akte verringert sich die Anzahl impliziter Bühnenanweisungen. Diese Tatsache ist vermutlich darauf zurückzuführen, dass bei Čechov die impliziten Bemerkungen in erster Linie die Rolle der einführenden Beschreibung übernehmen. Die in den impliziten Anweisungen enthaltenen, meist charakterisierenden Darstellungen sind daher eher in den ersten Akten, bei der Vorstellung der handelnden Figuren und der Schauplätze vorzufinden. Dadurch erklären sich ihre hohe Anzahl am Anfang der Stücke sowie ihre Abnahme mit der Entwicklung der Handlung und mit dem Fortschreiten der Akte.⁸³

⁸³ Die impliziten Anweisungen bei Čechov sind vor allem für die Regie von großer Bedeutung: Sie erfordern gewisse Richtlinien hinsichtlich der Gestaltung des Bühnenbildes sowie der Auswahl der Schauspieler (nach physischen Merkmalen wie Alter, körperlicher Statur etc.), ihrer Maske und des Kostüms. Des Öfteren werden die in den ersten Akt implizierten Anweisungen in den weiteren Akten wiederholt. So scheint die Wahl eines jungen Schauspielers unangebracht zu sein, wenn Doktor Dorn zum Beispiel im I. Akt von *Čajka* von sich berichtet: „Ich bin fünfundfünfzig“ (11) und/oder

In Čechovs Dramenwerk findet sich nicht nur eine hohe Anzahl an szenischen Bemerkungen. Es lässt sich ebenso ihre Vielfalt hervorheben, auf die zuvor bereits das Augenmerk gerichtet wurde, mit dem Ziel, die Verschiedenheit und die Arten der szenischen Bemerkungen im Allgemeinen und insbesondere in Čechovs Bühnenwerk anschaulich zu machen und die im Verlauf der Analyse bei der Betrachtung einzelner Kategorien herangezogen wird.

wenn er als Polina Andreevna ihn im II. Akt bittet, sie zu ihm zu nehmen, wiederum sagt: „Ich bin fünfundfünfzig Jahre alt, es ist schon zu spät, sein Leben zu verändern“ (26). Somit erübrigt sich das weitere Mitzählen solcher Anweisungen, da sie zumindest aus der theaterorientierten Sicht keine neuen Erkenntnisse (in diesem Fall bezüglich des Alters der Figur Dorn und der jeweiligen Rollenbesetzung) mit sich bringen.

Kapitel 2. Die Konzeption des Bühnenbildes

Die erste bedeutende Gruppe der szenischen Bemerkungen in einem Drama sind die Bemerkungen für das Bühnenbild. Unter dem Bühnenbild ist das künstlerisch gestaltete, szenische Bild zu verstehen, dessen Entwurf die optische Gesamterscheinung einer Szene festlegt.¹ Das Bühnenbild, das als Überbegriff für die bildhafte Gesamtgestaltung des Bühnenraumes steht, wird aus der Zusammenwirkung mehrerer Komponenten gebildet, die nicht nur als szenische Darstellungsmittel zu betrachten sind, sondern auch als nonverbale Ausdrucksmittel eingesetzt werden und als solche zu verstehen sind. Die Rede ist dabei von der Raumkonzeption des Theaterbaus und der -bühne, den Dekorationen, Requisiten, der Beleuchtung und anderen Theatereffekten, die das Bühnenbild ausmachen.

Bei einer Theateraufführung zeigt das Bühnenbild dem Zuschauer das für die Einordnung der Dramenhandlung wichtige Wo und Wann. Auch wenn ein Dramentext nur gelesen wird, haben die Anweisungen für den Bühnenraum und seine visuelle Ausstattung in mehreren Aspekten eine Bedeutung für dessen Verständnis. Aus dem Zusammenwirken der oben aufgeführten Komponenten des Bühnenbildes lassen sich seine wichtigsten Funktionen ableiten. In erster Linie dient der Bühnenraum als Aktionsfeld der Figuren. Auf der Bühne werden der Sprechtext vorgetragen und gewisse Handlungen ausgeführt. Eine entsprechende räumliche Anordnung sowie die Kulissengestaltung, sprich Dekoration, machen überdies bestimmte Abläufe möglich, wie zum Beispiel einen parallelen Handlungsverlauf (*Tri sestry, Višňevyj sad*), das Belauschen (*Višňevyj sad*) oder auch die Spiel-Im-Spiel-Gestaltung (*Čajka*).

Auch durch den Gebrauch von Requisiten trägt das Bühnenbild beträchtlich zur indirekten Charakterisierung der Dramenfiguren bei. Einen weiteren Aspekt bilden Lichteffekte. Sie spielen bei der Gestaltung des Bühnenbildes eine große Rolle, indem sie bedeutend zur Spiegelung der momentanen inneren Verfassung der Figuren beitragen; das Bühnenbild dient darüber hinaus zur symbolischen Verdeutlichung der Aussage. Denn mit Hilfe von Requisiten

¹ S. hierzu Rischbieter, Henning: *Theater-Lexikon*, Zürich und Schwäbisch Hall, 1983, S. 228 ff.

oder durch den Kontrast unterschiedlich ausgestatteter Räume kann ein Hinweis auf grundlegende Probleme gewährt werden.

Während man sich im antiken oder Elisabethanischen Drama auf bemalte Kulissen, die einen Ort andeuteten oder auf die in der Figurenrede enthaltenen Beschreibungen des Schauplatzes beschränkte, strebt die Bühne des späten 19. und des 20. Jahrhunderts eine gewisse Authentizität an. Dies führte dazu, dass der Schauplatz zu einem Teil der dramatischen Handlung wurde und über eine bestimmte Aussagekraft verfügte. Diese Veränderung der Funktion des Bühnenbildes führt Hans-Dieter Gelfert vor allem auf das „Aufkommen des Illusionstheaters und der Darstellung von Stoffen“ zurück, mit denen dem Publikum auch der Handlungsort in irgendeiner Art vorgeführt werden musste, „da sonst die Identifikation mit dem Geschehen auf der Bühne beeinträchtigt worden wäre“:

Die Naturalisten mussten dem Schauplatz nicht nur aus Gründen des Illusionstheaters große Bedeutung beimessen, sondern vor allem deshalb, weil sie im Milieu einen der wesentlichen determinierenden Faktoren sahen, die auf den Menschen einwirken.²

So sieht auch Čechov den Schauplatz als einen Teil des dramatischen Gedankens und setzt ihn als eines der vielen nonverbalen Ausdrucksmittel in seinen Stücken ein. Der Dramatiker gebraucht das Bühnenbild als ein Mittel, gewisse Aussagen zu treffen und bestimmte Stimmungen zu schaffen. Unter anderem verweisen Bestimmtheit und Ausführlichkeit bei der Beschreibung der Schauplätze in den Regieanweisungen auf die große Bedeutung, die in Čechovs Stücken dem Bühnenbild beigemessen wird.

A. Der Bühnenraum

Für die bessere Veranschaulichung der Thematik ist zunächst ein kurzer Überblick auf den Bühnenraum erforderlich, in dessen Dreidimensionalität mit Hilfe von Dekorationsbestandteilen wie Kulissen, Requisiten, Soffitten etc. der zweidimensionale Bühnenbildentwurf umgesetzt wird. Zu bedenken sind dabei seine Konzeption, seine Beschaffenheit und seine Bedingungen, die sich unter anderem auf die Bühnenbildgestaltung auswirken, sowie Čechovs Verständnis des Gegenstandes. Als Bühnenraum lässt sich zunächst allgemein der Teil des Raumes definieren, in dem ein Schauspieler agiert, um eine Bühnenfigur darzustellen, woraus geschlussfolgert werden kann, dass der Bühnenraum keiner besonderen Lokalisierung bedarf; denn die Rampe, die Treppenzugänge und selbst der Zuschauerraum und der Luftraum über

² Vgl. Gelfert, Hans-Dieter: *Wie interpretiert man ein Drama?*, Stuttgart, 1992, S. 24 f.

ihm können als Schauplatz genutzt werden.³ Eine große Rolle spielen dabei der architektonische Entwurf der Theaterbauten und die jeweilige räumliche Anordnung der Zuschauer im Verhältnis zur Bühne; denn diese ermöglichen eine Vielfalt des Bewegungs- und Tätigkeitsrepertoires, welches von der Bühnenraumlage abhängig ist.⁴ Der Bühnenraum stellt somit die Möglichkeit für das Vortragen des Sprechtextes zur Verfügung, erlaubt die Ausführung der für die Realisierung eines Dramas nötigen Bewegungs- und Handlungsabläufe und gewährleistet den für die weiteren Komponenten des Bühnenbildes erforderlichen Raum.

Bevor man näher auf den Čechovschen Bühnenraum eingeht, muss erwähnt werden, dass es sich bei der Theaterbühne des 19. und 20. Jahrhunderts, abgesehen von vielfachen Experimenten mit Bühnenformen, überwiegend um eine Guckkastenbühne handelt. Mit der Guckkastenbühne setzte sich die vollständige Teilung des Bühnen- und des Zuschauerraumes durch. Die Rampe wurde zu einer Grenzlinie zwischen dem nun abgedunkelten Zuschauerraum und der beleuchteten Bühne und erschwerte somit das unmittelbare Einbeziehen des Publikums in das Geschehen. Der Schauspieler agierte nun, als wäre kein Publikum vorhanden. Zudem wird mittels eines Bühnenrahmens, sowie durch wirklichkeitsgetreu angestrebte Dekorationen, Requisiten und Kostüme der Eindruck erzeugt, man würde ein geschlossenes Bild vor sich haben, „man blickt gleichsam in einen Raum, in dem eine Wand fehlt – ohne dass dies den Personen in diesem Raum bewusst wäre“.⁵ Manfred Pfister spricht von der Beschränktheit der Guckkastenbühne, die weder den antiken oder mittelalterlichen Werken, noch dem modernen oder absurden Drama adäquat sei und teilt dieser Bühnenart und dieser Zuschauer-Bühne-Relation eine besondere Dramenform zu, „das realistische Illusionsdrama eines Ibsen oder Čechov.“⁶

Die Guckkastenbühne und die naturalistische Schule des Moskauer Künstlertheaters, in dem die meisten Čechovschen Dramen uraufgeführt wurden, schreibt gewissermaßen das Fehlen einer kommunikativen Relation zwischen dem Schauspieler und dem Zuschauer vor. Diverse Zeugnisse belegen, dass die naturalistische Schule Stanislavskijs auch in den Čechov-Inszenierungen eine imaginäre vierte Wand zwischen der Bühne und dem Zuschauerraum zog. Über die *mise en scène* des I. Aktes von *Čajka* schrieb Nemirovič-Dančenko:

³ Vgl. Fischer-Lichte, S. 142 f.

⁴ Ebd., S. 143.

⁵ Vgl. Pfister, S. 44.

⁶ Pfister, S. 45.

По автору, прямо должна быть аллея, пересеченная эстрадой с занавесом: это – сцена, где будут играть пьесу Треплева. Когда занавес откроется, то вместо декорации будет видно озеро и луну. Конечно, во всяком театре для действующих лиц, которые будут смотреть эту пьесу, сделали бы скамейку направо или налево боком, а у нас была длинная скамейка вдоль самой ramпы... Вот на этой скамейке, спиной к публике, и размещались действующие лица...⁷

Das Einsetzen der vierten Wand ist ebenfalls sowohl den Aufzeichnungen und Illustrationen in Stanislavskijs Regiebüchern als auch seinen Erinnerungen zu entnehmen: „Ich erinnere mich, dass ich mich fürchtete, während Zarečnajas Monologs im Dunklen mit dem Rücken zum Publikum zu sitzen...“⁸. So heißt es auch:

Станиславский очень последовательно, даже с вызывающей декларативностью реализовал в спектакле *принцип ‚четвертой стены‘*. В первом же акте *Чайки*, во время представления пьесы Треплева, Станиславский рассаживал персонажей на длинной скамье вдоль авансцены – всех спиной к зрительному залу. ‚Игру спиной‘ не Станиславский изобрел [...], но никогда раньше ‚игра спиной‘ не обладала таким двойным смыслом. Решение Станиславского как бы объединяло зрителей пьесы Чехова: и те и другие *вместе* смотрят на Нину Заречную и вместе слушают ее. [...] Но одновременно решение Станиславского *отделяло* актеров МХТ от его зрителей: актерам нет дела до зрителей, да и вообще нет никаких актеров, ‚играющих‘ для этих вот зрителей, есть просто и только *другие* люди, которые там, на сцене, [...] сами стали зрителями *другой* пьесы!⁹

⁷ Nemirovič-Dančenko, Vladimir: *Iz prošlogo...*, in: Surkov, Evgenij Danilovič (Hrsg.): *Čechov i teatr*, Moskva, 1961, S. 192.

Dt.: Laut Autor sollte es geradeaus eine Allee geben, die durch eine Estrade mit einem Vorhang durchkreuzt wird – es ist die Bühne, auf der das Stück Treplevs gespielt wird. Wenn der Vorhang aufgeht, werden statt der Dekoration der See und der Mond zu sehen sein. Sicherlich, in jedem Theater würde man für die handelnden Personen, die dieses Stück sehen werden, eine Bank rechts oder links seitlich aufstellen, bei uns dagegen stand eine lange Bank entlang der Rampe selbst... Genau auf dieser Bank, mit dem Rücken zum Publikum nahmen die handelnden Figuren Platz...

⁸ Stanislavskij, Konstantin: *Stat'i, reči, pis'ma, besedy*, Moskva, 1953, S. 122.

Die entsprechenden Illustrationen sind zu finden in: *Režisserskie ékzempljary K. S. Stanislavskogo*, Moskva, 1983, Bd. 2, S. 59, 61, 105, 256.

⁹ Rudnickij, K. R.: *Režisserskaja partitura K. S. Stanislavskogo i ‚Čajka‘ na scene MChT v 1898 godu*, in: *Režisserskie ékzempljary K. S. Stanislavskogo*, Bd. 2, S. 19. Hervorhebungen sic.

Dt.: Sehr konsequent und sogar auffallend provokativ realisierte Stanislavskij im Stück das *Prinzip der ‚vierten Wand‘*. Bereits im I. Akt von *Čajka*, während der Aufführung von Treplevs Stück, platzierte Stanislavskij die Figuren auf einer langen Bank entlang der Vorderbühne – alle mit dem Rücken zum Zuschauerraum. ‚Das Spiel mit dem Rücken‘ hat nicht Stanislavskij erfunden [...], doch niemals zuvor verfügte das ‚Spiel mit dem Rücken‘ über einen derartigen Doppelsinn. Die Entscheidung Stanislavskijs ver-

Nemirovič-Dančenko warnte aber vor dem Missbrauch dieses Verfahrens:

[...] фигура Сорина, почти все время сидящая спиной к авансцене, – хорошо. Но так как это прием исключительный, то больше им пользоваться нельзя. Иначе этот сценический прием займет во внимании зрителя больше места, чем следует, он заслонит многое более важное в пьесе. [...] Публике этот прием бросится в глаза. Если им злоупотреблять, он начнет раздражать.¹⁰

Auch Čechov selbst riet entgegen Stanislavskijs Auffassung von dem Gebrauch der vierten Wand ab. „Bitte nicht“, schrieb er an MChT, „die Bühne verlangt eine gewisse Bedingtheit. Ihr habt keine vierte Wand“.¹¹ Ob der Autor selbst sich speziell mit dem Theaterbau des MChT und seiner speziellen Raumkonzeption auseinandergesetzt hat, bleibt fraglich. Denn noch im Jahr 1899 schrieb er an Nemirovič-Dančenko, dass er noch nie in seinem Theater gewesen sei: „[...] es ist das einzige Theater, das ich liebe, obwohl ich kein einziges Mal da war“.¹² Dass aber zwei seiner letzten Dramen – *Tri sestry* und *Višnevij sad* – speziell für das Moskauer Künstlertheater geschrieben wurden, lässt vermuten, dass Čechov die Bedingungen der MChT-Bühne kannte und/oder zumindest beachten musste und dies in seinen letzten Stücken berücksichtigt hatte. Was man aber mit Sicherheit festhalten kann, ist, dass in keinem seiner Dramen Anweisungen darüber zu finden sind, das Publikum in irgendwelcher Weise in das Spiel oder das Betätigungsfeld des Schauspielers zu involvieren oder das Geschehen oder den Schauspieler mit der Umwelt seiner Bewegungsabläufe in den Zuschauerraum zu verlagern. Dies kann vor allem dadurch erklärt werden, dass Čechov den Zuschauer

einigte gleichsam die Zuschauer des Stücks Čechovs: Sowohl die Einen als auch die Anderen sehen *gemeinsam* Nina Zarečnaja an und gemeinsam hören sie ihr zu. [...] Doch gleichzeitig *entfernte* die Entscheidung Stanislavskijs die Schauspieler des MChT von ihren Zuschauern: Die Schauspieler beachteten die Zuschauer nicht, und es gab überhaupt keine Schauspieler, die für diese Zuschauer ‚spielten‘, es gab lediglich *andere* Menschen, die dort, auf der Bühne, [...] selbst zu den Zuschauern eines *anderen* Stücks wurden!

¹⁰ Brief an K. S. Stanislavskij vom 04.09.1898, in: Nemirovič-Dančenko, V. I.: *Izbrannye pis'ma*, Moskva, 1954, Bd. I, S. 149.

Dt.: [...] die Figur Sorins, der fast ausschließlich mit dem Rücken zur Vorderbühne sitzt – gut. Da es aber ein Ausnahmekunstgriff ist, kann man ihn nicht mehr gebrauchen. Sonst wird dieser szenische Kunstgriff in der Aufmerksamkeit des Zuschauers mehr Platz einnehmen, als nötig und verdeckt vieles im Stück, das wichtiger ist. [...] Dem Publikum wird dieser Handgriff auffallen. Wenn man ihn missbraucht, wird er stören.

¹¹ Mejerhol'd, Vs. É.: *Stat'i, pis'ma, reči, besedy*, Č.I.M., 1968, S. 120.

¹² Brief an V. I. Nemirovič-Dančenko vom 24.11.1899, in: *PSSP*, Bd. 8, S. 309.

zum unbeteiligten Beobachter machen wollte, indem er eine Gegenform zum traditionellen aristotelischen Drama entwickelt hatte und eine Teilnahmslosigkeit des Zuschauers am Drama forderte.¹³ Die charakteristischen Bedingungen der Guckkastenbühne wurden somit gewahrt.

B. Die Dekoration

Das System *Dekoration* wird hier als ein Teil des Bühnenbildes untersucht.¹⁴ In diesem Zusammenhang kann die Dekoration als „Zeichen für den speziellen Raum [...], in dem X [die Bühnenfigur] sich gerade aufhält“ beschrieben werden.¹⁵ Dabei findet der Raumabschnitt seine Lokalisierung ausdrücklich auf der Bühne selbst, da die Čechovsche Dramaturgie, wie zuvor erwähnt, keine Übertragung des Dramengeschehens in den Zuschauerraum oder Treppezugänge kennt. Wenn der Bühnenraum also allgemein als ein Bereich, in dem der Schauspieler agiert, anzusehen ist, ist die Dekoration dazu da, diesen Bereich, den Schauspieler sowie die Handlung selbst einer speziellen Situation zuzuordnen. Mit Hilfe der Dekoration wird der auf der Bühne dargestellte Raum vom Zuschauer sofort als solcher erkannt, also als Zimmer, Saal, Garten etc. Das heißt, die Dekoration gibt einen konkreten Ort, eine bestimmte Zeit, ein bestimmtes Milieu an, in dem das Geschehen eingesiedelt ist. Dies erlaubt auch dem Zuschauer bereits beim ersten Hinsehen auf den Schauplatz Schlüsse auf mögliche Abläufe.

Bevor die Arten, Aufgaben und Bedeutungen der Dekoration in Čechovschen Stücken ausführlicher betrachtet werden, lässt sich zunächst übergreifend die Thematik ihrer wichtigsten Funktionen anbringen. Da die Dekoration nicht nur als Zeichen eines Raumes, sondern auch als ein „Zeichen für eine *Situation* bzw. *Handlung*“ fungiert, können „praktische“ und „symbolische“ Funktionen der Dekorationen unterschieden werden.¹⁶ Als praktisch lassen sich

¹³ S. hierzu Dlugosch, Ingrid: *Anton Pavlovič Čechov und das Theater des Absurden*, München, 1977, S. 42 ff.

¹⁴ Die ‚Dekoration‘ (von lat. decorare = schmücken), im allgemeinen Sinne Ausschmückung, Verzierung, ist heute ein nur noch selten gebrauchter Begriff für die Dekorationsmalerei der Kulissenbühne und wird meist als Bühnenbild bezeichnet. (S. auch Rischbieter, S. 327.) Da hier das ‚Bühnenbild‘ als ein Überbegriff betrachtet wird, dessen einzelne Bestandteile einer gesonderten Untersuchung unterzogen werden, wird hier bei dieser gestalterischen Komponente des Bühnenbildes vom Begriff ‚Dekoration‘ Gebrauch gemacht.

¹⁵ Vgl. Fischer-Lichte, S. 142 ff.

¹⁶ Ebd., S. 144 ff.

Hervorhebung sic.

solche Funktionen auffassen, die nicht nur die primäre Funktion des Gegenstandes bedeuten, sondern zudem noch auf eine zu erwartende Handlung verweisen. So steht beispielsweise eine Tür nicht nur für sich selbst, um die Ausstattung des Raumes wirklichkeitsgetreuer aussehen zu lassen. Mit einer Tür sind mehrere für die Handlung wichtige Möglichkeiten der Handhabung gegeben: Durch eine Tür kann man hinaus oder hineingehen (durchgehend in allen Stücken), ein Gespräch führen (Sonja und Astrov in *Djadja Vanja*, II, 82) oder belauschen (Anja in *Višnevyj sad*, I, 212). Ähnlich verhält es sich mit dem Stuhl im I. Akt von *Višnevyj sad*, dessen primäre Funktion, eine Sitzmöglichkeit für die handelnden Figuren zu bedeuten, zum Beispiel auch um das Stolpern Epichodovs über den Stuhl erweitert wird (198) usw.

Ob nur eine Andeutung oder eine detaillierte Beschreibung, die Schauplätze Čechovs scheinen stets eine Mission zu erfüllen. Die Dekoration dient dabei des Öfteren zur symbolischen Verdeutlichung der Aussage. Dies kann sich sowohl auf die Charakterisierung der einen oder der anderen Rollenfigur erstrecken¹⁷ als auch die zwischenmenschlichen Beziehungen bedeuten. Auf Grundlage dieser übergreifenden Funktionen ist das weitere Augenmerk auf solche Hauptbestandteile der Dekoration wie ihre innen- und außenräumliche sowie zeitliche Anordnung zu richten.

I. Der Ort

1. Bestimmung des Ortes

Das erste Merkmal, das im Zusammenhang mit Dekoration zu erwähnen ist und das am deutlichsten zum Vorschein kommt, ist der Ort, an dem die Handlung des Stücks abläuft und der Schauspieler agiert. Dabei können die Dekorationen sowohl genau festgelegte Orte als auch imaginäre Platzierungen, Innen- und Außenräume definieren. Bevor auf die szenische Darstellung des Ortes bei Čechov eingegangen wird, folgt hier zur besseren Anschaulichkeit zunächst eine tabellarische Anführung der Handlungsplätze in seinen Dramen:

¹⁷ So deutet die Beschreibung Treplevs Zimmers – „ein Bücherschrank, Bücher auf den Fensterbrettern, auf den Stühlen“ (*Čajka*, IV, 45) – auf einen belelenen, die Beschreibung Astrovs Zimmers – „ein großer Tisch mit den Einnahme- und Ausgabebüchern sowie Papieren aller Art darauf, ein Schreibpult, Schränke, eine Waage“ (*Djadja Vanja*, IV, 105) – auf einen arbeitenden Menschen hin usw.

Tab. 2. Die Schauplätze

	<u>Allgemein</u>	<u>I. Akt</u>	<u>II. Akt</u>	<u>III. Akt</u>	<u>IV. Akt</u>
<i>Čajka</i>	Land – Gut Sorins	Park	Krocketplatz	Speisezimmer	Salon
<i>Djadja Vanja</i>	Land – Gut Serebrjakovs	Garten	Speisezimmer	Salon	Vojnickijs Zimmer
<i>Tri sestry</i>	Provinzstadt – Haus Prozorovs	Salon	Salon	Ol'gas und Irinas Zimmer	Garten
<i>Višnevij sad</i>	Land – Gut Ranevskajas	ehemaliges Kinderzimmer	Feld	Salon	ehemaliges Kinderzimmer

Wie der Tabelle zu entnehmen ist, wird die Einheit des Ortes nicht gewahrt, somit kann die Anfangsdekoration nie die Gesamtdenkoration sein¹⁸, nur ein einziges Mal, in *Tri sestry*, wird sie unverändert mit in den nächsten Akt übernommen. Čechov siedelt seine Dramen ausnahmslos an einem bestimmten Ort und in einem bestimmten innen- oder außenräumlichen Lebensbereich an. Die Bestimmtheit der Orte ist aber nur mit Vorbehalt und nur im engeren Sinne zu verstehen: Drei Mal findet die Handlung der Stücke auf dem Lande und ein Mal in einer Provinzstadt statt. Geografisch gesehen bleibt die Lage dieser Orte allerdings unklar. Lediglich auf die nähere Bestimmung des Ortes in *Tri sestry* findet sich in Čechovs Briefen ein Verweis: „Die Handlung verläuft in einer Provinzstadt, ähnlich wie Perm...“¹⁹. Ansonsten sind die Handlungsorte näher bestimmt und ausführlich beschrieben. Es handelt sich meistens um bestimmte Innenräume mit verschiedenen Gegenständen. Mindestens ein Akt findet immer draußen statt. Imaginäre, unwirkliche Platzierungen gibt es keine.

2. Der Innenraum

Das innenräumliche Geschehen lässt Čechov, wie oben bereits dargestellt, stets in den Salons, Speise-, Arbeits- oder anderen Zimmern eines Hauses stattfinden. Dabei fallen die szenischen Bemerkungen zur Dekoration sehr unterschiedlich aus. Zum einen gibt Čechov keinerlei Anweisungen zur Gestaltung der Bühne – im II. Akt von *Djadja Vanja* heißt es lediglich „Das Speisezimmer im Hause Serebrjakovs“ (75). Ansonsten erstrecken sich die Anweisungen zur Dekoration von den knapp gefassten wie zum Beispiel „Ein

¹⁸ Die Rede ist von Čechovs Intention, die allerdings von Inszenierung zu Inszenierung und von Regisseur zu Regisseur unterschiedlich gehandhabt werden kann und wird, wodurch auch der Bruch mit den Vorstellungen des Autors zugunsten einer eigenen Sichtweise erklärt werden kann.

¹⁹ Brief an M. A. Gor'kij vom 16.10.1900, in: *PSSP*, Bd. 9.

Wohnzimmer mit Säulen, hinter denen ein großer Saal zu sehen ist“ (*Tri sestry*, I, 119) bis hin zu den detailliert beschriebenen Angaben über die Einrichtung der Räume, wie Vorhänge, Teppiche, Bücher, Medizinschränken, türkische Diwans etc., die durch ihr authentisches Einsetzen zur Schaffung einer bestimmten Atmosphäre beitragen.²⁰ Die Aussagekraft der einen oder der anderen Dekoration hängt dabei, wie im Folgenden dargestellt wird, nicht von der Ausführlichkeit der szenischen Bemerkung ab.

Die Aussagekraft der ausführlichen Darstellung

Besonders ausführlich ist die Raumausstattung des IV. Aktes in *Djadja Vanja* dargestellt:

Комната Ивана Петровича; тут его спальня, тут же и контора имения. У окна большой стол с приходно-расходными книгами и бумагами всякого рода, конторка, шкапы, весы. Стол поменьше для Астрова; на этом столе принадлежности для рисования, краски; возле папка. Клетка со скворцом. На стене карта Африки, видимо никому здесь не нужная. Громадный диван, обитый клеенкой. Налево – дверь, ведущая в покои; направо – дверь в сени; подле правой двери положен половик, чтобы не нагрязли мужики.²¹ (IV, 105)

²⁰ Die Schaffung einer bestimmten Atmosphäre wurde besonders von den beiden Regisseuren des MChT – Stanislavskij und Nemirovič-Dančenko – befürwortet und gewünscht, und durch die detailgetreue Gestaltung der Dekorationen und Verwendung von Requisiten die erzielte Wirkung erreicht: „Er [Nemirovič-Dančenko] schrieb an Čechov, wie er einen einfachen, richtig aufgefassten Lauf des Lebens wiedergeben würde... [...] Und der Bühnenbildner Simov wird auf Bitte der Regisseure hin ganz einfache, absolut erkennbare Dinge zusammenstellen – eine Damasttischdecke für den Namenstisch, Tapeten, [...] den Gelbstich des gestrichenen Dielenbodens, einen abgenutzten Tekiner Teppich, ein türkisches Tischchen [...] Und eine Kuckucksuhr und noch eine Uhr, die sich zunächst immer zu schlagen verspätet und danach eilig schlägt, gleichsam verlegen... Die Rezensenten werden schreiben: ‚Ich war in einem ganz gewöhnlichen, spießbürgerlichen Haus, wie man es in unserer provinziellen Einöde nicht zu knapp antrifft“.

Vgl. Solov'eva, S. 21.

²¹ Dt.: Das Zimmer von Ivan Petrovič; es ist sein Schlafzimmer, gleichzeitig ist es das Kontor des Gutes. Am Fenster ein großer Tisch mit Einnahme- und Ausgabebüchern und Papieren jeglicher Art, ein Schreibpult, Schränke, eine Waage. Ein kleinerer Tisch für Astrov; auf diesem Tisch – Zeichenutensilien, Malfarben; daneben eine Mappe. Ein Käfig mit einem Star darin. An der Wand eine Afrika-Karte, offenbar von niemandem hier gebraucht. Ein riesiges, mit Wachstuch bespanntes Sofa. Links – eine Tür, die in andere Räume führt; rechts – die Tür zum Flur; neben der rechten Tür liegt eine Fußmatte, damit die Bauern keinen Schmutz hineintragen.

Wenn die Anweisung für die Dekoration im I. Akt von *Tri sestry* – „Ein Wohnzimmer mit Säulen, hinter denen ein großer Saal zu sehen ist“ – dem Regisseur und dem Bühnenbildner mehr oder weniger freie Hand bei der Bühnenbildgestaltung überlässt, verlangt die novellistische Beschreibung Vojnickijs Zimmers eine gewisse Befolgung der szenischen Angaben. Die unterschiedliche Ausführlichkeit der oben angeführten Beispiele scheint von Čechov beabsichtigt zu sein und kann vor allem darauf zurückgeführt werden, dass die aussagende Kraft der Beschreibung zur Dekoration in *Tri sestry* erst im Verlauf des Geschehens ersichtlich wird, während bei dem Beispiel aus *Djadja Vanja* bereits am Anfang die Aufmerksamkeit auf das Wesen und die Charaktere der Personen sowie ihre Umgebung gelenkt werden soll, wobei die meisten der aufgeführten Gegenstände eine große und für die Aussage des Stücks wichtige Wirkung besitzen.²²

Die ausführliche szenische Bemerkung für das Zimmer des Titelhelden hat nicht nur und nicht zufällig eine Darstellung eines arbeitenden Menschen zum Ziel, dessen Schlafzimmer zum Teil für ihn selbst als Gutsverwaltung dient und darüber hinaus von Astrov für das Zeichnen seiner Landkarten mitbenutzt wird. Mit dieser Anordnung soll die Stimmung genau jener Umgebung nachempfunden werden, in der üblicherweise das Leben der Gutsbewohner verläuft – daher steht auch der kleinere Tisch für Astrov hier: „Ivan Petrovič und Sof’ja Aleksandrovna klappern mit ihren Rechenbrettern, und ich sitze neben ihnen an meinem Tisch und schmiere rum...“ (III, 94) – und in der Vojnickij und Sonja ihre „lange, lange Reihe von Tagen und langen Abenden“ verbringen werden.²³ In diesem Zusammenhang fallen bei dieser Anweisung vor allem der auf den ersten Blick willkürlich vorgeschriebene Käfig mit dem Star und die Afrika-Karte auf, von der es aber ausdrücklich heißt, sie würde offensichtlich niemand brauchen. Bei näherem Hinsehen erweist sich der Star im Käfig als eine Metapher: Die Lebenssituation der dargestellten Charaktere findet hier mit dem in einem Käfig eingesperrten Vogel den Vergleich. Dies kann auch als ein Verweis auf die Unfreiheit und auf das „alltägliche Gefühl von Nutzlosigkeit“ interpretiert werden, wobei „das Empfinden und der Eindruck eines denkenden Menschen beschrieben [werden],

²² Die novellistische Form der Anweisung lässt allerdings, wie im vorangehenden Kapitel bereits angesprochen, diese szenische Bemerkung nicht vollständig auf der Bühne realisieren. Einige Passagen, wie z. B. „neben der rechten Tür liegt eine Fußmatte, damit die Bauern keinen Schmutz hineintragen...“, sind lediglich aus der literaturwissenschaftlichen Sicht und nur für den Leser von Bedeutung: Vojnickijs Schlafzimmer und Gutskontor in einem ist für jeden zugänglich. Aus theaterorientierter Sicht sind sie völlig belanglos und lassen sich in der Inszenierung als gegeben darstellen.

²³ S. auch Turkov, Andrej: *Čechov i ego vremja*, Moskva, 1980, S. 197 f.

im Grunde nutzlos zu sein“.²⁴ Ähnlich verhält es sich mit der von niemandem gebrauchten Afrika-Karte, die gegen Ende des Stücks eine ebenso völlig zusammenhanglos zu sein scheinende Replik Astrovs herbeiführt: „In diesem Afrika muss jetzt wohl eine schreckliche Hitze sein“ (IV, 114). Somit erfüllt die Afrika-Karte, die zunächst nichts als eine praktische Funktion zu erfüllen scheint – zu dekorativen Zwecken zu dienen –, ihre symbolische Funktion, indem sie für einen schlagartigen Themenwechsel gebraucht wird: „Nach der Replik über Afrika scheint alles auf diesem Gut Geschehene endgültig genauso weit weg zu sein, wie Afrika selbst von dort entfernt ist“, schreibt Vladimir Ermilov.²⁵ Maria Deppermann beschreibt die Afrika-Karte als „völlig neuartiges enigmatisches Detail“, das einerseits „mit dem mörderischen Klima als Glutzone des Begehrens noch einmal die emotionale Intensität des Arztes“ signalisiert, „zugleich aber raumschaffend über die ‚closed box‘ des Dramas hinaus[weist], in der Vanja und Sonja mit dem Star im Käfig und der Fußmatte für die Bauern resigniert weiterarbeiten“.²⁶

Charakterisierung der zwischenmenschlichen Beziehungen durch die Raumdarstellung

Bevor das Augenmerk auf die bereits mehrfach erwähnte Beschreibung des Schauplatzes im I. Akt von *Tri sestry* gerichtet wird, ist hier auf Birgit Kirschstein-Gambers Unterscheidung der „intimen“ und der „öffentlichen“ Innenräume einzugehen. Zur ersten Gruppe zählt die Forscherin die dargestellten Räume bestimmter Personen, wie die Zimmer von Treplev, von Vojnickij usw. Salons und Speisezimmer werden von ihr in die Gruppe der öffentlichen Räume eingeordnet, welcher sie im Gegensatz zur ersten Gruppe „keinen ausgesprochen individuellen Charakter“ beimisst und deren Aussage sich weniger auf die handelnden Personen des Stücks bezieht, als auf die „Lebens- und Wohnverhältnisse des russischen Landadels im allgemeinen“.²⁷ Diese Auffassung scheint jedoch nur teilweise zuzutreffen. Zwar fallen Čechovs Schilderungen der so genannten öffentlichen Räume weniger detailliert aus, als die Beschreibungen der intimen Räume einiger bestimmen Personen, dennoch wäre es voreilig zu behaupten, die öffentlichen Räume würden lediglich den Lebensstil der handelnden Personen darstellen. Häufig geht bei Čechov die Darstellung der öffentlichen Räume, meistens der Salons, über

²⁴ Vgl. von Brühl, S. 148.

²⁵ Ermilov, Vladimir: *Dramaturgija Čechova*, Moskva, 1954, S. 175.

²⁶ Deppermann, S. 66.

²⁷ Vgl. Kirschstein-Gamber, S. 22.

die individuellen Schicksale hinaus: Übergreifend wird hier eine Aussage über die zwischenmenschlichen Beziehungen getroffen.

Das wohl besonders ausgeprägte Beispiel dafür, wie gezielt Čechov die Dekorationen einsetzt, um die zwischenmenschlichen Beziehungen und die Aussage seines Bühnenstücks zu betonen, ist das Drama *Tri sestry*. Der I. Akt spielt im Hause der Geschwister Prozorovs. Laut der szenischen Anweisung am Anfang des I. Aktes ist auf der Vorderbühne ein Wohnzimmer mit Säulen zu sehen, hinter denen sich ein großer Saal befindet. Die Bühne ist somit nicht nur zweigeteilt und erlaubt zwei parallel verlaufende Handlungen darzustellen. Die Säulen, als Element der Dekoration, helfen auch eine bestimmte Atmosphäre zu erzeugen, die im Zusammenhang mit dem Lebenskreis der Figuren und ihren zwischenmenschlichen Beziehungen zu definieren ist. Dies unterstreicht auch die Semiotik des Theaters:

[...] die Anordnung räumlicher Objekte und die in dieser so gestalteten Umwelt möglichen Interaktionsformen stehen in enger Korrelation miteinander: Eine Dekoration, welche einen Graben, eine Wand o. ä. bedeuten soll, verweist auf die Schwierigkeiten, welche die Rollenfiguren, die sich an verschiedenen Seiten dieser Objekte aufhalten, zu überwinden haben, um zueinander zu kommen...²⁸

So treten in *Tri sestry* zu Beginn des Stücks zwei Gesprächsgruppen auf. Die drei Schwestern und eine Gruppe von Offizieren machen gleichzeitig im selben Raum und doch voneinander getrennt den Auftakt zum Geschehen. Sie führen offenbar voneinander getrennte Konversationen, dennoch verknüpft der Zuschauer die Repliken der Männergruppe im Hintergrund mit dem Geschehen auf der Vorderbühne und fasst sie als eine Art Kommentar zu dem Gespräch der drei Schwestern auf. Eine solche innenräumliche Anordnung zeigt Menschen an, die zwar in einem Raum gleichzeitig anwesend sind, aber nicht mehr richtig miteinander kommunizieren und dass „nicht hohe und erhabene Themen, sondern die Alltäglichkeit des Alltäglichen im Mittelpunkt des Stücks stehen.“²⁹

Die Säulen geben den Auftakt. Im Laufe des Stücks kommen mehrmals ähnliche Hindernisse, wie zusammenhangloses Sprechen, Widersprüchlichkeit, Verständnislosigkeit, durch die die Kommunikation zwischen den Personen blockiert wird, zum Vorschein. So bemerkt Richard Peace:

Die Säulen der geteilten Bühne aus dem ersten Akt werden im zweiten Akt beibehalten, im dritten Akt aber von den Wandschirmen abgelöst, hinter denen sich die Schwestern vor der unangenehmen Wirklichkeit verstecken. Im vierten Akt hat sich die Szenerie

²⁸ Fischer-Lichte, S. 147.

²⁹ Vgl. Zelinsky, Bodo: *Das dramatische Werk Anton Čechovs*, in: ders. (Hrsg.): *Čechovs Dramen. Interpretationen*, Stuttgart, 2003, S. 16.

der geteilten Welt weiter verwandelt [...] Die durchdringende Unfähigkeit zur Kommunikation und zu konsequentem Handeln führt letztlich die Tragödie herbei [...].³⁰

Tri sestry ist tatsächlich das einzige Stück, dass in allen vier Akten eine Teilung der Bühne beibehält. Genauso wie das durch Säulen vom Saal getrennte Wohnzimmer, versinnbildlichen die Wandschirme in Ol'gas und Irinas Zimmer, hinter denen sich die Schwestern vor den Problemen und Schwierigkeiten verstecken³¹, Verständnis- und Kommunikationsbarrieren. Der Grund für die Verständigungsstörungen ist nicht der Unwille, mit den anderen zu kommunizieren. Vielmehr scheint es der Wunsch zu sein, den unangenehmen Tatsachen zu entfliehen, aus Angst vor der Zukunft oder vor neuen Situationen.³² Auch im IV. Akt wird eine Trennung der Bühne vollzogen: Während die gesamte Handlung des Aktes im Garten verläuft, in dem sich alle agierenden Personen aufhalten³³, ist auf der Bühne ein Teil des Hauses zu sehen, in dem sich allein Nataša aufhält, mehrmals kommuniziert sie mit den anderen durch das Fenster. So haben die Wandschirme des III. Aktes nicht nur die durch die Säulen angedeuteten Kommunikationsstörungen des I. und des II. Aktes fortgesetzt und den Unwillen, sich mit den Problemen auseinanderzusetzen, sie markieren „eine weitere Etappe im Prozess der Vertreibung“³⁴ – Ol'ga und Irina müssen sich nun ein Zimmer teilen –, die ihren Höhepunkt im IV. Akt findet.

Die Dekorationsgestaltung

Im III. Akt von *Višnevyj sad* ist der Salon durch einen Rundbogen vom Saal getrennt. Während im Hintergrund – im Saal – getanzt und gefeiert wird, ent-

³⁰ Peace, Richard: *Die drei Schwestern*, in: Zelinsky, Bodo (Hrsg.): *Das russische Drama*, Düsseldorf, 1986, S. 163.

³¹ Ol'ga geht hinter den Wandschirm, als Maša von ihrer Liebe zu Veršinin spricht (169); als Andrej den Schlüssel abholen kommt, geht zunächst Irina hinter ihren Wandschirm und dann noch einmal Ol'ga, die beiden gehen somit der Aussprache mit Andrej aus dem Weg, was im Einklang mit der Schlüsselübergabe auch als die Übergabe der ‚Macht‘ an Nataša zu verstehen ist (169 f.); auch Maša geht zu Irina hinter den Wandschirm, um sich von ihr zu verabschieden (170); am Ende des III. Aktes unterhalten sich Ol'ga und Irina ohne hinter ihren Wandschirmen hervortreten (171).

³² S. auch von Brühl, S. 161 f.

³³ Lediglich von Andrej wird ein Mal gesagt, dass er ins Haus hineingeht (183). Somit setzt er sich weiterhin Natašas Dominanz aus. Ol'ga, Veršinin und Anfisa kommen dagegen aus dem Haus heraus (183), die Machtverlagerung findet ihren endgültigen Höhepunkt.

³⁴ Vgl. Peace, S. 165 f.

scheidet sich im Salon auf der Vorderbühne das Schicksal des Kirschgartens und somit auch der Bewohner des Gutes. Diese Zweiteilung der Bühne und der Handlung ist jedoch weniger als eine Verständigungsschwierigkeit zu sehen, vielmehr geht es hier um den Kontrast zwischen Realität und Wahrnehmung.³⁵ Bezeichnend ist die Einrahmung der Handlung. Der I. und der IV. Akt des Stücks finden jeweils im ehemaligen Kinderzimmer der Gutsbesitzerin statt. Dabei gibt der Autor im I. Akt keine Angaben bezüglich der Dekoration, es heißt lediglich: „Das Zimmer, das noch immer ‚Kinderzimmer‘ genannt wird. Eine der Türen führt in Anjas Zimmer. [...] Die Fensterläden sind geschlossen“ (197). Erst im Verlauf der Handlung – im Nebentext sowie im gesprochenen Text der Personen – werden die zumindest handlungsbedingten Dekorationsteile des Aktes nach und nach erwähnt: Es gibt einen Stuhl, gegen den Epichodov stößt (198), Ranevskajas Begrüßung des Schrankes und des Tischchens, Gaevs Rede an den Schrank und Varjas Öffnen des Schrankes (204 ff.) setzen entsprechende Möbelstücke auf der Bühne voraus, so wie die Anweisung „setzt sich“ das Vorhandensein von Sitzmöbel verlangt. Im Übrigen sind Čechovs Vorstellungen über die Dekorationen seinen Briefen zu entnehmen.³⁶ So schrieb er zum Beispiel an Konstantin Stanislavskij:

Дом должен быть большой, солидный; деревянный [...] или каменный, это все равно. Он очень стар и велик [...]. Мебель старинная, стильная, солидная; разорение и задолженность не коснулись обстановки³⁷

oder an Ol'ga Knipper-Čechova:

Дом старый, барский; когда-то жили в нем очень богато, и это должно чувствоваться в обстановке. Богато и уютно³⁸.

³⁵ Vgl. von Brühl, S. 179.

³⁶ Während Čechovs Briefe kaum Informationen über die Bühnenbildgestaltung oder andere Vorstellungen über die Inszenierung (wie z. B. die Rollenbesetzung, Kostüm etc.) der ersten beiden Stücke – *Čajka* und *Djadja Vanja* – enthalten, findet sich ein reger Briefwechsel mit den Regisseuren und Schauspielern des Moskauer Künstlertheaters über die Ansichten und Wunschvorstellungen bezüglich der szenischen Gestaltung der letzten Stücke – *Tri sestry* und *Višnevij sad*. Dies ist vor allem darauf zurückzuführen, dass die beiden Stücke ausdrücklich für das MChT verfasst wurden. Besonders reichhaltig fallen die Diskussionen zu *Višnevij sad* aus.

³⁷ Brief an K. S. Stanislavskij vom 05.11.1903, in: *PSSP*, Bd. 11, S. 298.

Dt.: Das Haus soll groß und solide sein; aus Holz [...] oder Stein, das ist einerlei. Es ist sehr alt und groß [...] Die Möbel sind antik, stiltlecht, solide; Verarmung und Verschuldung haben die Einrichtung nicht betroffen.

³⁸ Brief an O. L. Knipper-Čechova vom 14.10.1903, in: *PSSP*, Bd. 11, S. 274.

Dt.: Ein altes Herrenhaus; einst lebte man dort sehr begütert, und dies soll in der Einrichtung zu spüren sein. Prachtvoll und gemütlich.

Über die weiteren Bestandteile der Dekoration im I. Akt erfährt man bezeichnenderweise erst aus der Bühnenanweisung im IV. Akt, wobei hier eher von deren Fehlen im Gegensatz zum I. Akt die Rede ist:

Декорация первого акта. *Нет ни занавесей на окнах, ни картин*, осталось немного мебели, которая сложена в один угол, точно для продажи. Чувствуется пустота. Около выходной двери и в глубине сцены сложены чемоданы, дорожные узлы и т. п.³⁹ (IV, 242)

Ferner lässt sich anbringen, dass Čechov, der laut Nemirovič-Dančenko etwas naive Vorstellungen über die theatrale Technik hatte⁴⁰, dem Künstlertheater bei der Dekorationsgestaltung freie Hand ließ: „Und überhaupt, scheuen Sie sich bitte im Bezug auf die Dekorationen nicht, ich unterwerfe mich Ihnen...“⁴¹. Stanislavskij stellte sich seinerseits eine einfache Dekorationsplanung vor, mit dem Vorsatz, eine bessere Sicht auf den Kirschgarten zu schaffen:

Кажется только сейчас нашел декорацию первого акта. Она очень трудна. Окна должны быть близко к авансцене, чтобы всей зале и внизу и наверху был виден вишневый сад; 3 двери; хочется, чтоб был виден хоть уголок комнаты Ани, светлый, девственный. Комната проходная, но надо, чтоб чувствовалось, что здесь (т. е. в детской) уютно, тепло и светло; комната заброшена, и чувствуется легкое опустошение. Кроме того, надо, чтоб декорация была удобна и с многими планировочными местами.⁴²

Čechov nahm auch Stanislavskijs Vorschlag an, die Handlung des IV. Aktes nicht, wie zunächst vorgesehen, in einem zweiten Salon stattfinden zu lassen,

³⁹ Hervorhebung, I. U.-R.

Dt.: Die Dekoration des ersten Aktes. *Es gibt keine Vorhänge mehr vor den Fenstern, keine Bilder*. Ein kleiner Teil der Möbel ist geblieben, der in eine Ecke gerückt wurde, wie zum Verkauf. Eine Leere ist zu spüren. Neben der Eingangstür und im Hintergrund der Bühne sind Koffer, Reisebündel und dergleichen zusammengestellt.

⁴⁰ Vgl. Nemirovič-Dančenko, *Iz prošlogo...*, S. 312.

⁴¹ Brief an K. S. Stanislavskij vom 10.11.1903, in: *PSSP*, Bd. 11, S. 302.

⁴² Anmerkungen zum Brief an K.S. (Aleksjev) Stanislavskij vom 10.11.1903, in: *PSSP*, Bd. 11, S. 624.

Dt.: Ich glaube, ich habe erst jetzt die Dekoration des ersten Aktes gefunden. Sie ist sehr kompliziert. Die Fenster sollen sich nah an der Vorderbühne befinden, der Kirschgarten soll vom ganzen Saal aus, sowohl von unten als auch von oben, zu sehen sein; drei Türen; ich wünsche mir, dass wenigstens eine kleine Ecke von Anjas Zimmer, hell und rein, zu sehen wäre. Auf der Bühne ein Durchgangszimmer, doch es soll ein Gefühl erzeugt werden, dass es hier (d. h. im Kinderzimmer) gemütlich, warm und hell ist; das Zimmer ist verlassen, und es entsteht ein Gefühl einer leichten Verheerung. Darüber hinaus ist zu beachten, dass die Dekoration bequem sein und über mehrere Aktionsfelder verfügen soll.

sondern in der Dekoration des III. Aktes. Der Regisseur plädierte folgendermaßen dafür:

[...] мне очень хочется видеть 3-й и 4-й акты в одной декорации. В последнем акте разрушенной и приготовленной к отъезду. Это, право, не из дурной сентиментальности. Мне чувствуется, что так пьеса будет уютнее, что публика сроднится с домом. Вторая зала вносит какую-то путаницу. Быть может, она нужна Вам [Čechov, I. U.-R.], чтоб еще больше оттенить бывшее богатство. Но это выразится, мне кажется, и так. При одной декорации для двух актов – однообразия не будет, так как опустошение дома изменит совершенно настроение 4-го акта.⁴³

In der endgültigen Fassung spielen bekanntlich der I. und der IV. Akt in derselben Dekoration, mit einigen Veränderungen im IV. Akt. Durch diese, durch Ankunft und Abreise bedingte Einrahmung der Handlung kann ein kunstvoller Aufbau gesehen werden, „der allein aus den nonverbalen Ausdrucksmitteln hervorgeht“, er „stimmt den Leser/Zuschauer erst sorgfältig auf die Ereignisse ein und gibt am Ende eine Art Resümee, lässt das Stück langsam ausklingen.“⁴⁴ Jedoch erweckt die Dekoration nicht nur den Eindruck eines Vorspanns und den eines Epilogs – und lässt das Stück da enden, wo es begonnen hat –, sie ist vor allem für die Schaffung einer bestimmten Stimmung von Bedeutung. Die zu erzeugende Atmosphäre wird in *Višnevyyj sad* sogar als Anweisung in die Beschreibung der Dekoration und Einrichtung impliziert: Die Dekoration des I. Aktes wird gezielt verwandelt, damit die „Leere zu spüren ist“ (IV, 242). Dieser „äußeren“ Leere „entspricht eine innere, die Entkleidung des Raums von allen Gefühlswerten und Erinnerungen, der ‚Ausverkauf‘ von Wertvorstellungen...“⁴⁵

3. Der Außenraum

Zwar spielt sich der größte Teil des dramatischen Geschehens bei Čechov innerräumlich ab, mindestens ein Akt jedes Dramas aber findet in Außenräu-

⁴³ Anmerkungen zum Brief an K. S. (Alekseev) Stanislavskij vom 10.11.1903, in: *PSSP*, Bd. 11, S. 623 f.

Dt.: [...] ich wünsche mir sehr, den dritten und den vierten Akt in derselben Dekoration sehen zu können – zerstört und zur Abreise bereit im letzten Akt. Dies ist wahrhaftig nicht aus einer albernen Sentimentalität heraus. Ich habe ein Gefühl, dass das Stück so behaglicher wird, dass das Publikum sich dem Haus annähert. Der zweite Saal stiftet eine Art Verwirrung. Vielleicht brauchen Sie [Čechov] sie, um den einstigen Reichtum noch mehr zu betonen. Doch ich glaube, es wird auch so zum Ausdruck gebracht. Bei einer Dekoration für zwei Akte wird es keine Eintönigkeit geben, da die Verwüstung des Hauses die Stimmung des vierten Aktes vollkommen verändern wird.

⁴⁴ Vgl. von Brühl, S. 171.

⁴⁵ Vgl. Kirschstein-Gamber, S. 21.

men statt. Dabei wählt der Schriftsteller meist die Schauplätze, die sich im nahen Umkreis der Personen befinden. Čechovs Wahl der Spielorte kann vor allem so verstanden werden, dass er sich „auf die Hauptlebensplätze der handelnden Personen zu beschränken suchte, um der Forderung nach persönlichem Milieucharakter nachzukommen“ und dass durch die Darstellung der Menschen in ihrer allernächsten Umgebung ein „Futteral-Charakter“ des Orts“ entsteht.⁴⁶ Spielt die Handlung im Garten oder auf dem Krocketplatz, ist dort aber auch fast immer ein Teil des Hauses mit der Terrasse zu sehen. Lediglich der I. Akt von *Čajka* und der II. Akt von *Višňevyj sad* spielen in der ‚freien Landschaft‘, der eigentliche Lebensbereich der handelnden Personen – es handelt sich um einen Park auf dem Gut Sorins und um ein Feld auf dem Gut Ranevskajas oder in unmittelbarer Nähe dessen, da der Kirschgarten zu sehen ist – bleibt aber auch in diesen Fällen nicht überschritten. Wenn allerdings die Kulissen, die gemäß der szenischen Anweisung einen Teil des Hauses sichtbar machen, zum größten Teil die Aufgabe haben, die „Kluft in den Beziehungen der handelnden Personen untereinander durch räumliche Trennung von ‚innen‘ und ‚außen‘ sichtbar zu machen“⁴⁷, kommt den beiden Szenen in der ‚freien Landschaft‘ eine weitaus größere Bedeutung zu, wie es im Folgenden dargestellt wird.

Die Konfrontation von Altem und Neuem

Bevor näher auf die Betrachtung der betreffenden Anweisungen für die freilandschaftliche Dekoration eingegangen wird, ist zu erwähnen, dass diese bei den Schilderungen der Außenräume in Čechovs Dramen weitaus detaillierter beschrieben werden, als Innenräume. Meistens handelt es sich dabei um die novellistischen und darum nicht immer realisierbaren szenischen Bemerkungen. Dennoch findet man auch bei solchen Beschreibungen genügend Anhaltspunkte für die aussagende Kraft der Dekoration, so wie es beispielsweise bei der erneut aufgegriffenen Anmerkung zur Kulissengestaltung für den II. Akt von *Višňevyj sad* der Fall ist:

Поле. Старая, покривившаяся, давно заброшенная часовенка, возле нее колодец, большие камни, когда-то бывшие, по-видимому, могильными плитами, и старая скамья. Видна дорога в усадьбу Гаева. В стороне, возвышаясь, темнеют тополи: там начинается вишневый сад. Вдали ряд телеграфных столбов, и далеко-далеко

⁴⁶ Vgl. Kirschstein-Gamber, S. 13 f.

⁴⁷ Ebd., S. 28 f.

на горизонте неясно обозначается большой город, который бывает виден только в очень хорошую, ясную погоду. Скоро сядет солнце.⁴⁸ (II, 215)

Die Kernaussage dieser Bühnenbildbeschreibung ist die Konfrontation von Altem und Neuem, der Verfall der Vergangenheit und der Fortschritt der Zukunft. Der erste Teil der angeführten szenischen Bemerkung beschreibt eine Konstellation aus einer windschiefen, hölzernen Kapelle, ehemaligen Grabplatten, einer alten Bank und dunklen Pappeln auf der Bühne und deutet auf „Verfall und Endzeitstimmung“ hin.⁴⁹ Der zweite Teil der Regieanweisung liefert ein für das Verständnis des Stücks aufschlussreiches Bild, indem er das Stück in einen bestimmten zeitgeschichtlichen Kontext eingeordnet sehen lässt. Eine Reihe von Telegrafmasten und die Silhouette einer großen Stadt am Horizont weisen auf einen technischen Fortschritt hin. Ähnlich verhält es sich mit der Eisenbahnlinie⁵⁰, welche die zunehmende Industrialisierung andeutet.⁵¹ Sie bringt nicht nur die handelnden Figuren auf das Gut, sondern auch Engländer, die bei Simeonov-Piščik „weißen Lehm“ (IV, 249) fanden, sowie die Städter, für deren Datschen Lopachin den Kirschgarten abzuholzen plant.

Im vorigen Kapitel wurde anhand des Briefwechsels zwischen MChT und Čechov bereits geschildert, wie intensiv ihre Zusammenarbeit unter anderem bezüglich der Bühnenbildgestaltung zu *Višnevij sad* ausfiel. Wenn allerdings alle Änderungen an der Gestaltung der Innenräume, die Stanislavskij von Akt zu Akt vorschlug, von Čechov bereitwillig angenommen wurden, fand die typisch naturalistische, mit einer Vielzahl an realistischen Details versehene, Art der Außenraumdekoration zum II. Akt seinerseits keine große Zustimmung. Folgendermaßen stellte sich Stanislavskij die Dekoration des betreffenden Aktes vor:

⁴⁸ S. Übersetzung auf der S. 39.

⁴⁹ Vgl. von Brühl, S. 176.

⁵⁰ Die Eisenbahnlinie sowie die Bahnstation werden zwar von Čechov nicht unter den expliziten Regieanweisungen verzeichnet; die Tatsache, dass die Herrschaften ganz leicht in die Stadt zum Frühstück und dann wieder zurück fahren können (II, 218) oder einem Passanten bestätigt wird, er würde hier direkt zur Bahnstation gelangen (II, 226), lässt die Eisenbahnlinie jedoch in unmittelbarer Nähe vermuten. Ähnlich schien es auch Stanislavskij zu sehen, der die Eisenbahnlinie bzw. die Eisenbahnbrücke sogar in das Konzept seines Bühnenbildes aufnahm (s. weiter im Text).

⁵¹ Die Konfrontation von Altem und Neuem in der Dekoration des II. Aktes sieht auch J. L. Styan: „[...] telegraph poles, staccato against the horizon, are to be set against the graceful poplar trees, marks of both man and nature, telling at once of the future of the Russian countryside and of its past, with the people of the cherry orchard caught between them in the precarious present.“

S. hierzu Styan, J. L.: *Chekhov in Performance*, Cambridge, 1971, S. 275.

Бог даст, декорация выйдет удачная. Часовенка, овражек, заброшенное кладбище среди маленького лесного оазиса в степи. Левая часть сцены и середина без всяких кулис – один горизонт и даль. Это сделано одним сплошным полукруглым задником и пристановками для удаления его. Вдали в одном месте блестит речка, видна усадьба на пригорке. Телеграфные столбы и железнодорожный мост. Позвольте в одну из пауз пропустить поезд с дымочком. Это может отлично выйти. Перед закатом будет виден ненадолго город. [...] Налево, на авансцене – сенокос и маленькая копна, на которой и поведет сцену вся гуляющая компания. Это – для актеров, им это поможет жить ролями. Общий тон декорации – левитановский.⁵²

„Konst[antin] Serg[eevič] beabsichtigt, im zweiten Akt einen Zug vorbeifahren zu lassen, doch mir scheint, man sollte ihn davon abhalten“, schrieb Čechov daraufhin an Ol’ga Knipper.⁵³ Dennoch bewilligte er das Konzept Stanislavskijs mit dem einschränkenden Vermerk: „Wenn man den Zug ohne Lärm, ohne ein einziges Geräusch zeigen kann, dann nur zu“⁵⁴. Ähnlich verhielt es sich mit den anderen Vorschlägen Stanislavskijs: Zwar sollten der Verfall und Niedergang des Bestehenden angedeutet werden, doch durfte bei dieser Anordnung keine bedrückende Atmosphäre aufkommen. So hob Čechov hervor, dass die Darstellung eines Friedhofes in diesem Sinne übertrieben wäre: „Einen Friedhof gibt es nicht, es gab ihn vor sehr langer Zeit. Zwei, drei herumliegende Grabplatten sind alles, was geblieben ist“⁵⁵. Dennoch gelang hier Stanislavskij „über den bloß photographischen Naturalismus

⁵² Stanislavskij, *Stat’i...*, S. 152.

Dt.: Mit Gottes Hilfe wird die Dekoration gelingen. Eine kleine Kapelle, ein kleiner Graben, ein verlassener Friedhof mitten in der kleinen Waldoase in der Steppe. Der linke Teil der Bühne und ihre Mitte sind ohne jegliche Kulisse – allein Horizont und Blick in die Ferne. Sie werden als durchgehender halbrunder Prospekt gemacht, mit Einrichtung für seine Beseitigung. In der Ferne glitzert an einer Stelle ein Fluss, auf einem Hügel ist ein Gutshaus zu sehen. Darüber hinaus Telegrafmasten und eine Eisenbahnbrücke. Gestatten Sie in einer der Pausen, einen Zug mit Rauchwölkchen vorbeifahren zu lassen. Es kann vorzüglich gelingen. Vor dem Sonnenuntergang wird für eine kurze Zeit die Stadt zu sehen sein. [...] Links auf der Vorderbühne – Heuernte und ein kleiner Heuhaufen, auf dem die ganze bummelnde Gesellschaft die Szene spielen wird. All das ist für die Schauspieler, es wird ihnen helfen, sich in die Rollen einzuleben. Das Gesamtbild der Dekoration ist in Levitanscher Art.

⁵³ Brief an O. L. Knipper-Čechova vom 23.11.1903, in: *PSSP*, Bd. 11, S. 312.
Ergänzungen sic.

⁵⁴ Brief an K. S. Alekseev (Stanislavskij) vom 23.11.1903, in: *PSSP*, Bd. 11, S. 312.

⁵⁵ Ebd.

Hervorhebung sic.

hinaus [...] eine visuelle und akustische Regie, die mit ihrer veristischen Akribie zugleich eine Symbol-Akzentuierung zu verbinden suchte.⁵⁶

Darüber hinaus ist der Kirschgarten selbst beziehungsweise seine in den idealisierten Vorstellungen Trofimovs und Anjas enthaltene Interpretation zu erwähnen. Hierin erhält der Garten bei Čechov in seiner räumlichen Ausdehnung eine metaphysische Darstellung. Der eigentliche Raum wird hier somit einem lyrisch-epischen Bild – der Kirschgarten in seiner stimmungsschaffenden Funktion und dem metaphorischen Raum – der Garten gleichbedeutend mit Russland – zur Seite gestellt. Bemerkenswert ist auch der paradoxe Satz an Gefühlen, Handlungen und Wahrnehmungen, den der Kirschgarten bei fast allen Figuren des Stücks hervorruft: Der Kirschgarten unterstreicht einmal die Verantwortungslosigkeit und Tollpatschigkeit, zum anderen setzt er ein Symbol der Schönheit und der Tradition. Während die Besitzer des Gartens einerseits unzertrennlich mit dem Garten verbunden sind und mit ihm eine „liebenswerte Vergangenheit“ verbinden, sind es ebenfalls sie selbst, die den Verkauf und somit die Zerstörung des Kirschgartens verschulden – die eine verschwendet ihr Vermögen in Paris, der andere hat es für Bonbons ausgegeben. Auch Lopachin, der im Kirschgarten eine Art Statussymbol sieht, der für ihn, einen Bauer mit dem „Schweinerüssel“ früher untersagt war, kauft das Gut, in dem „sein Großvater und Vater Leibeigene waren“ und in seinem widersprüchlichen Vorhaben, den Kirschgarten „glücklich, reich und prächtig“ (I, 206) zu machen, lässt er diesen ausholzen.

Theater im Theater

Eine besondere Stellung unter den außenräumlichen Schauplätzen bei Čechov nimmt der I. Akt von *Čajka* ein. Auf der Bühne ist eine Estrade mit dem geschlossenen Vorhang zu sehen, die in aller Eile für eine Liebhaberaufführung aufgeschlagen wurde (5). Ausführlich wird die Kulisse sowohl explizit in der Regieanweisung als auch in Treplevs Sprechtext impliziert beschrieben:

ТРЕПЛЕВ. (окидывая взглядом эстраду) Вот тебе и театр. Занавес, потом первая кулиса, потом вторая и дальше пустое пространство. Декораций никаких. Открывается вид прямо на озеро и на горизонт...⁵⁷ (7)

Diese Dekorationsanordnung schafft ein Theater im Theater. Auch hier kommt eine Zweiteilung der Bühne zum Vorschein. Die Teilung der Spiel-ebenen äußert sich allerdings nicht wie in anderen Stücken in der Darstellung

⁵⁶ Kindermann, Heinz: *Theatergeschichte Europas*, Bd. IX, Salzburg, 1970, S. 245 f.

⁵⁷ S. Übersetzung auf der Seite 26.

des Gartens oder des Parks und des Hauses (oder in Form der durch Säulen getrennten Zimmer, wie bei der innenräumlichen Dekoration), sondern in der Darstellung der Bühne und des Zuschauerraumes auf der Bühne. Solche Kulissengestaltung erweckt die Illusion, das Publikum im Theatersaal würde gleichzeitig mit den Dramenfiguren auf der Bühne zum Zuschauer von Treplevs Stück. Mit diesem Griff – das Theater im Theater zu schaffen – löst Čechov für kurze Zeit den Verfremdungseffekt aus: „[...] plötzlich sind Schauspieler genauso Zuschauer wie Zuschauer unter Umständen Schauspieler. Jeder spielt jedem etwas vor, und Čechov verweist damit auf Arkadina, die allen anderen und schließlich auch sich selber etwas vormacht“.⁵⁸ Tatsächlich trägt diese Dekorationsanordnung dazu bei, unmittelbar am Anfang des Dramas die charakteristischen Züge Arkadinas zum Vorschein zu bringen – eine berühmte Schauspielerin, die es gewohnt ist, im Rampenlicht zu stehen, muss plötzlich einer anderen Platz machen:

ТРЕПЛЕВ. Она не знает моей пьесы, но уже ненавидит ее. [...] Ей уже досадно, что вот на этой маленькой сцене будет иметь успех Заречная, а не она.⁵⁹ (I, 7)

Sich ungewohnterweise im „Zuschauerraum“ wiederfindend, versucht sie sich in den Mittelpunkt zu stellen, indem sie die Vorstellung durch ihre Repliken unterbricht und somit die Aufmerksamkeit des (aus anderen Dramenfiguren bestehenden) Publikums auf sich lenken möchte.

Ein weiterer, wohl noch bedeutungsvollerer, Aspekt einer derartigen Zweiteilung der Bühne ist darin zu sehen, dass sich hier zwei Generationen von Künstlern gegenüberstehen. Die eine Generation zeichnet sich dabei durch „Gefühlsüberschwang und Naivität“, die andere durch „kühle Berechnung“ und „wohltdosierte, beifallheischende Pose“ aus.⁶⁰ Nicht nur die zweigeteilte Spielebene – die Bühne und der Zuschauerraum – deutet auf zwei konträre Künstlergenerationen in *Čajka* hin. Charakteristisch dafür ist auch die Kulisse der für Treplevs Liebhaberaufführung errichteten Bühne, wobei hier besonders die Tatsache auffällt, dass die Estrade unmittelbar vor Beginn Treplevs innovativen Stücks noch nicht fertig ist und an ihr immer noch gehämmert wird. Darin kann vor allem ein Verweis auf die Unfertigkeit und Unausgereiftheit Treplevs Ideen gesehen werden. Die Bühne enthält Treplevs Worten nach keinerlei Dekorationen, lediglich der zunächst nicht zu sehende See

⁵⁸ S. hierzu von Brühl, S. 124.

⁵⁹ Dt.: ТРЕПЛЕВ. Sie kennt mein Stück noch gar nicht, doch schon hasst sie es. [...] Sie ärgert sich jetzt bereits, dass auf dieser kleinen Bühne Zarečnaja Erfolg haben wird, und nicht sie.

⁶⁰ Vgl. Kirschstein-Gamber, S. 32.

und der Mond fungieren als dekorativer Hintergrund: „Der Vorhang geht auf; es eröffnet sich der Blick auf den See; der Mond steht über dem Horizont, sein Spiegelbild im Wasser...“ (13). Dies scheint vom Autor des Stücks im Stück – Treplev – beabsichtigt zu sein. Hier äußert sich seine Ablehnung des konventionellen Theaters, zu dem seine Mutter gehört und seine Suche nach neuen Formen: Entsprechend dem Inhalt des Stücks erscheint die Bühne vom Leben befreit und unterstreicht somit die Zeitlosigkeit der Handlung. Ähnlich sieht es auch Georgij Berdnikov, für den nicht nur Treplevs Stück, sondern auch die Estrade und deren Gestaltung der Ausdruck der von Treplev angestrebten ‚neuen Formen‘ sind:

Характерно, что примитивность сценической площадки в данном случае совмещается с требованием не только, или, может быть, не столько символом ее абстрактности, сколько ее ‚естественности‘ [...]. В такой же мере типичной оказывается и монотонная читка пьесы актером, заменяющая собой игру, – новшество, которое приносила с собой драма символистов. Все это убеждает в том, что пьеса Треплева действительно представляет своеобразную миниатюру, в которой сосредоточено все то типическое, что Чехов улавливал в новейшей западной драматургии...⁶¹

4. Verbindende Elemente

Neben den Innen- und Außenräumen kann die Aufmerksamkeit auf einen weiteren wichtigen Teil der Dekoration für die Darstellung einer Räumlichkeit gelenkt werden. Die Rede ist dabei hauptsächlich von Fenstern und Türen – den Elementen der Dekoration, die eine Verbindung oder auch eine Trennung zwischen Innen und Außen herstellen, sowie dem Dekorationswechsel, der unterschiedliche Orte und/oder Räume des Geschehens handlungsbedingt verbindet und somit vielfältige Gestaltungsmöglichkeiten zulässt.

Bei den Bemerkungen für Fenster und Türen lassen sich gewisse Unterschiede beobachten: Während die Fenster stets ausdrücklich im Nebentext ange-

⁶¹ Vgl. Berdnikov, Georgij: *Čechov-dramaturg, Tradicii i novatorstvo v dramaturgii Čechova*, Leningrad-Moskva, 1957, S. 103 f.

Dt.: Kennzeichnend ist, dass die Einfachheit der szenischen Plattform in diesem Fall nicht nur, besser gesagt, weniger mit der Forderung des Symbols ihrer Abstraktivität, sondern vielmehr ihrer ‚Natürlichkeit‘ zusammenfällt [...]. Als in gleichem Maße typisch erweist sich auch das monotone, das Spiel ersetzende Rezitieren des Stücks durch den Schauspieler – eine Neuerung, die das Drama der Symbolisten mit sich brachte. Dies bestärkt in seiner Gesamtheit darin, dass das Stück Treplevs tatsächlich eine eigenartige Miniatur darstellt, in der all das Typische konzentriert ist, was Čechov in der neueren westlichen Dramaturgie entdeckte.

führt werden, lässt sich oft das Vorhandensein der Türen aus dem Handlungsverlauf vermuten. Dies ist der Fall, wenn es zum Beispiel beim außenräumlichen Geschehen heißt, auf der Bühne sei ein Teil des Hauses zu sehen. Die Angaben, dass Trigorin ins Haus geht (*Čajka*, II, 32), Vojnickij aus dem Haus kommt (*Djadja Vanja*, I, 64) und ähnlich in anderen Stücken, lassen annehmen, dass hier auch eine (Hauseingangs-)Tür zu sehen ist. Die Innenräume bedingen auch ohne ein explizites Erwähnen, bereits durch ihre Beschaffenheit das Vorhandensein einer (sei es auch, je nach Inszenierung, einer imaginären) Tür, durch welche die Personen von der Bühne auf- und abgehen können. Unterschiedlich ist auch die Anzahl der szenischen Bemerkungen für Fenster und Türen. Während die Fenster insgesamt neun Mal erwähnt werden, findet sich die ausdrückliche Angabe der Türen achtzehn Mal und mindestens fünf Mal kann das Vorhandensein einer Tür vermutet werden.⁶²

Das Fenster-Motiv

Das Fenster-Motiv ist in allen Dramen Čechovs vertreten. In *Višnevyj sad* übernehmen die Fenster größtenteils eine zweckmäßige Funktion: Durch ihr Öffnen erschließt sich dem Zuschauer der Blick auf den Kirschgarten. Ol'ga Knipper beschrieb in einem Brief an Čechov die Dekoration zum I. Akt: „Die Fenster sind groß und der Kirschgarten drängt sich gleichsam durch die Fenster hinein...“⁶³ Im III. Akt des Stücks kommt den Fenstern überhaupt keine Bedeutung mehr zu und sie werden nach den Vorstellungen Stanislavskijs lediglich auf den Wänden aufgemalt.⁶⁴ Während die Fenster in *Višnevyj sad* also nur ihre primäre Funktion erfüllen, kommt dem Fenster-Motiv in den anderen Stücken mehr Bedeutung zu, als lediglich die naturalistische Darstellung eines Raumes nicht durchbrechen zu lassen. In *Čajka* erscheint Arkadina am Fenster des Hauses und stört das Gespräch zwischen Nina und Trigorin, so wie sie sich später grundsätzlich als ein Hindernis für eine Beziehung zwischen den beiden erweist. Die divergenten Frauen sind symbolisch durch die Hauswand voneinander getrennt, und Trigorin, in dessen Gespräch mit

⁶² Der I. Akt des Kirschgartens liefert keine eindeutige Aussage über die Anzahl der verbindenden Elemente: Es heißt, dass eine der Türen in Anjas Zimmer führt und die Fenster(-läden) geschlossen sind, was sichere Rückschlüsse darauf zulässt, dass es sich um mehrere, mindestens zwei, Türen bzw. Fenster handelt.

⁶³ Anmerkungen zum Brief an O. L. Knipper-Čechova vom 20.11.1903, in: *PSSP*, Bd. 11, S. 632.

⁶⁴ Anmerkungen zum Brief an K. S. Alekseev (Stanislavskij) vom 23.11.1903, in: *PSSP*, Bd. 11, S. 634.

Nina sich ein künftiges Verhältnis der beiden anbahnt, wird von Arkadina an „ihre Seite“ gerufen, wobei sie so am Fenster erscheint, „als wolle sie in diesem entscheidenden Augenblick den Geliebten an seine bestehenden Bindungen erinnern“.⁶⁵

Eine symbolische Bedeutung erhält das Fenster-Motiv in *Djadja Vanja*. Am Anfang des II. Aktes macht Elena Andreevna das Fenster vor dem aufziehenden Gewitter zu. Am Ende des Aktes heißt es: „ELENA ANDREEVNA (*öffnet die Fenster*). Das Gewitter ist vorüber. Wie rein die Luft ist!“ (86). Nachdem die ganzen Peripetien mit Serebrjakov und Vojnickij im Laufe des Aktes vorbei und die beiden Protagonisten von der Bühne abgegangen sind, äußert sich Elena Andreevnas Verlangen nach ‚frischer Luft‘ in der bedrückenden Atmosphäre, die im Haus herrscht, im angenehmen Empfinden der frischen Luft nach dem vorbeigezogenen Gewitter.

Das Fenster-Motiv in *Tri sestry* wird noch weiter ausgebaut. Während sich im IV. Akt alle handelnden Personen auf der Bühne, also außerhalb des Hauses, befinden, spricht Nataša, die sich im Haus, als eigentliche Besitzerin dessen, aufhält, durch das Fenster zu den anderen. Dies macht nicht nur den vorgefallenen Machtwechsel deutlich, wodurch Natašas zunächst verborgene Herrschaft zum Vorschein kommt. Ähnlich wie die Säulentrennung der Salons in *Višnevij sad* und in *Tri sestry* gleichverlaufende Vorgänge erlaubt, führt das Fenster-Motiv in dieser Szene eine gewisse Parallelität der Handlung herbei: Ein Mal erklingt Natašas Klavierspiel aus dem Haus, zwei Mal unterhält sie sich mit ihrem Sohn Bobik, der sich auch im Haus befindet, und zu dem sie, im Gegensatz zu den anderen, zärtlich ist („NATAŠA (*hinter dem Fenster, ihren Jungen hätschelnd*). Bobik!“, 182) und den sie ebenfalls mit den anderen durch das Fenster zum Kommunizieren auffordert („NATAŠA (*hinter dem Fenster*). Sag der Tante: Guten Tag, Olja“, 183).

Hinter den Kulissen

Wenn es um das Türen-Motiv geht, so stand diesem schon im antiken Drama eine besondere Bedeutung zu. Es ließen mindestens drei Türen die handelnden Personen ein- und/oder abtreten und stellten somit eine Verbindung nach draußen oder zu den anderen Lebensbereichen her. Auch Čechov bedient sich hin und wieder dieser Tradition. In den Regieanweisungen sind daher öfters nicht nur Hinweise auf das Vorhandensein mehrerer Türen zu finden, sondern es werden auch deren Hinterräume erwähnt: „Links ist die Tür, die in Wohnräume führt; rechts – eine Tür zum Flur (*Djadja Vanja*, IV, 105); „Eine der Türen führt in Anjas Zimmer“ (*Višnevij sad*, I, 197); „Rechts und links

⁶⁵ Kirschstein-Gamber, S. 30.

Türen, die in die Innenräume führen. Geradeaus eine Glastür zur Terrasse“ (*Čajka*, IV, 45). Dabei ist zu bemerken, dass die Anmerkungen zur szenischen Gestaltung der Hinterräume lediglich an einer Stelle vorzufinden sind. Im III. Akt von *Tri sestry* heißt es: „Durch die offene Tür sieht man ein Fenster, das durch den Feuerschein rot erscheint“ (157). In anderen Fällen kann dem jeweiligen Raum nur dadurch eine bestimmte Funktion zugeordnet werden, dass dieser in der gesprochenen Rede der Figuren handlungsbedingt erwähnt wird: „ANJA (*blickt durch die Tür in ihr Zimmer, zärtlich*). Mein Zimmer, meine Fenster, als ob ich niemals fortgewesen wäre“ (*Višňevyj sad*, I, 200). Auch die Tatsache, dass Andrej im I. Akt von *Tri sestry* auf das Rufen seiner Schwestern (130) und im II. Akt auf das Rufen seiner Frau (139) aus derselben Tür in der wohl gemerkt selben Dekoration der beiden Akte hinausgeht, lässt annehmen, es würde sich bei dem Raum hinter dieser Tür um Andrejs Zimmer handeln. Lediglich die Glastür auf die Terrasse erlaubt im IV. Akt von *Čajka* einen sicheren Rückschluss auf die Beschaffenheit des Hinterraumes. Im Übrigen kann die Darstellung der Ausblicke in die Hinterräume dem Regisseur der jeweiligen Inszenierung überlassen werden. So schrieb zum Beispiel Stanislavskij an Čechov, er wünsche, einen kleinen Teil von Anjas Zimmer im I. Akt von *Višňevyj sad* darzustellen, dessen Gestaltung ihre Reinheit und Jugend unterstreichen würde.⁶⁶

Wenn die Fenster, wie bereits erwähnt, nicht nur in ihrer primären, sondern auch in der symbolischen Funktion genannt werden, sind die Türen bei Čechov ebenfalls mehr als eine bloße Möglichkeit zum Auftreten der Personen oder ihrem Abgehen von der Bühne. Eine besonders hohe Anzahl an Tür-Angaben kann vor allem dadurch erklärt werden, dass die Handlung Čechovscher Dramen meist *hinter* der Bühne stattfindet. Diese Verlagerung des Geschehens hinter die Bühne zeugt ein weiteres Mal davon, dass Čechov kein traditioneller Dramatiker war. Zu seinen Lebzeiten wurde sie allerdings für einen dramaturgischen Fehler gehalten. Nach der Aufführung von *Čajka* betrachtete Kritiker Ieronim Jasinskij die Verringerung der traditionellen theatralen Effekte und das Verlagern der Handlung hinter die Bühne als eine Schwäche der szenischen Technik des Autors.⁶⁷ Auch *Novosti i birževaja gazeta* kritisierte, es gäbe in den Stücken Čechovs „viel zu wenig Handlung“

⁶⁶ S. Kap. 2.B.I.2. *Der Innenraum. Die Dekorationsgestaltung*, S. 71.

⁶⁷ Vgl. Ja. [I. I. Jasinskij]: *Pis'ma iz partera*, in: *Birževye vedomosti*, 18.10.1896, Nr. 288, zitiert in: *PSSP*, S. 375 f.

und die existierende Handlung vollzöge sich „irgendwo hinter den Kulissen“.⁶⁸

Die Türen fungieren bei Čechov als verbindendes Element zwischen dem handlungsarmen Geschehen auf der Bühne und den handlungs- und figureschicksalsprägenden Abläufen, die hinter der Bühne stattfinden. Hinter die Bühne verlagert werden nicht nur große und langfristige Begebenheiten, die schicksalhafte Veränderungen in das Leben von Figuren bringen, wie das Verstreichen zweier Jahre zwischen dem III. und IV. Akt von *Čajka* oder das allgemeine Vergehen der Zeit zwischen den Akten in *Tri sestry*. Während die Figuren auf der Bühne „essen, trinken, reden“ passieren hinter der Bühne grundlegende Entwicklungen:

Čajka – Liebesverhältnis zwischen Nina und Trigorin, die Geburt und der Tod ihres Kindes, Ninas schauspielerische Laufbahn, Mašas und Medvedenkos Heirat und die Geburt ihres Kindes, Dorns Reise nach Genua, Treplevs Schriftstellerkarriere sowie sein zunächst fehlgeschlagener Versuch, sich umzubringen und später doch gelungener Selbstmord;

Djadja Vanja – Vojnickijs verfehlter Versuch, Serebrjakov zu erschießen und als Folge, seine Absicht, sich selbst umzubringen;

Tri sestry – Natašas und Andrejs Heirat und die Geburt von Kindern, Natašas Verhältnis mit Protopopov, das allmähliche Verdrängen der Geschwister aus dem Haus sowie seine Verpfändung infolge Andrejs Spielsucht, die Feuersbrunst in der Stadt, die Entwicklung einer Liebesbeziehung zwischen Maša und Veršinín, Veršiníns Familienprobleme, Ol'gas Karriere und Irinas beruflicher Werdegang, Tuzenbachs Tod im Duell mit Solenyj;

Višnevyy sad – Die Versteigerung des Gutes.

Besonders die situationsbedingten, spontanen Handlungen, werden durch das Abtreten der Figuren hinter die Bühne verlegt. Durch das Eintreten der Figuren durch die(selbe) Tür werden die Geschehnisse kommentiert und somit an die anderen handelnden Personen sowie das Publikum gebracht. So laufen zum Beispiel in *Djadja Vanja* nach einem heftigen Streit Vojnickij, Serebrjakov und Elena Andreevna nacheinander hinter die mittlere Tür (III, 103 f.). Nachdem hinter der Bühne der Schuss fällt, erscheinen die Beteiligten wieder auf der Bühne (Serebrjakov vor Schreck taumelnd, Elena Andreevna und Vojnickij um die Waffe kämpfend), was den Vorfall hinter der Bühne erklärt und begreifen lässt: Infolge der momentanen Erregung schießt Vojnickij auf Serebrjakov, was Elena Andreevna zu verhindern versucht. Ähnlich erfolgt in *Višnevyy sad* der Kommentar über das hinter der Bühne Geschehene durch

⁶⁸ Vgl. Skriba [E. A. Solov'ev]: *P'esy g. Čechova*, in: *Novosti i birževaja gazeta*, 10.07.1897, Nr. 187, zitiert in: *PSSP*, S. 375 f.

Anja. Nach der Reiberei mit Ljubov' Andreevna geht Trofimov ins Vorzimmer, danach erfolgt die szenische Anweisung:

Слышно, как в передней кто-то быстро идет по лестнице и вдруг с грохотом падает вниз. [...] Вбегает Аня.
 АНЯ (смеясь). Петя с лестницы упал. (Убегает.)⁶⁹ (III, 235)

In *Čajka* versucht Konstantin Treplev sich in der Zeit, die zwischen dem II. und dem III. Akt der Handlung vergeht, das Leben zu nehmen. Auch am Ende des Stücks, als ihm ein erneuter Selbstmordversuch gelingt, passiert dies hinter der Bühne: „[TREPLEV] schließt die rechte Tür auf und geht ab. [...] Rechts hinter der Bühne fällt ein Schuss...“⁷⁰ (IV, 59 f.). Obwohl ein trauriger Ausgang bereits vermutet werden kann, erreicht man eine völlige Gewissheit erst, nachdem Dorn durch dieselbe rechte Tür hinaus- und, nachdem er sich ein Bild vom Geschehenen gemacht hat, wieder hineingeht und die Botschaft übermittelt.

Besonders auffällig ist die Verlagerung des Mordes oder Selbstmordes, unabhängig von deren Ausgang, in allen Stücken hinter die Bühne.⁷¹ Die Beispiele aus *Čajka* und aus *Djadja Vanja* wurden bereits angeführt. Aber auch in *Tri sestry* wurde der Duelltod Tuzenbachs von der Bühne genommen. Dadurch brauchte der Zuschauer nicht mehr direkt Zeuge dieses Ereignisses zu sein, dennoch beabsichtigte Čechov in der ursprünglichen Fassung des Dramas ein Vorbeitragen von Tuzenbachs Leichnam über die Bühne. Daraufhin vermerkte sich Stanislavskij:

Обратить внимание Антона Павловича, что по его редакции – необходимо вставлять народную сцену, какой-то говор толпы, проносящей Тuzенбаха, без чего выйдет балет. При проносе и узкости сцены все декорации будут качаться. Толпа будет грохотать ногами – задевать. Произойдет расхолаживающая пауза. А сестры – неужели их оставить безучастными к проносу Тuzенбаха? Надо и им придумать игру.⁷²

⁶⁹ Dt.: *Man hört, wie in der Vorhalle jemand schnell die Treppe hinaufsteigt und plötzlich mit Gepolter herunterfällt. [...] Anja läuft herein.*

АНЯ (lachend). Petja ist die Treppe heruntergefallen. (*Läuft hinaus.*)

⁷⁰ Dt.: [TREPLEV] schließt die rechte Tür auf und geht ab [...] Rechts hinter der Bühne ertönt ein Schuss...

⁷¹ Mit Ausnahme des letzten Stücks – *Višnevyy sad* –, das ohne jegliche Mord- bzw. Selbstmordversuche auskommt.

⁷² Anmerkungen zum Brief an K. S. Alekseev (Stanislavskij) vom 15.01.1901, in: *PSSP*, Bd. 9, S. 474.

Dt.: Anton Pavlovič darauf hinweisen, dass es laut seiner Redaktion notwendig ist, eine Massenszene einzubringen, eine Art von Gerede zwischen Menschen, die Tuzenbach

Und in einem Brief an Čechov schrieb er: „Bei Ihnen steht: ‚In der Ferne trägt man den Leichnam vorbei‘, – doch wir haben keine Ferne in unserem Theater, und die Schwestern werden den Toten sehen müssen. Was sollen sie tun?“⁷³ Auch Ol’ga Knipper äußerte sich in einem Brief an Čechov dazu:

Станиславский просил спросить тебя насчет конца 4-го акта. Можно ли обойтись без проноса тела Тузенбаха; т. е. при проносе необходима народная сцена, волнение, и это может нарушить трио трех сестер, и кроме того расшатает декорацию, т. к. сцена, знаешь, у нас не велика.⁷⁴

Auf Anfrage Stanislavskijs wurde auf diese Szene verzichtet. Die Gründe dafür waren, wie bereits genannt, nicht nur eine eventuelle Überarbeitung der Rollen der Schwestern, sondern vor allem die dekorationsbedingte Unlösbarkeit dieses Vorhabens. Letzteres könnte ebenfalls in *Višnevij sad* dazu beigetragen haben, dass das zentrale Symbol des Stücks – der Kirschgarten – hinter die Bühne verlegt wurde.

Der Dekorationswechsel

Da Čechov die Einheit des Handlungsortes im engeren Sinne meist nicht gewährt, lässt sich auch der Dekorationswechsel als eine Art Verbindung zwischen innen und außen auffassen. Vorab ist anzumerken, dass der Dekorationswechsel mit dem Aktwechsel Hand in Hand geht. Der Autor lässt jeden einzelnen Akt in seinen Stücken an einem anderen Spielort stattfinden. Die Ausnahmen sind dabei nur die völlig unveränderten Dekorationen im I. und II. Akt in *Tri sestry* – Čechovs kürzeste Anweisung zum Bühnenbild lautet: „Dekoration des ersten Aktes“ (II, 139) –, und der IV. Akt von *Višnevij sad*, der sich im gleichen Raum wie der I. Akt, lediglich mit zum Teil veränderter Bühneneinrichtung, damit die „Leere zu spüren ist“ (IV, 242), abspielt.

vorbeitragen; denn ohne jenes Gerede kommt ein Ballett dabei heraus. Beim Vorbeitragen und angesichts der Enge der Bühne werden alle Dekorationen wackeln. Die Menschenmenge wird mit den Füßen poltern, die Dekorationen berühren. Es wird eine entdramatisierende Pause entstehen. Und die Schwestern – ist es möglich, sie zum Vorbeitragen von Tuzenbach als teilnahmslos erscheinen zu lassen? Man sollte auch für sie ein Spiel erschaffen.

⁷³ Anmerkungen zum Brief an K. S. Alekseev (Stanislavskij) vom 15.01.1901, in: *PSSP*, Bd. 9, S. 474.

⁷⁴ Ebd., S. 473.

Dt.: Stanislavskij bat dich hinsichtlich des Endes des IV. Aktes zu fragen. Wäre es möglich, ohne das Vorbeitragen von Tuzenbachs Leiche auszukommen? Für das Vorbeitragen ist eine Massenszene nötig, Aufregung, und das könnte das Trio der drei Schwestern zerstören. Darüber hinaus würden sie die Dekoration ruinieren, da, wie du weißt, unsere Bühne nicht groß ist.

Die Hauptaufgabe des Dekorationswechsels bei Čechov ist dabei nicht ein zwingendes Verlangen, die Einheit des Ortes zu durchbrechen. Vielmehr sind hier die Aussage und/oder die stimmungserzeugende Wirkung des jeweiligen Stücks in Betracht zu ziehen. So soll die Dekoration des IV. Aktes in *Tri sestry* den Machtwechsel, der sich bereits in den vorangehenden Akten durch die Verdrängung der Schwestern und somit des eigentlichen Geschehens, sprich auch Handlungsortes, in ein Zimmer, angekündigt hat, noch ausdrücklicher verdeutlichen: Die Schwestern stehen nun außerhalb des Hauses, in einem Garten, der nach Andrejs Erlaubnis im III. Akt, die Feuerwehrgewagen zum Fluss fahren zu lassen, wodurch „ein quasi öffentlicher Weg“⁷⁵ entstanden ist, ebenfalls nicht mehr ihnen gehört und von Natašas Absicht, alle Bäume zu fällen, bedroht ist. Birgit Harreß spricht hier von der „vormaligen Opposition von Innen und Außen“, die „in die eines Außen und Innen“ verkehrt wird.⁷⁶

Die Markierung des Akts- und somit des Dekorationswechsels ist durch die szenische Bemerkung „Vorhang“ gekennzeichnet. Der Vorhang wird ausnahmslos in allen Dramen am Ende jedes einzelnen Aktes erwähnt, womit sein Zugehen vorausgesetzt wird. Während in Čechovs erstem Drama – *Ivanov* – solche Angaben wie „Beim Heben des Vorhangs hört man, dass im Haus ein Duett auf dem Klavier und dem Cello einstudiert wird“⁷⁷ anzutreffen sind, finden sich Anweisungen, die das Aufgehen des Vorhangs vorschreiben, in keinem der behandelnden Stücke mehr. Es ist dabei zu erwähnen, dass die Angabe „Vorhang“ eine der wenigen szenischen Bemerkungen technisch-künstlerischer Art ist, die bei Čechov zu finden sind.⁷⁸

⁷⁵ S. auch Peace, S. 82.

⁷⁶ Harreß, Birgit: *Nachwort zu Drei Schwestern*, in Čechov, Anton: *Drei Schwestern*, Stuttgart, 1998, S. 96.

⁷⁷ Čechov, A. P.: *Ivanov*, in: *PSSP*, Bd. XII, S. 7.

⁷⁸ Lediglich in *Čajka* ist zwei Mal die Bühnenrampe in den Nebentext involviert – „[Nina] tritt an die Rampe“ (II, 32) und „[Dorn] fasst Trigorin um die Taille und führt ihn an die Rampe“ (IV, 60). Die späteren Stücke beschränken sich auf die Angaben „Vorhang“ und „hinter der Bühne“.

II. Die Zeit

1. Die Zeitfixierung

Auch in Bezug auf die Zeit lassen sich die Dekorationen interpretieren.⁷⁹ Die formalen Aspekte der Zeitthematik betreffend tritt die Dekoration nicht nur als ein Merkmal für ein bestimmtes Land, eine bestimmte Epoche, in dem das Theaterstück spielt, auf⁸⁰, sondern verweist auch auf die jeweilige Tageszeit, was beispielsweise mit Hilfe von adäquater Beleuchtung und dementsprechend bemalten Kulissen zu erreichen ist. Vor einer eingehenden Prüfung von Čechovs Stücken hinsichtlich der Bühnenbildnerischen Verweise auf die Zeit erscheint es als sinnvoll, die Arten der Zeitdarstellung zu erwähnen. Die Zeitangaben in einem Dramentext können durch die historischen Fixierungen, das Fehlen jeglicher Zeitangaben und die abstrakten Zeitangaben differenziert werden.⁸¹ Da das Čechovsche Drama keine historischen Fixierungen aufweist, werden hier nur die beiden anderen Aspekte näher betrachtet.

Das Fehlen der Zeitangaben in einem Drama trifft dann zu, wenn das Bühnenbild keinerlei Anhaltspunkte auf die darzustellende Zeit zulässt. Čechovs Stücke enthalten in Bezug auf die Zeit als Epoche keine ausdrücklichen Hinweise für das Bühnenbild. So ist es der Vorstellung eines jeden Regisseurs selbst überlassen, in welches Zeitalter er die Dramenhandlung einsiedeln möchte. Die Angaben der Tageszeit – „Die Uhr schlägt zwölf“ (*Tri sestry*) – weisen dagegen eine deutlich größere Verbindlichkeit auf, da diese von Čechov als für die Handlung bedeutungstragend verstanden werden und somit in das Bühnenbild einzubauen sind. Das zwölffmalige Schlagen der Uhr im I. Akt ist vor allem dazu da, die Vergangenheit in das Geschehen mit einzubeziehen: „Damals schlug genauso die Uhr“, erinnert sich Ol’ga an den Tod ihres Vaters vor einem Jahr (I, 119). Das ausdrückliche, auf die ‚Kreisform‘ des Stücks zurückzuführende Erwähnen des Uhrschlagens im IV. Akt ist da-

⁷⁹ Die *Zeit* ist eins der bedeutendsten symboltragenden Elemente in Čechovs Schaffen, deren vor allem inhaltliche Aspekte einer besonderen Aufmerksamkeit bedürfen. Dem Gegenstand der Untersuchung entsprechend wird in diesem Kapitel das Augenmerk hauptsächlich auf die formalen Aspekte der Zeitdarstellung im Čechovschen Drama gerichtet, auf die übergreifenden Gesichtspunkte der Zeit wird in den folgenden Kapiteln dediziert eingegangen.

⁸⁰ Die Möglichkeit, das Stück einem konkreten Zeitalter und einer konkreten Volksgemeinschaft einzuordnen, ergibt sich, wenn es sich nicht gerade um moderne Aufführungen mit entsprechendem Bühnenbild handelt, anhand der charakteristischen Merkmale, wie architektonische Besonderheiten, Mobiliar, Attribute, Kostüme etc.

⁸¹ Hierzu auch Thillmann, Marie-Theres: *Der dramatische Zweitext. Zur Funktion der Regieanweisung im absurden Theater Frankreichs*, Münster/Hamburg, 1992, S. 57 ff.

bei mehr als allegorisches Sinnbild zu verstehen, die Intention des Autors scheint dabei eine trotz der wechselnden Jahreszeiten und des Vergehens mehrerer Jahre gewissermaßen still stehende Zeit darstellen zu wollen.⁸² Der Wunsch der trostlosen, sie quälenden Gegenwart zu entfliehen, ‚zwingt‘ die Protagonisten des Stücks, das allgemein von der Zeit und von ihrem Vergehen handelt, ihre Vergangenheit und ihre Zukunft zu idealisieren.⁸³

Die abstrakten Zeitangaben sind in allen Stücken Čechovs vorzufinden. Hierzu zählen die allgemeinen Informationen zur Tageszeit wie ‚Mittag‘, ‚Abend‘ oder ‚Nacht‘, Monats- und Jahreszeitangaben wie ‚es ist schon Mai‘ in *Višnevyj sad* oder ‚Herbstabend‘ in *Djadja Vanja*, Bemerkungen zu den klimatischen Bedingungen im Nebentext – ‚heiß‘ (*Čajka*), ‚trüb‘ (*Djadja Vanja*) ‚im Garten ist es kalt‘ (*Višnevyj sad*) –, oder in der Figurenrede – so bemerken in *Višnevyj sad* Epichodov: ‚Es gab Nachtfrost, drei Grad Kälte, aber die Kirschen stehen in Blüte‘ (I, 198) und Lopachin: ‚Draußen haben wir Oktober, sonnig und still ist es aber, wie im Sommer‘ (IV, 243) –, sowie Beschreibungen der Natur – ‚der See, in dem sich, glitzernd, die Sonne spiegelt‘ (*Čajka*), ‚die Kirschbäume blühen‘ (*Višnevyj sad*). Zwei Mal lässt sich sogar das genaue Datum feststellen: Der I. Akt von *Tri sestry* spielt laut Ol’gas Aussage am fünften Mai (119) und im I. Akt von *Višnevyj sad* bemerkt Lopachin, dass die Versteigerung des Gutes, die im III. Akt ‚hinter der Bühne‘ erfolgt, am zweiundzwanzigsten August stattfindet (205), was den genauen Zeitpunkt des Geschehens des III. Aktes erschließen lässt.

Zu den abstrakten Zeitangaben gehören ebenfalls Verweise auf ein Zeitintervall, das nicht näher bestimmt wird. Es ist anhand der Dramenhandlung feststellbar, dass in allen Stücken Čechovs eine bestimmte Zeit vom Ansetzen der Handlung an bis zum Ende des Dramas vergeht. Wenn aber in einem der Stücke – *Čajka* – auf die Zeitspanne bereits in der Einstimmung zum Drama ausdrücklich hingewiesen wird: ‚Zwischen dem dritten und dem vierten Akt vergehen zwei Jahre‘ (4), bleibt in den anderen Stücken das Zeitintervall unbestimmt. Es wird zwar durch den Sprechtext angedeutet (zum Beispiel das Vergehen von rund einer Woche zwischen dem II. und dem III. Akt von *Čajka*), wird jedoch nicht genau deutlich. So ist in *Djadja Vanja* eine größere zeitliche Dichte als in den anderen Stücken zu erkennen: Der II. Akt lässt sich wie eine unmittelbare Fortsetzung des ersten auffassen. In beiden geht es um das Ankommen Astrovs beim kranken Serebrjakov, in beiden wird die

⁸² Vgl. Peace, S. 169.

⁸³ S. auch Wolffheim, Elsbeth: *Anton Čechov. In Selbstzeugnissen und Bilddokumenten dargestellt...*, in: Kusenberg, Kurt und Beate (Hrsg.): *Rowohlts Monographien*, Reinbek bei Hamburg, 1982, S. 127.

schwüle Luft erwähnt. Zwischen dem II. und dem III. Akt vergeht eine größere Zeitspanne (Elena Andreevna: „Nun ist schon September“, III, 91), der letzte Akt spielt am selben Tag, wie der dritte.⁸⁴ Ähnlich verhält es sich in *Tri sestry*: Da der I. Akt im Mai spielt, lässt sich der II. Akt am Anfang des folgenden Jahres einordnen; denn beim Aufzählen der zu vergehenden Monate bis zum ersehnten Umzug nach Moskau, fängt Irina mit Februar an (II, 145). Im III. Akt erklärt Irina, sie sei bald 24 Jahre alt (166), was den Schluss zulässt, es seien über drei Jahre vergangen; denn im I. Akt ist sie 20 Jahre alt (123). Der IV. Akt findet im Herbst statt, worauf wiederum Irinas Worte verweisen (187). Wie viel Zeit seit dem Anfang des I. Aktes vergangen ist, bleibt allerdings ungewiss. Im Allgemeinen lässt sich anhand der Stücke die folgende Erstreckung der Zeit beobachten: In *Čajka* vergehen ungefähr zwei Jahre vom Einsetzen der Handlung bis zu ihrem Ende, das Geschehen in *Djadja Vanja* nimmt nur einen Sommer sowie den Herbstanfang in Anspruch, während *Tri sestry* das langwierigste Drama Čechovs ist – die Handlung erstreckt sich hier über vier Jahre. Die Geschichte von *Višnevyj sad* spielt sich vom Frühling bis zum Anfang des Herbstes ab.

Es lassen sich ferner einige Regelmäßigkeiten beobachten, die hinsichtlich der Zeitdarstellung immer ihre Wiederkehr in Čechovschen Stücken finden. Zum einen ist das der Beginn der Dramenhandlung im Frühling (*Tri sestry*, *Višnevyj sad*) oder im Sommer (*Čajka*, *Djadja Vanja*), wobei die letzten Akte in allen Stücken stets im Herbst spielen. Eine solche Handhabung findet in den Verkörperungsbildern für den Frühling und Herbst seine Erklärung: Der Frühling steht dabei für Neubeginn und zuversichtliches Hineinblicken in die Zukunft, während der Herbst die Aussichtslosigkeit und Niedergeschlagenheit betont und eventuell den Tod bringt (Treplev in *Čajka* und Tuzenbach in *Tri sestry*). Bezeichnend dabei ist, dass Čechov in seinen letzten drei Stücken den Herbst milder erscheinen lässt: Wirkt der Herbst in *Čajka* durch eine „aufgewühlte Natur“ auf die Verfassung Treplevs und lässt eine „Zuspitzung der Konflikte“ bis hin zu seinem Selbstmord erahnen, erscheint der Herbst in den anderen Dramen im Leben der Helden „weniger End- als Durchgangstation“.⁸⁵ Hoffnungsvoller als *Čajka* lässt der Autor *Djadja Vanja* ausklingen:

СОНЯ. Что же делать, надо жить! [...] Проживем длинный-длинный ряд дней, долгих вечеров; [...] будем трудиться для других и теперь и в старости, [...] мы

⁸⁴ Mehr hierzu Turkov, S. 192 f.

⁸⁵ Vgl. Kirschstein-Gamber, S. 40.

покорно умрем [...] и мы с тобою, дядя, милый дядя, увидим жизнь светлую, прекрасную, изящную, [...] отдохнем. [...] Мы отдохнем!⁸⁶ (IV, 115 f.)

und *Tri sestry*:

МАША. [...] мы остаемся одни, чтобы начать нашу жизнь снова. Надо жить...
Надо жить...

ИРИНА. Придет время, все узнают, зачем все это, для чего эти страдания, [...] а пока надо жить... [...] Теперь осень, скоро придет зима, засыплет снегом, а я буду работать, буду работать...

ОЛЬГА. [...] О, милые сестры, жизнь наша еще не кончена. Будем жить! Музыка играет так весело, так радостно, и, кажется, еще немного, и мы узнаем, зачем мы живем, зачем страдаем... Если бы знать, если бы знать!⁸⁷ (IV, 187 f.)

Mit einem noch zuversichtlicheren Zukunftsbild endet *Višnevyj sad*, worauf Anjas und Trofimovs Ausrufe „Leb wohl, altes Leben! – Sei begrüßt, neues Leben!“ (IV, 253) stehen. In dem Zusammenhang resultiert aus der Frühling-Herbst-Thematik auch die zweite Gesetzmäßigkeit – der Wechsel der Jahreszeiten. Dieser „charakteristische Kunstgriff“ ist dabei keineswegs als willkürliches Einbeziehen unterschiedlicher Jahreszeiten zu verstehen, „immer verweist es auf ein Geschehen im oder am Menschen, auf die Verknüpfung des Menschenlebens mit dem Kreislauf in der Natur, den Wandel schlechthin“.⁸⁸ In einem Brief an seine Schwester, Marija Pavlovna Čechova, spricht der Dramatiker sein Verständnis des Laufs der Natur und des Lebens an: „[...] nach einem Sommer hat ein Winter zu sein, nach der Jugend das Alter, nach dem Glück ein Unglück und umgekehrt...“⁸⁹

⁸⁶ Dt.: SONJA. Was kann man machen, wir müssen weiter leben! [...] Wir werden eine lange, lange Reihe an Tagen und langen Abenden verbringen; [...] wir werden arbeiten für die Anderen, jetzt und auch im Alter, [...] wir werden gehorsam sterben [...] und wir werden mit dir, Onkel, lieber Onkel, das lichte, wunderschöne und feine Leben sehen, [...] und wir werden uns ausruhen. [...] Wir werden uns ausruhen!

⁸⁷ Dt.: MAŠA. [...] wir bleiben allein zurück, um unser Leben von neuem zu beginnen. Wir müssen weiter leben... Wir müssen weiter leben...

IRINA. Es kommt eine Zeit und alle werden erfahren, wozu das alles, wozu diese Leiden, [...] aber bis dahin müssen wir weiter leben... [...] Jetzt ist es Herbst, bald kommt der Winter, alles wird mit Schnee bedeckt sein, doch ich werde arbeiten, ich werde arbeiten...

OL'GA. [...] Oh, liebe Schwestern, unser Leben ist noch nicht zu Ende. Wir werden weiter leben! Die Musik spielt so heiter, so fröhlich, und es scheint, es dauert nicht mehr lange und wir werden erfahren, wozu wir leben und wofür wir leiden... Wenn man nur wüsste, wenn man nur wüsste!

⁸⁸ Vgl. Kirschstein-Gamber, S. 39.

⁸⁹ Brief an M. P. Čechova vom 13.11.1898, in: *PSSP*, Bd. 7, S. 327.

2. Der Verweis auf die Zeit im Bühnenbild

Die primären Zeitzeichen des Bühnenbildes sind zunächst den szenischen Bemerkungen zu jedem einzelnen Akt der jeweiligen Stücke zu entnehmen. Im Bezug auf die Zeit siedelt Čechov seine Stücke vorzugsweise am Abend an: Vier Mal wird genau darauf hingewiesen, dass die Handlung abends stattfindet und zwei Mal heißt es, die Sonne würde untergehen, was ebenfalls auf das abendliche Geschehen schließen lässt. Drei Mal ist es Mittag, jeweils zwei Mal Nachmittag und Nacht und ein Mal ist Sonnenaufgang. Lediglich im III. Akt von *Čajka* gibt es keine genaue Angabe, nur die Bemerkung, dass Trigorin frühstückt (III, 33) lässt annehmen, es würde sich um einen Vormittag handeln, und im IV. Akt von *Višnevij sad* fehlt sowohl im Neben- als auch im Sprechtext jegliche Zeitangabe. Überdies ist zu bemerken, dass Čechov in drei seiner Stücke nur die Tageszeit angibt, während es sich in *Tri sestry* bei jedem der vier Akte um eine genaue Uhrzeitangabe handelt: Im I. und im IV. Akt ist es jeweils zwölf Uhr mittags, im II. Akt acht Uhr Abends und im III. Akt drei Uhr nachts. Meistens ist die Tages- oder Uhrzeitangabe den Bühnenanweisungen zu entnehmen, wie „es ist Tag“, „ein Herbstabend“, „die Uhr schlägt zwölf“, bisweilen trifft man diese in der Figurenrede: „ANDREJ (*blickt auf die Uhr*). Viertel nach acht“ (*Tri sestry*, II, 139) oder „VOJNICKIJ. [...] (*blickt auf die Uhr*.) Viertel vor eins“ (*Djadja Vanja*, III, 90).

Außer diesen ausdrücklichen Tages- und Uhrzeitangaben finden sich in den Regieanweisungen auch detaillierte Beschreibungen, wie diese szenegerecht auf der Bühne umzusetzen sind. So gibt zum Beispiel Čechov im IV. Akt von *Čajka* an: „Abend. Eine Lampe brennt. Halbdunkel. [...] Der Nachtwächter pocht an sein Brett“ (45), und dazu lässt er auch die Figuren bestimmte Handlungen ausführen, die auf den abendlichen Zeitraum hindeuten sollen: „Treplev bringt Kissen und eine Decke, Polina Andreevna Bettwäsche [...]. [Maša] macht das Bett“ (IV, 46). Ebenfalls das Eingangsbild in *Djadja Vanja* – die dösenden Serebrjakov und Elena Andreevna sowie das Pochen des Nachtwächters – würde auch ohne der expliziten Angabe „Nacht“ einen Hinweis auf eine fortgeschrittene Stunde nahe legen, zumal hier die Darstellung der Dunkelheit hinter dem laut der Regieanweisung geöffneten Fenster vorauszusetzen ist und der Sprechtext auf die Zeitanfrage Serebrjakovs eine Antwort seiner Frau „Zwanzig Minuten nach zwölf“ vorsieht (II, 75). Noch mehrmals werden die Figuren in diesem Akt, in dem sie nicht schlafen, sondern sich aussprechen, nachfragen, wie spät es ist und zum Teil keine Antwort darauf bekommen. Die Zeit scheint gleichsam stehen geblieben zu sein und nur das Pochen des Nachtwächters, das hier als akustisches Zeichen nicht nur die Aufgabe übernimmt, die Nacht lautmalerisch darzustellen, bringt die

„Zeit und Vergänglichkeit an bedeutungsvollen Punkten im Dialog und Handlungsgeschehen“⁹⁰ ans Licht.

Auch anhand der Requisiten und der Kostüme der Figuren wird die Zeit in Szene gesetzt. So deutet zum Beispiel in *Čajka* Trigorins Spiel mit den Requisiten „Eimer“ und „Angel“ (II, 25) auf die Sommerzeit hin, und in *Tri sestry* verweisen Andrejs Auftritt im Mantel und Hut (II, 153) sowie Natašas Erscheinen im Pelzmantel und Mütze (II, 156) bildhaft auf die Winterzeit. Zu bemerken ist dabei außerdem, dass die Gebrauchsgegenstände auch als Zeichen für die Zeit im weiteren Sinne auftreten. Ein besonders markantes Beispiel dafür stellt das Requisit „Fotoapparat“ sowie die Handlung „Fotografieren“ – in *Tri sestry* von Fedotik ausgeführt – dar. Mit seinen Aufnahmen wie jener der fröhlichen Namenstagfeiergesellschaft im I. Akt versucht Fedotik die mit Hoffnung und Zuversicht erfüllten Momente festzuhalten, der III. Akt zeigt allerdings an, dass ihm sein Vorhaben nicht gelingt. Die Feuersbrunst hat alle Fotografien Fedotiks verbrannt (164), was wohl als eindeutiger Hinweis darauf verstanden werden kann, dass die glücklichen Aufnahmen der verklärten Vergangenheit sich nicht mehr wiederholen werden, selbst die Erinnerungen in Form der Bilder bleiben den Helden verwehrt. In Fedotiks Bestreben, die Zeit festzuhalten, während diese unabwendbar dahinschwindet, sowie dem Verbrennen seiner Aufnahmen wird wohl speziell die „Vergeblichkeit des Kampfes gegen das stete Vorbei“⁹¹ offensichtlich. Das Fotografieren am Ende des Stücks soll wiederum lediglich dazu dienen, dass ein Erinnerungsfoto die Vergangenheit wach hält. Die Anweisung für das Fotografieren ist dabei in einem Dialog eingebettet, der sehr deutlich zum Ausdruck bringt, dass kaum Hoffnung für die Zukunft, auf ein Wiedersehen, besteht:

ФЕДОТИК. Не до свиданья, а прощайте, мы больше уже никогда не увидимся!

[...]

ИРИНА. Когда-нибудь встретимся.

ФЕДОТИК. Лет через десять-пятнадцать? Но тогда мы едва узнаем друг друга, холодно поздороваемся... (Снимает фотографию.) Стойте... Еще в последний раз.⁹² (IV, 172)

⁹⁰ Vgl. Kirschstein-Gamber, S. 44.

⁹¹ Ebd.

⁹² Dt.: ФЕДОТИК. Nicht „auf Wiedersehen“, sondern leben Sie wohl, wir werden uns wohl nie wiedersehen!

[...]

ИРИНА. Irgendwann mal werden wir uns begegnen.

Ein besonders häufig verwendetes Mittel, Zeitzeichen zu implementieren – sei es nur, indem die Uhrzeit angesagt wird oder auf ein bestimmtes Ereignis oder das Verrinnen der Zeit aufmerksam gemacht wird – ist es, eine Uhr in Szene zu setzen. Es wird in allen Stücken insgesamt zweiundzwanzig Mal auf die Uhr geblickt, fünfzehn Mal ist von der Uhrzeit oder der Uhr selbst die Rede, zwei Mal hört man das Schlagen einer Uhr und drei Mal werden bestimmte Handlungen mit der Uhr ausgeführt. Die szenische Bemerkung des Auf-die-Uhr-Blickens ist dabei besonders aus dem Grund interessant, da sich diesbezüglich für jedes Drama, außer für *Djadja Vanja*, da diese Bemerkung hier nur ein einziges Mal auftaucht, ein eigenes Motiv herausstellen lässt. In *Čajka* gilt die Anweisung „blickt auf die Uhr“ am häufigsten für Treplev und somit für die Erwartung. Denn einerseits geht es hier dem jungen Schriftsteller um das Gelingen seines Stücks:

Поднимем занавес ровно в половине девятого, когда взойдет луна. [...] Если Заречная опоздает, то, конечно, пропадет весь эффект (I, 7),

andererseits um das Wiedersehen mit Nina:

Я слышу шаги... [...] Я счастлив безумно (I, 9).⁹³

Hinter diesen, im Vordergrund stehenden Betrachtungsweisen, verbirgt sich allerdings ein weiterer Aspekt – mit dem Blick auf die Uhr während des Gesprächs mit Sorin über das Theater signalisiert Treplev bildlich, dass für jenes die Zeit der Veränderung gekommen ist: „Wir brauchen neue Formen. Neue Formen brauchen wir, und wenn es die nicht gibt, dann brauchen wir besser gar nichts. (*Blickt auf die Uhr.*)“ (I, 8).

Mehr als die Hälfte der Auf-die-Uhr-Blicken-Anweisungen und alle Bemerkungen für das Schlagen der Uhr oder für mit ihr ausgeführte Handlungen fallen auf das Drama *Tri sestry*. Diese Tatsache legt ein weiteres Mal nahe, dass der Zeit in diesem Stück eine besondere Gewichtung beigemessen wird. Gerade im IV. Akt dieses Stücks über die Zeit lassen der Abschied und der Abzug der Brigade sowie das bevorstehende Duell Tuzenbachs und Solenyjs die Figuren besonders häufig auf die Uhr blicken:

ФЕДОТИК (*взглянув на часы*). Осталось меньше часа. (173);

ЧЕБУТЫКИН. [...] (*Смотрит на часы, потом заводит их; часы бьют.*) У меня часы старинные с боем... Первая, вторая и пятая батарея уйдут ровно в час. (177);

FEDOTIK. In zehn, fünfzehn Jahren? Aber dann werden wir uns kaum erkennen und uns kühl begrüßen... (*Macht eine Fotografie.*) Warten Sie... Noch ein letztes Mal.

⁹³ Dt.: Den Vorhang öffnen wir genau um halb neun, wenn der Mond aufgegangen ist. [...] Wenn Zarečnaja zu spät kommt, geht natürlich der ganze Effekt verloren; Ich höre Schritte... [...] Ich bin wahnsinnig glücklich.

ЧЕБУТЫКИН. [...] (*Смотрит на часы.*) Пора бы, кажется уж... В половине первого, в казенной роще [...] Пиф-паф. (177);
 ВЕРШИНИН (*взглянув на часы*). Сейчас уходим, Ольга Сергеевна. Мне пора. (183);
 ВЕРШИНИН. Все имеет свой конец. Вот и мы расстаемся. (*Смотрит на часы.*) (183);
 ВЕРШИНИН. [...] (*Смотрит на часы.*) Пора мне, пора! [...] (*Смотрит на часы.*) Мне, однако, пора... (184)⁹⁴

In *Višnevuj sad* wird im I. und im IV. Akt auf die Uhr geblickt, wobei dieser Anweisung hier eine etwas andere Qualität verliehen wird: Das Uhrenmotiv kommt meist in Verbindung mit Lopachin als Person und in allen Fällen ohne Ausnahme mit der Abfahrt eines Zuges⁹⁵ zum Vorschein. Im IV. Akt akzentuieren sich die Zeitzeichen dabei auf das rechtzeitige Erreichen des Zuges:

ЛОПАХИН. [...] (*Поглядев на часы, в дверь.*) Господа, имейте в виду, до поезда осталось всего сорок шесть минут! Значит, через двадцать минут на станцию ехать. Поторапливайтесь. (243);
 ЛЮБОВЬ АНДРЕЕВНА. Теперь можно и ехать. [...] (*Взглянув на часы.*) Еще минут пять можно...⁹⁶ (249)

Im I. Akt dagegen steht das Motiv des Lopachin als Kaufmann, als die „Gegenwartsfigur“ des Stücks⁹⁷, die mit der Zeit geht und für die die Zeit arbeitet, im Vordergrund. Hier ist der Geschäftsmann, der in Wirklichkeit der

⁹⁴ Der IV. Akt von *Tri Sestry* weist einen besonders hohen Anteil an Zeitzeichen auf, allein die szenische Bemerkung „blickt auf die Uhr“ findet sich sieben Mal innerhalb des Dramentextes, was knapp ein Drittel dieser Anweisung in den behandelten Dramen insgesamt darstellt:

Dt.: FEDOTIK (*blickt auf die Uhr*). Es bleibt weniger als eine Stunde;

ČEBUTYKIN. [...] ; (*Sieht auf die Uhr, zieht sie dann auf; die Uhr schlägt.*) Ich habe eine antike Schlaguhr... Die erste, zweite und fünfte Batterien gehen Punkt ein Uhr ab;

ČEBUTYKIN. [...] (*Blickt auf die Uhr.*) Es ist eigentlich schon an der Zeit... Um halb eins, im Staatswäldchen [...] Piff-paff;

VERŠININ (*blickt auf die Uhr*). Wir rücken gleich ab, Ol'ga Sergeevna. Es wird Zeit für mich;

VERŠININ. Alles hat sein Ende. So müssen auch wir uns trennen. (*Blickt auf dir Uhr.*);

VERŠININ. [...] (*Blickt auf die Uhr.*) Es wird Zeit für mich, es wird Zeit! [...] (*Blickt auf die Uhr.*) Nun wird aber Zeit für mich.

⁹⁵ Vgl. auch Kirschstein-Gamber, S. 42.

⁹⁶ Dt.: LOPACHIN. [...] (*Blickt auf die Uhr. Zur Tür.*) Meine Herrschaften, denken Sie daran, bis zum Zug sind es nur noch sechsundvierzig Minuten! Das heißt, in zwanzig Minuten müssen wir zur Bahnstation fahren. Beeilen Sie sich;

LJUBOV' ANDREEVNA. Nun können wir auch fahren. [...] (*Blickt auf die Uhr.*) Noch fünf Minuten haben wir...

⁹⁷ Kirschstein-Gamber, S. 42.

einzige ist, der der Arbeit und nicht nur den Gesprächen über Arbeit nachgeht, besorgt, seinen Zug zu verpassen. Dabei geht es hier aber weniger darum, mit Hilfe seiner Abfahrt seine Beschäftigung anzuzeigen, es ist vielmehr ein Zeichen für das Schicksal des Kirschgartens:

ЛОПАХИН. [...] (*Взглянув на часы.*) Сейчас уеду, некогда разговаривать... ну, да я в двух-трех словах. Вам уже известно, вишневый сад ваш продается за долги, на двадцать второе августа назначены торги, но вы не беспокойтесь, [...] выход есть... Вот мой проект. Прошу внимания!...⁹⁸ (205)

und etwas später im Text:

ЛОПАХИН (*взглянув на часы*). Если ничего не придумаем и ни к чему не придем, то двадцать второго августа и вишневый сад, и все имение будут продавать с аукциона. Решайтесь же!⁹⁹ (205)

Das mit dem Blick auf die Uhr verbundene Erwähnen der Versteigerung des Gutes durch Lopachin sowie sein Vorschlag zur Lösung des Problems soll die Figuren an den Mangel an Zeit und ihr schnelles Verrinnen sowie die Aufforderung zu handeln hinweisen. Die Helden nehmen die Zeit, die sie haben, von Mai bis August, nicht wahr, worauf der folgende Dialog zwischen Lopachin und Gaev deutlich hinweist:

ЛОПАХИН. Да, время идет.
 ГАЕВ. Кого?
 ЛОПАХИН. Время, говорю, идет.
 ГАЕВ. А здесь пачулями пахнет.¹⁰⁰ (I, 203)

Ermolaj Lopachin ist der Einzige, der, was den Zeitgeist angeht, die Zeit wahrnimmt und mit der Zeit geht. Für die Zeit als solche besitzt er allerdings ebenfalls kein Gefühl, im I. Akt verschläft er den Zug: „Na, ich bin ja gut, was mache ich für Dummheiten! Komme extra hierher, um sie vom Bahnhof abzuholen und nun verschlafe ich...“ (197), im III. Akt verpasst er ihn: „Wir haben den Zug verpasst und mussten bis halb zehn warten“ (239) und im IV.

⁹⁸ Dt.: ЛОПАХИН. [...] (*Blickt auf die Uhr.*) Ich muss gleich fahren und habe keine Zeit, mich mit Ihnen zu unterhalten... also in zwei, drei Worten. Sie wissen schon, Ihr Kirschgarten wird wegen der Schulden verkauft. Die Versteigerung ist für den zweiundzwanzigsten August angesetzt, aber Sie brauchen sich keine Sorgen zu machen, [...] es gibt einen Ausweg... Hier ist mein Projekt. Ich bitte um Aufmerksamkeit!

⁹⁹ Dt.: ЛОПАХИН (*auf die Uhr blickend*). Wenn wir keine Lösung finden und zu keinem Entschluss kommen, dann wird am zweiundzwanzigsten August sowohl der Kirschgarten als auch das gesamte Gut auf der Auktion verkauft. Entscheiden Sie sich doch!

¹⁰⁰ Dt.: ЛОПАХИН. Ja, die Zeit vergeht.
 ГАЕВ. Wen?
 ЛОПАХИН. Die Zeit, sage ich, vergeht.
 ГАЕВ. Und hier riecht es nach Patschuli.

Akt versäumt er es, Varja einen Heiratsantrag zu machen (250 f). Bezeichnend ist, dass das Stück *Višnevyj sad* nicht mit der schicksalhaften Gutsversteigerung des III. Aktes endet, sondern mit einem weiteren Akt, der eigentlich keine Handlung enthält, in dem außer der Abfahrt der Figuren nichts passiert. Čechov gibt hier den Helden noch einmal die Möglichkeit, die Zeit aufzuholen, wobei das Mögliche – zum Beispiel Lopachins Antrag an Varja – verpasst wird und das Unmögliche – Ljubov' Andreevnas Versuch die Zeit zu stoppen: „Ich bleibe hier noch ein Minütchen sitzen. Mir ist, als hätte ich früher niemals gesehen, was für Wände dieses Haus hat, welche Decken, und jetzt sehe ich sie mir mit solcher Gier an, mit solch zärtlicher Liebe...“ (252) – nicht möglich ist.

Andrej Kirillov hebt auch den Effekt der ‚verkehrten‘ Zeit hervor, der in *Višnevyj sad* bereits in der einstimmenden Bemerkung zum I. Akt verdeutlicht wird.¹⁰¹ Bereits die Auftaktszene weist zwei solcher zeitlicher Diskrepanzen auf. Zum einen soll die Handlung in einem Raum, der „immer noch ‚Kinderzimmer‘ genannt wird“¹⁰² (197), stattfinden, was umso auffälliger erscheint, weil es im Stück weder Kinder im entsprechenden Alter gibt, noch das Zimmer Anja, der jüngsten der Figuren, die das Kindheitsalter gerade überschritten hat, gehört. Im Kontext des gesamten Stücks ist diese Tatsache als ein Hinweis auf die für Ranevskaja und Gaev stehen gebliebene Zeit zu verstehen. Zum anderen sticht der in der Angabe „*Es ist schon Mai*, die Kirschbäume *blühen*, doch im Garten ist es *kalt*, *Morgenfrost*“¹⁰³ enthaltene Zeitbruch hervor.

Im Bezug auf die intentionalen Kernpunkte des Stücks erscheinen auch die Uhrzeit, zu der die Handlung des I. Aktes stattfindet und die damit verbundenen Geschehnisse als nicht weiter verwunderlich. In der Szene, deren Haupt-handlung nichts anderes als Warten ist¹⁰⁴, bringt Lopachin zwei weitere zeitliche Unstimmigkeiten an die Oberfläche: Der Zug, mit dem die Gutsbesitzerin erwartet wird, hält nicht den genauen Zeitplan ein und verspätet sich

¹⁰¹ Vgl. Kirillov, Andrej: *Višnevyj sad* A. P. Čechova: *V poiskach utračennogo vremeni*, in: *Toronto Slavic Quarterly*, Nr. 10, 2004, Academic Electronic Journal in Slavic Studies, Internetquelle: <http://www.utoronto.ca/tsq/10/kirillov10.shtml>, (12.03.2008).

¹⁰² Hervorhebung, I. U.-R.

¹⁰³ Hervorhebungen, I. U.-R.

¹⁰⁴ Hier lässt sich anfügen, dass die Eingangsszene auf den ersten Blick vollkommen ereignislos ist, und doch verläuft hier die Gestaltung des Wartens als Aktion so intensiv und gehaltvoll gestaltet, dass eine der Beteiligten, Dunjaša, am Ende der Szene der Ohnmacht nah ist.

und Lopachin, der die Gäste an der Bahnstation abholen wollte, verschläft:

ЛОПАХИН. Насколько же это опоздал поезд? Часа на два по крайней мере. (*Зевает и потягивается.*) Я-то хорош, какого дурака сваял! Нарочно приехал сюда, чтобы встрерить, и вдруг проспал... Сидя уснул. Досада...¹⁰⁵ (197)

Die Tatsache, dass Lopachin verschlafen hat, ist ihm allerdings nur scheinbar unangenehm („Ärgerlich...“), genauso wie seine angebliche Fehlplatzierung in der aktuellen Situation („Mit dem Schweinerüssel am Kringlestand“). Denn am Ende des Stücks erweist sich der Kaufmann als der Einzige, der die reelle Zeit nicht verschläft, er ersteigert das Gut und den Kirschgarten und besiegelt somit den Sieg der reellen über die illusorische Zeit. So scheint es kein Zufall gewesen zu sein, dass Čechov um die richtige Besetzung der Rolle sehr besorgt war und das MChT-Ensemble ermahnt hatte, Lopachin sei eine zentrale Rolle¹⁰⁶. Dadurch erschließt sich auch Lopachins Fehlplatzierung in der Zeit nicht durch die Zeit selbst, sondern durch die anderen handelnden Figuren; denn alle anderen „verschlafen“ die reelle Zeit und bemerken dies nicht einmal.¹⁰⁷ Dementsprechend kann das Thema des „Schlafens“ und „Verschlafens“, das auch im Übrigen das ganze Stück durchquert, als besonders bedeutungstragend eingestuft werden.¹⁰⁸ Das von Lopachin in der Auftaktszene angeführte Leitmotiv des „Schlafens“ setzt sich auch im kindlich-naiven Schlaf Anjas oder im dauernden Einnicken und Schnarchen Simeonov-Piščiks fort. Aber auch Ranevskaja stellt sich selbst die Frage: „Und wenn ich nur schlafe?“ (I, 204), „Alles ist wie ein Traum“ – bemerkt Varja (I, 201).

¹⁰⁵ Dt.: LOPACHIN. Wie viel Verspätung hat der Zug wohl gehabt? Gewiss mindestens zwei Stunden. (*Gähnt und streckt sich.*) Na, ich bin ja gut, was mache ich für Dummheiten! Komme extra hierher, um sie vom Bahnhof abzuholen und nun verschlafe ich... Im Sitzen bin ich eingeschlafen. Wie ärgerlich...

¹⁰⁶ In einem Brief an Ol'ga Knipper schrieb Čechov: „...doch wer wird dann die Rolle des Lopachin spielen? Denn die Rolle des Lopachin ist eine zentrale Rolle. Wenn sie nicht gelingt, so wird auch das ganze Stück durchfallen“.

Vgl. Brief an O. L. Knipper vom 30.10.1903, in: *PSSP*, Bd. 11, S. 290.

¹⁰⁷ Lopachin ist auch der einzige, der sich in der reellen Zeit zu befinden scheint: Nachts schläft er (die Handlung beginnt bekanntlich gegen zwei Uhr morgens), Ranevskaja trinkt nachts Kaffee.

S. hierzu Kirillov.

¹⁰⁸ Vgl. ebd.

C. Das Requisit

Es finden sich in Čechovs Stücken auffällig viele Anweisungen zum Requisit und dem Spiel mit dem Requisit. Ein gewichtiger Teil der von ihm in die Dramenhandlung involvierten Gebrauchsgegenstände zeichnet sich dabei durch einen starken Symbolcharakter aus, „sie können dem Leser/Zuschauer in einem Wort die dargestellte Problematik erschließen oder aber [...] auf eine wichtige Aussage hinweisen, die so verbal an keiner Stelle erläutert oder erwähnt wird“¹⁰⁹. Die Anweisung für das Requisit beziehungsweise für das Spiel mit Requisit bildet eine der umfassendsten Gruppen der szenischen Bemerkungen überhaupt, da die Requisiten meistens als Zeichen mehrerer theatralischer Systeme auftreten. So erscheint es als sinnvoll, sich zunächst mit dem Gegenstand dieser Untersuchung – mit dem Begriff und der Bestimmung des Requisits – auseinanderzusetzen, sowie die von Čechov verwendeten allgemeingültigen Funktionen darzustellen, bevor man auf das Spezifische seiner Handhabung, Requisiten in ihrer bedeutungstragenden Rolle einzusetzen, eingeht.

I. Allgemeine Bestimmung

Zu der Gruppe der Requisiten gehören alle zur Bühnenaufführung eines Stücks erforderlichen (lat. *requisito* = Erfordernis), beweglichen Ausstattungsgegenstände (einschließlich Speisen und Getränke), mit Ausnahme von Kostümen und Dekorationen, die die Darsteller für ihr Spiel benötigen.¹¹⁰ Requisiten sind somit reale Einzelgegenstände, die im Zusammenspiel mit der Dekoration oder der Äußerlichkeit des Schauspielers dramaturgisch wirkungsreich eingesetzt werden und durch ihre Verwendung den Handlungsfortgang beeinflussen. Die primäre Funktion von Requisiten besteht dabei vor allem darin, den betreffenden Gegenstand zu bedeuten.¹¹¹

1. Abgrenzung des Begriffs *Requisit*

Es lassen sich zwei unterschiedliche Requisitenarten nennen. Zum einen sind es Requisiten, die dekorative Absichten erfüllen und lediglich als Ausstat-

¹⁰⁹ Vgl. von Brühl, S. 31.

¹¹⁰ S. hierzu Brauneck, Manfred / Schneilin, Gérard (Hrsg.): *Theaterlexikon 1*, Reinbeck bei Hamburg, 2001, S. 839., und Trilse-Finkelstein, Johann Ch. / Hammer, Klaus: *Lexikon Theater International*, Berlin, 1995, S. 728.

¹¹¹ Vgl. Fischer-Lichte, S. 151 f.

tungsutensilien fungieren, und somit eigentlich einen Teil der Dekoration ausmachen. Zum anderen handelt es sich um Gegenstände, die für die Ausführung eines Stücks und das Spiel der Darsteller erforderlich sind.¹¹² Da die Requisiten der ersten Gruppe meist nur eine geringere Bedeutung für das Spiel des Schauspielers, die charakterisierende Aussage über die Figuren und deren Beziehungen sowie die Idee des Stücks darstellen, werden hier in diesem Zusammenhang lediglich die „handlungsgebenden“ Gebrauchsgegenstände berücksichtigt und jene, die eine Zwischenstellung annehmen.

Solch eine Zwischenstellung entsteht vor allem dadurch, dass die Abgrenzung zwischen Requisiten und der Dekoration oder dem Kostüm nicht immer deutlich festzustellen ist. So grenzt beispielsweise Erika Fischer-Lichte Requisiten, obwohl es nach ihrer eigenen Aussage nicht ganz der geläufig verwendeten Begriffsbestimmung des Begriffes *Requisit* entspricht, „generell als diejenigen Objekte ab [...], an denen der Schauspieler Handlungen vollzieht: Sie sind damit als die Gegenstände definiert, auf die A's [des Schauspielers] intentionale Gesten gerichtet sind“.¹¹³ Diese Definition ist so zu verstehen, dass ein Gegenstand, der zunächst als ein Teil der Dekoration oder der äußerlichen Erscheinung fungiert, sich zu einem Requisit verwandelt, wenn der Schauspieler damit in irgendeiner Weise zu hantieren beginnt. Folglich, wenn man im I. Akt von *Tri sestry* einen zum Frühstück gedeckten Tisch sieht, sind der Tisch, das Tischtuch, das Geschirr etc. ein Teil der Dekoration dieses Aktes, sprich die Requisiten der ersten Gruppe. Wenn aber Maša mit einer Gabel auf den Teller schlägt (I, 136) gebraucht sie beides – die Gabel und den Teller – als Requisiten, mittels derer sie die Aufmerksamkeit für sich und ihren Trinkspruch zu gewinnen versucht. Dabei bleiben die Tassen, Teller etc., die weder von Maša noch von einer anderen agierenden Person benutzt werden, ein Teil der Bühnenbildnerischen Ausstattung. Es ist in diesem Zusammenhang auch Mašas Hut als Beispiel anzuführen. Der Hut, ein Bestandteil ihrer äußeren Erscheinung, wird in dem Moment zum Requisit, sobald die junge Frau ihn im selben Akt ein Mal aufsetzt und ein Mal wieder abnimmt. Der Hut geht somit also aus seiner primären Funktion – ein Bestandteil des Kostüms zu sein – zu einem bedeutungstragenden Symbol über. Mit dem Aufsetzen des Hutes macht Maša verständlich, dass sie beim Gespräch nicht wirklich anwesend ist und nur wenig Lust hat, sich mit dem Geschehen auseinander zu setzen. Der Hut deutet somit nicht nur auf ihren bevorstehenden Abgang, sondern kann auch durchaus als ein Zeichen für die Kommuni-

¹¹² Gisela Hildegard Dahms spricht hier von nicht handlungsgebenden, da mit diesen nie ‚gespielt‘ wird, und handlungsgebenden Ascriptionen zum Spiel mit Requisit.

Vgl. Dahms, S. 61.

¹¹³ Vgl. Fischer-Lichte, S. 151.

kationsstörungen, die zwischen Čechovs Protagonisten herrschen, verstanden werden. Mit dem Abnehmen des Hutes im weiteren Verlauf des Geschehens signalisiert sie, dass sie für ihre Umwelt wieder da ist, dass sie bleibt.

Darüber hinaus lassen sich solche Requisiten unterscheiden, die für den Handlungsablauf nur von punktueller Bedeutung sind und solche, die ein für das weitere Geschehen wichtiges Handlungselement darstellen. Die ersten bestehen meist aus alltäglichen Begebenheiten, die allein auf die von der szenischen Bemerkung verlangte Erfüllung zielen und vor allem als „Elemente des Spiels und eines ‚natürlichen‘ Ablaufs des Bühnengeschehens“ aufzufassen sind.¹¹⁴ Zu den derartige Vorgänge fordernden Regieanweisungen gehören beispielsweise solche, die sich auf das „Essen“ und „Trinken“ („schenkt Tee ein“, „trinkt“, „holt aus der Jackentasche eine Gurke heraus und isst sie“) oder auch auf andere, eine für den Spielverlauf ‚natürliche‘ Szenerie bildende Handlungen beziehen („setzt sich ans Klavier [...] spielt leise vor sich hin“, „kehrt mit einer Kaffeekanne zurück und kocht Kaffee“). Ebenso fallen unter diese Kategorie solche Anweisungen für das Spiel mit Requisit, durch deren Verwendung eine dramatisch wirksame Pose erreicht werden soll (Piščik in *Višnevij sad* nimmt Ranevskaja ihre Medikamente ab und verschluckt sie alle zur Belustigung aller Anwesenden: „Nimmt die Pillen, schüttet sie sich auf die Handfläche, pustet sie ab, nimmt sie in den Mund und trinkt Kwaß hinterher“, I, 208) oder die zur Untermauerung bestimmter inhaltlicher Anforderungen dienen (Treplev in *Čajka* weist seinen Onkel auf dessen etwas schäbiges Aussehen hin – „rückt dem Onkel die Krawatte zurecht“, I, 7, Sonja im *Djadja Vanja* bietet Astrov etwas zu essen an – „sucht im Buffetschrank“, II, 83 etc.). Solche Anweisungen sind regiebedingt, was bedeutet, dass deren Nichtbefolgung keine Rückwirkung, weder auf den Sprechtext noch auf den Handlungsablauf, mit sich zieht.

Für die folgende Untersuchung der szenischen Bemerkung für das Requisit erscheinen die Requisiten mit punktueller Bedeutung weniger aufschlussreich, so dass das Augenmerk überwiegend auf solche gerichtet wird, die ein wichtiges Element für das dramatische Geschehen darstellen. Zunächst scheint es aber relevant, die Darstellungsweisen von zu der Untersuchung hinzugezogenen Gebrauchsgegenständen anzusprechen und sie auf ihre Anwendung durch den Autor zu überprüfen.

¹¹⁴ Vgl. Dahms, S. 89.

2. Darstellungsmöglichkeiten von Requisiten

Nach Roman Ingarden¹¹⁵ werden hier drei gebräuchliche Möglichkeiten der Darstellung von Requisiten unterschieden: „[...] *ausschließlich* auf wahrnehmungsmäßige Weise“, „[...] auf *doppeltem* Wege“, wenn das Präsentieren durch „sprachliche Darstellungsweise“ ergänzt wird, also wenn man von Requisiten auf der Bühne redet, und „[...] *ausschließlich* mit sprachlichen Mitteln“.¹¹⁶

Die Requisiten der ersten Gruppe sind ohne eine klare Abgrenzung zum Begriff der Dekoration häufig nur schwer auszumachen. So ist beispielsweise die Schaukel im I. Akt von *Djadja Vanja* (präsentiert ohne Spiegelung im gesprochenen Text) ein Elena Andreevna zugeordnetes Requisit, das auf ihre Jugend und Unbekümmertheit hinweist, dennoch wird es vom Zuschauer als ein Bestandteil des Bühnenbildes empfunden. Als ein Requisit, das ausschließlich auf wahrnehmungsmäßige Weise dargestellt wird, ist auch Vojnickijs Revolver zu nennen, mit dem er im III. Akt von *Djadja Vanja* auf Sebrjakov schießt. Trotz der dadurch entstandenen Panik und Rangelei um die Waffe, wird diese niemals von den beteiligten Personen erwähnt. Als ein anderes Beispiel ist wiederum Mašas Hut anzuführen, den sie im I. Akt von *Tri sestry* bei sich hat, später dann aufsetzt und wieder abnimmt. Diesem Requisit als einem nonverbalen Ausdrucksmittel kommt, wie oben bereits dargestellt, eine besondere Bedeutung zu, dennoch wird es in der Figurenrede an keiner Stelle genannt. Der Zuschauer nimmt die ausschließlich in den Regieanweisungen enthaltenen Angaben „setzt den Hut auf“ und „nimmt den Hut ab“ (*Tri sestry*, I, 124 ff.) lediglich als Bewegung wahr.

Noch mehr Beispiele lassen sich zur zweiten Möglichkeit der Darstellung von Requisiten, der auf doppeltem Wege, einbringen. Man denke dabei an Čebutykins Geschenk für Irina in *Tri sestry* – den Samowar. Das Requisit Samowar, das die Bedeutung eines als peinlich aufgenommenen Geschenks übernimmt, wird nicht nur bloß auf die Bühne herein getragen, sondern auch zu einem Gesprächsthema und somit sprachlich erwähnt:

ОЛЬГА. [...] Самовар! Это ужасно!
[...]
ИРИНА. Но зачем такие дорогие подарки!

¹¹⁵ Es ist allerdings zu erwähnen, dass Ingarden die Unterscheidung der Darstellungsmöglichkeiten nicht nur im Hinblick auf Requisiten, sondern auf die Gegenständlichkeiten allgemein, wie Dinge, Personen und Abläufe anwendet.

¹¹⁶ Vgl. Ingarden, S. 405.
Hervorhebungen sic.

ЧЕБУТЫКИН. [...] Дорогие подарки... Ну вас совсем! (*Деницику.*) Неси самовар туда...¹¹⁷ (I, 125 f.)

Ähnlich die Zigarre, ein Gegenstand, mit dem sich Jaša in *Višnevij sad* über seine Rangstellung zu erheben versucht, indem er die Manieren seiner Herrschaften imitiert, wird von ihm nicht nur auf der Bühne geraucht, sondern auch im weiteren Dialog mit Dunjaša und später von Ljubov' Andreevna angesprochen:

ЯША. [...] Приятно выкурить сигару на чистом воздухе...

ДУНЯША. У меня от сигары голова разболелась...

[...]

ЛЮБОВЬ АНДРЕЕВНА. Кто это здесь курит отвратительные сигары...¹¹⁸ (II, 217 f.)

In anderen Stücken sind beispielsweise Ninas Medaillon, die von Treplev getötete Möwe, Mašas Tabakdose (*Čajka*) oder auch Astrovs Kartogramme und/oder der Bleistift, den Elena Andreevna eingesteckt hat, Marija Vasil'evnas Broschüre (*Djadja Vanja*) etc. anzuführen.

Die dritte Möglichkeit, wenn von einem Gegenstand auf der Bühne die Rede ist, der aber nie erscheint, kommt normalerweise für das Requisit nicht in Erwägung. Dennoch gibt es in *Višnevij sad* einige Stellen, auf die diese dritte Art der Darstellung von Requisiten annähernd zutreffen scheint. Die Rede ist vom Billard, besser gesagt vom Queue. Im ersten Akt heißt es:

Гаев, входя, руками и туловищем делает движения, как будто играет на биллиарде.

ЛЮБОВЬ АНДРЕЕВНА. [...] Желтого в угол! Дуплет в середину!

ГАЕВ. Режу в угол!¹¹⁹ (I, 203)

Auch im weiteren Verlauf des Stücks bringt Gaev, dessen Gedanken überwiegend ans Billard gerichtet sind, weitere Spielbegriffe ins Gespräch ein: „Von der Kugel weg in die rechte Ecke! Ich schneide die Mittellinie!“ oder

¹¹⁷ Dt.: OL'GA. [...] Ein Samowar! Das ist schrecklich!

[...]

IRINA. Aber warum so teure Geschenke!

ČEBUTYKIN. [...] Teure Geschenke... Ach, geht doch, alle! (*Zum Offiziersburschen.*)
Trag den Samowar dorthin...

¹¹⁸ Dt.: JAŠA. [...] Wie angenehm es ist, eine Zigarre an der frischen Luft zu rauchen...

DUNJAŠA. Ich habe von der Zigarre Kopfschmerzen bekommen...

[...]

LJUBOV' ANDREEVNA. Wer raucht hier solch scheußliche Zigarren...

¹¹⁹ Dt.: *Gaev tritt ein, mit den Armen und dem Oberkörper macht er Bewegungen, als würde er Billard spielen.*

LJUBOV' ANDREEVNA. [...] Die Gelbe in die Ecke! Die Doublette in die Mitte!

GAEV. Einen in die Ecke gezwirbelt!

„Die Kugel über die beiden Banden in die Mitte! Lege eine neue hin...“ und begleitet diese mit entsprechenden Bewegungen, als ob er Billard spielen würde (I, 208 ff.). Dabei sieht der Zuschauer weder Billardball und Queue in Gaevs Händen, noch befindet sich ein Billardtisch auf der Bühne. Auch am Anfang des III. Aktes kommt das auf der Bühne wiederum nicht zu sehende Billardspiel vor, was durch die im Nebentext enthaltene Anweisung „Man hört, wie im Nebenzimmer Billard gespielt wird“ (230) erkenntlich wird.¹²⁰

II. Funktionen von Requisiten

Die Anzahl an Gebrauchsgegenständen, die im Rahmen alltäglicher Begebenheiten und Handlungen verwendet werden, bietet eine weitaus größere Auswahl an, als die Anzahl an Requisiten, die auf dramatische Konflikte zielen.¹²¹ Ihre Funktionen erschöpfen sich allerdings nicht immer in deren Gebrauch durch Schauspieler oder in ihrer Ausstattungsrolle. Die Vielzahl der szenischen Bemerkungen zum Requisit in Čechovs Dramen erlaubt einen genaueren Blick auf die wichtigsten Gesichtspunkte dieser Thematik. Die Angabe und Untersuchung dieser Aspekte, mit den Textbeispielen untermauert, soll vor allem nahe legen, dass deren Einsatz nicht willkürlich geschieht, sondern vom Autor durchdacht und bestimmte Funktionen zu übernehmen, imstande ist. So kann ein Requisit beispielsweise in seiner figurencharakteristischen Funktion eingesetzt werden. In diesem Zusammenhang werden viele Figuren mit bestimmten, ihnen zugeordneten Requisiten ausgestattet. Die Funktion eines solchen Requisits geht dabei über die des einfachen Gebrauchsgegenstandes hinaus und dient vor allem als ein Mittel, die ein oder andere Person zu charakterisieren. Anhand eines solchen Gebrauchs lassen sich nicht nur ihre jeweiligen Rollen erkennen, sondern auch ihre Beziehungen untereinander charakterisieren. Ebenso lassen sich einige weitere Funktionen hinsichtlich der Kennzeichnung der Handlung des Stücks, der symbolischen Bedeutung sowie in einigen Fällen der ideologischen Weltauffassung herauskristallisieren.

1. Figurencharakterisierender Gebrauch von Requisiten

Requisit als Zeichen für Figuren

Mit den Gegenständen, die bestimmte Schlussfolgerungen auf die Protagonisten, ihre soziale Stellung, Tätigkeiten und Eigenschaften zulassen, trifft

¹²⁰ Mehr hierzu Kap. 2.C.II.4. *Zeichen für Ideologie und Weltauffassung*, S. 113 f.

¹²¹ S. hierzu Dahms, S. 87 ff.

man bei Čechov auf eine besonders reichhaltige Gruppe. Des Öfteren geht dabei die Bedeutung des zu verwendeten Requisites über eine einfache Personendarstellung hinaus und ermöglicht ein besseres Verständnis der Handlung, indem die Gemütsstimmung der betreffenden Figur herangezogen wird.¹²² In diesem Kontext lässt sich beispielsweise das Requisite „Geld“ und die Charakterisierung der Figuren Arkadina (*Čajka*) und Ranevskaja (*Višnevyj sad*) anbringen. Anhand ihres Umgangs mit Geld wird Arkadina als geizig und selbstsüchtig dargestellt: Sie geht Sorins Bitte, ihren Sohn Treplev finanziell zu unterstützen, nicht nach („Jawohl, ich habe Geld, aber ich bin doch Schauspielerin; allein die Garderobe verschlingt ein Vermögen“, III, 36) und lehnt Treplevs Vorschlag, Sorin das Geld zu leihen, ab („Ich habe kein Geld. Ich bin Schauspielerin, kein Banker“, III, 37), gibt dem Koch einen Rubel und erinnert ihn zwei Mal daran, dass es für drei sei (III, 44), beim Lottospiel bestimmt sie den Einsatz und ordnet Dorn an, das Geld für sie zu setzen („ARKADINA. Der Einsatz – zehn Kopeken. Setzen Sie für mich, Doktor. DORN. Zu Befehl“, IV, 53), und selbst ihr eigener Sohn bezeichnet sie als Geizhals („Скряга!“, III, 40). In Ranevskajas dargestelltem Umgang mit dem Geld werden nicht nur ihre Charakterzüge reflektiert, er dient auch einem besseren Verständnis der Handlungssituation. Man kann hier den Verweis auf einen der möglichen Gründe für die Verschuldung des Gutes sehen. Deutlich bringt die Heldin selbst im II. Akt von *Višnevyj sad* ihren verschwenderischen Lebensstil sowohl auf sprachliche Weise als auch durch das Präsentieren zum Ausdruck:

ЛЮБОВЬ АНДРЕЕВНА (*глядит в свое портмоне*). Вчера было много денег, а сегодня совсем мало. Бедная моя Варя кормит всех молочным супом, на кухне старикам дают один горох, а я трачу как-то бессмысленно... (*Уронила портмоне, рассыпала золотые.*) Ну, посыпались... (*Ей досадно.*)¹²³ (218)

Die beiden angeführten Beispiele verdeutlichen, dass während in *Čajka* der Umgang mit dem Geld charakteristische Eigenschaften Arkadinas offen legt, das Requisite „Geld“ in *Višnevyj sad* über die Charakterisierung der Ranevskaja-Figur hinaus als Ursache für die inhaltlichen Entwicklungen steht.

Eine besonders breite Palette der zur Figurencharakterisierung eingesetzten Requisiten beinhaltet das Stück *Tri sestry*. Bereits in der Auftaktszene ver-

¹²² S. auch Dahms, S. 96 f.

¹²³ Dt.: LJUBOV' ANDREEVNA (*Sieht in ihr Portemonnaie*). Gestern war noch viel Geld darin, heute ist aber nur ganz wenig geblieben. Meine arme Varja gibt allen Milchsuppe zu essen, in der Küche bekommen die Alten nur Erbsen, und ich gebe irgendwie sinnlos Geld aus... (*sie lässt das Portemonnaie fallen, aus dem die Goldstücke herausrollen.*) Na, da rollen die... (*Es ärgert sie.*)

weisen die Schulhefte, die von Olga im Stehen und im Gehen korrigiert werden, auf die „Arbeit und die Ordnung“¹²⁴, die sie verkörpert. Maša liest fast ein Drittel des I. Aktes in einem Buch und nimmt nicht am Geschehen auf der Bühne teil. Wenn der Hut, wie bereits erwähnt, auf ihre Aufbruchstimmung hinweist, zeugt das Lesen eher von einer körperlichen Gegenwart und einem gewissen Desinteresse an den Sehnsüchten der beiden anderen Schwestern und den Gesprächsthemen der Anwesenden. Das Requisit „Buch“ wird in *Tri sestry* gleich am Anfang, bevor eine sprachliche oder handlungsbasierte (Selbst-)Darstellung statt findet, zur Charakterisierung der Rollenfigur eingesetzt. Bereits im Elisabethanischen Theater signalisierte die Lektüre eines Buches Melancholie. Tatsächlich entfaltet sich Maša als eine schwermütige, grüblerische, immer in Schwarz – als Zeichen der Trauer um ihren Vater und Unzufriedenheit mit ihrem Leben – gekleidete Frau. So wie Mašas Hut und Buch, die auf ihre geistige Abwesenheit hinweisen und ihren Unwillen, am Geschehen teil zu nehmen, signalisieren, so zeigt auch Čebutykins Zeitung eine mangelnde beziehungsweise gestörte Kommunikationsbereitschaft an. Der Militärarzt verständigt sich nur oberflächlich mit seinen Mitmenschen, indem er sich nicht mit dem eigentlichen Geschehen beschäftigt, sondern stets in einer Zeitung liest und belanglose, völlig aus dem Zusammenhang gerissene Anzeigen in seinem Notizbuch aufzuschreiben pflegt. In Čebutykins Gestalt tritt die mangelnde Bereitschaft, miteinander zu kommunizieren ans Licht. An seinem Beispiel wird besonders deutlich, „wie eng Menschen zusammenleben können, ohne jemals das zu artikulieren, was sie wirklich empfinden“¹²⁵; denn trotz der physischen Nähe zu den Protagonisten – Čebutykin lebt seit längerer Zeit bei den Prozorovs zur Untermiete – lässt er sich nicht wirklich auf seine Mitmenschen ein und tauscht sich lediglich über die belanglosesten Sachen aus, mit Tuzenbachs Tod als Folge.

Figurencharakterisierend treten auch die Geschenke zu Irinas Namenstag auf. Geschickt setzt hier Čechov die den bestimmten Gratulanten zugeordneten Requisiten als Zeichen für die Rollenfigur ein. Durch Čebutykins silbernen Samowar sowie die Geschenkübergabe unterstützende Worte wird beispielsweise sein Verhältnis zu Irinas Mutter evident, aber auch sein Desinteresse an seinen Mitmenschen, indem er ein für ein junges Mädchen unpassendes Geschenk aussucht. Kulygins selbstverfasstes Buch über sein Gymnasium, das er Irina bereits zum zweiten Mal schenkt, was sein eitles und unpersönliches Geschenk noch stärker entwertet, zeichnet ihn als „karrieresüchtigen Pedanten“ mit „Mangel an Einfühlungsvermögen und Interesse, was seine Umwelt

¹²⁴ Vgl. von Brühl, S. 154.

¹²⁵ Ebd.

betrifft“¹²⁶, aus. Auch die Mitbringsel der anderen Geladenen, wie der Brummkreisel von Fedotik, der in Irina immer noch ein Kind zu sehen scheint, Andrejs unpersönlicher Bilderrahmen oder auch das fehlende Geschenk von Nataša, sind nicht nur für die Charakterisierung des Schenkenden von Bedeutung, sondern zeigen auch das Verhältnis zwischen dem Schenkenden und der Beschenkten – Irina – an.

Zeichen für Beziehungen der Figuren

Wie bereits erwähnt, setzt Čechov die Requisiten in seinen Stücken nicht bloß in ihrer ursprünglichen Funktion, sprich als Gegenstände, an denen die Schauspieler bestimmte Handlungen ausführen, ein. Das zuvor angeführte Beispiel mit Jaša und seiner Zigarre aufgreifend, lässt sich anbringen, dass es, wenn Čechov seinen Protagonisten im II. Akt von *Višnevij sad* eine Zigarre rauchen lässt, nicht nur den Prozess des Rauchens selbst, also anzünden, einen Zug nehmen, ausdrücken etc. bedeutet. Vielmehr sind hier das Requisit „Zigarre“ und das Spiel mit ihm als ein Zeichen für die Beziehungen zwischen den Rollenfiguren auszulegen. Dies ist vor allem dann der Fall, wenn diese Handlung in Interaktion mit einer anderen Rollenfigur – hier mit Dunjaša – vollzogen wird, womit das Requisit hier den Auftrag hat, die jeweilige Beziehung zu qualifizieren. So versucht der Diener Jaša das ihn leidenschaftlich liebende Zimmermädchen Dunjaša mit seiner Zigarre zu beeindrucken, indem er einen Mann von Welt spielt:

ДУНЯША (*Яше*). Все-таки какое счастье побывать за границей.

ЯША. Да, конечно. Не могу с вами не согласиться. (*Зевает, потом закуривает сигару.*)

ЕПИХОДОВ. Понятное дело. За границей все давно уж в полной комплектции.

ЯША. Само собой.¹²⁷ (II, 216)

Und weiter im Text, als Dunjaša ihm seine Liebe gesteht, gähnt er nur und schickt sie weg:

¹²⁶ Peace, S. 165.

¹²⁷ Dt.: DUNJAŠA (*zu Jaša*). Es ist auf alle Fälle ein großes Glück, im Ausland gewesen zu sein.

JAŠA. Ja, natürlich. Ich kann nicht umhin, Ihnen zustimmen zu müssen. (*Er gähnt, dann steckt er sich eine Zigarre an.*)

ЕПИХОДОВ. Vollkommen klar. Im Ausland ist schon längst alles in voller Komplexion.

JAŠA. Selbstverständlich.

ЯША. [...] Приятно выкурить сигару на чистом воздухе... (*Прислушивается.*) Сюда идут... Это господа...

Дуняша порывисто обнимает его.

Идите домой, [...] а то встретятся и подумают про меня, будто я с вами на свидании. Терпеть этого не могу.

ДУНЯША (*тихо кашляет*). У меня от сигары голова разболелась... (*Уходит.*)¹²⁸
(II, 217)

Es ist offensichtlich, dass Dunjašas Kopfschmerzen nicht durch die Zigarre hervorgerufen worden sind. Ihre Äußerung ist vielmehr auf eine versteckte Enttäuschung, entstanden aus der verschmähten Liebe, zurückzuführen. So erhebt Čechov die Zigarre aus einem zunächst vermeintlich nebensächlichen, unbedeutenden Gegenstand zu einem Sinnbildcharakter tragenden Requisit, das bestimmte Schlüsse auf das Verhältnis des Protagonistenpaares Jaša/Dunjaša erlaubt.¹²⁹

Als ein die Beziehungen zwischen den Figuren charakterisierender Gebrauchsgegenstand ist auch die Porzellanuhr im III. Akt von *Tri sestry* zu verstehen. Zuerst nimmt Čebutykin diese Porzellanuhr, die früher Irinas Mutter gehört hat, in die Hände und betrachtet sie. Čebutykins Zuneigung Irina gegenüber, in der er das Abbild ihrer Mutter sieht, die er geliebt hat, entgeht weder dem Leser, noch dem Zuschauer. Nachdem aber Irina eröffnet, sie würde aus der Stadt wegziehen, lässt der Militärarzt die wertvolle Uhr fallen (162). Diese Szene, die Čebutykins Angst, Irina zu verlieren, zum Vorschein bringt, was für ihn ebenso etwas „Wertvolles wie Zerbrechliches zu verlieren“ bedeutet, wie die „über die Grenzen hinweg bestehende Verbindung“ zu Irinas längst verstorbenen Mutter¹³⁰, geht aber weit über einen bloßen weiteren Kommentar zum Thema Moskau hinaus. Die Metaphorik der zerschlagenen Porzellanuhr trägt unter anderem dazu bei, die zum Teil weiterreichenden Verbindungen zwischen den Rollenfiguren und ihren Schicksalen aufzudecken. Aus Gleichgültigkeit seinen Mitmenschen gegenüber oder aus Berechnung, Irina würde bleiben, versucht der Arzt – schon seines humanen Berufes wegen – nicht einmal, das Duell zwischen Baron Tuzenbach, der als Irinas Verlobter mit ihr die Stadt verlassen will, und

¹²⁸ Dt.: JAŠA. [...] Wie angenehm es ist, eine Zigarre an der frischen Luft zu rauchen... (*Horcht.*) Es kommt jemand... Das sind die Herrschaften...

Dunjaša umarmt ihn stürmisch.

Gehen Sie nach Hause, [...] sonst treffen sie Sie und denken, ich hätte ein Stelldichein mit Ihnen gehabt. So etwas kann ich nicht ausstehen.

DUNJAŠA (*hustet leise*). Ich habe von der Zigarre Kopfschmerzen bekommen... (*Geht ab.*)

¹²⁹ Vgl. Hasler, S. 116 f.

¹³⁰ Vgl. Peace, S. 94.

Stabskapitän Solenyj zu verhindern. Ähnlich wie Čebutykin eine direkte Schuld an dem Zerschlagen der Uhr trägt, ist er indirekt dafür verantwortlich, dass Irinas Leben einen anderen Verlauf nehmen musste.

2. Requisit als Verweis auf Handlung und Situation. „Signalgebende“ Requisiten

Unter den „signalgebenden“¹³¹ Requisiten sind solche Gebrauchsgegenstände zu verstehen, dessen Vorhandensein auf der Bühne allein schon auf die zu erwartende Handlung hindeutet. Die beiden wichtigsten und größten Vertreter dieser Gruppe sind die Requisiten „Waffe“ und „Brief“, die „aufgrund ihrer Gegenstandsfunktion dem Haupterfordernis des traditionellen Dramas“ entgegenkommen.¹³² Indem sie in einem klassischen Drama entweder konflikt-schaffend oder konfliktlösend eingesetzt werden, führt ihr Gebrauch meist zu der Kulmination innerhalb der dramatischen Handlung.¹³³

Ebenso besitzen viele andere, weniger oft auftretende Gebrauchsgegenstände die Fähigkeit, auf die Situation und Handlung zu verweisen. Ihre signalgebende Funktion kann sich dabei auf unterschiedliche Weise äußern. Zum einen kann es sich um Signale handeln, die einen Sachverhalt andeuten und deren Einwirkung auf die Dramenhandlung von keiner großen Bedeutung ist. So verhält es sich, wenn man einen zum Frühstück (*Tri sestry*, I, 119) oder zum Tee (*Djadja Vanja*, I, 63) gedeckten Tisch sieht, was auf die bevorstehende Mahl- oder Teezeit schließen lässt oder wenn das Dienstmädchen Kerzen anzündet (*Tri sestry*, II, 142) oder Maša das Licht der Lampe höher schraubt (*Čajka*, IV, 45) an den herannahenden Anbruch der Dunkelheit verweist. Zum anderen sind es Requisiten, deren signalgebende Rolle in bestimmten Zusammenhängen ihre Wirkung erreicht. Hierzu ist beispielsweise die Regieanweisung anzuführen, nach der Treplev im Anschluss an das Gespräch mit Nina alle seine Manuskripte zu zerreißen hat: „Im Verlauf von

¹³¹ Eine von Gisela Hildegard Dahms verwendete Formulierung, die sie folgendermaßen erörtert: „Sie [die Requisiten] setzen ein Signal, legen den weiteren Handlungsverlauf in groben Zügen fest oder nehmen einen bestimmten Handlungsverlauf sogar vollkommen vorweg.“

Vgl. Dahms, S. 63 ff.

¹³² Vgl. ebd., S. 62.

¹³³ Da Čechovs Handhabung, die beiden größten Vertreter der Gruppe der signalgebenden Requisiten – eine Waffe und einen Brief – einzusetzen, von dem eines klassischen Dramas abweicht, was zu einem der spezifischen Kunstgriffe seiner Dramatik gehört, wird auf sie an dieser Stelle nicht weiter eingegangen, sie wird aber an einer anderen Stelle gesondert und ausführlich betrachtet. S. Kap. 2.C.III.2. *Der Verfremdungseffekt*, S. 119.

zwei Minuten zerreißt er alle seine Manuskripte und wirft sie unter den Tisch, schließt dann die rechte Tür auf und geht ab“ (*ajka*, IV, 59). Kurz nach dieser Handlung fällt hinter der Bühne der Schuss. Obwohl der von Treplev beabsichtigte Selbstmord in keinerlei Beziehung im gesprochenen Text angedeutet wurde, lässt das Zerreißen der Manuskripte – eins der typischsten Merkmale für einen bevorstehenden Suizid – eindeutig darauf schließen. Das Requisit „Manuskript“ und die an ihm vollzogene Handlung werden hier zum wichtigen „Einzelmoment der Handlung“, dem in diesem Fall sogar eine größere Bedeutung als dem gesprochenen Text zukommt, indem der dramatische Ablauf inhaltlich antizipiert wird.¹³⁴

Allerdings sind nicht nur an den Requisiten vollzogene Handlungen als bedeutungstragende Zeichen zu verstehen. Ein bloßes Vorhandensein des Requisites auf der Bühne kann bereits auf gewisse Aktionen oder Situationen hinweisen und somit die Grundlage für bestimmte Handlungsabläufe bilden. Die Bestätigung dafür, dass ein Requisit nicht nur ausschlaggebende Bedeutung haben, sondern auch die Handlung bedingen kann (oder sogar muss), ist auch bei Čechovs selbst zu finden. Am Beispiel der Waffe macht der Schriftsteller deutlich, dass diese, wenn auf der Bühne erscheint, sie als ein Hinweis auf bestimmte Handlungen aufgefasst werden soll: „Wenn man im ersten Akt ein Gewehr an die Wand hängt, so soll es im vierten Akt schießen“.¹³⁵ Die Notwendigkeit dieser Überzeugung betont er auch in einem Brief an den Belletristen Aleksandr Lazarev: „Man darf nicht ein Gewehr auf die Bühne bringen, wenn keiner im Begriff ist, mit diesem zu schießen“.¹³⁶

Unter den untersuchten Dramen liefert der IV. Akt von *Vinevij sad* ein besonders gutes Beispiel dafür, dass die zu verwendenden Requisiten auf die Handlungen, die potenziell mit ihnen geschehen können, verweisen. Die Regieanweisung schreibt vor, dass der Zuschauer am Anfang des Aktes auf der menschenleeren Bühne, neben der Tür, die nach draußen fhrt und im Hintergrund der Bühne, aufgestapelte, zusammengestellte Koffer, Reisebndel und dergleichen zu sehen bekommt (IV, 242). Bevor man auf der Bühne vom Abschiednehmen zu sprechen und mit den genannten Requisiten zu hantieren beginnt, zeigt diese Anordnung der Gegenstände zweifelsfrei eine nahe Abreise der Figuren an.

¹³⁴ S. auch Dahms, S. 91 f.

¹³⁵ Vgl. Berdnikov, S. 143.

¹³⁶ Brief an A. S. Lazarev (Gruzinskij) vom 01.11.1889, in: *PSSP*, Bd. 3, S. 273.

3. Symbolischer Gebrauch

Die Funktion der symbolischen Verwendung von Requisiten lässt sich vor allem dadurch erfüllen, dass diese als Zeichen einer bestimmten, meist metaphorischen Bedeutung auftreten. Häufig fällt dem Requisit eine bestimmte symbolische Funktion zu. Nach Hans-Günther Schwarz dürfte sogar im Drama ein „pragmatisch gebrauchtes Requisit eigentlich nicht vorkommen, da es durch die fehlende Informationsrolle überflüssig wäre. Symbolisch gebraucht verliert das Requisit seinen reinen Dingcharakter: Es gewinnt bedeutsame dramatische Qualitäten“; denn das Requisit funktioniert nicht für sich allein, sondern im Zusammenhang mit der „Ganzheit des Dramas“.¹³⁷ So gewinnen die Requisiten in manchen Dramen solch eine starke symbolische Bedeutung, dass sie sogar als Titel fungieren. Čechovs *Čajka* ist bestes Beispiel dafür. Die „Möwe“ ist sowohl als Gebrauchsgegenstand als auch als nonverbales Ausdrucksmittel mit so viel Symbolik geladen, dass sie wahrscheinlich das wirksamste und an Bedeutung reichste aller anderen symboltragenden Gegenstände Čechovscher Dramatik ist. Das Titelrequisit bestimmt wie kein anderes „derart vielfältig sein Thema und seine Problematik“ und zeigt die Stärke seiner Bedeutung an.¹³⁸ Die „Möwe“, vierzehn Mal im gesprochenen Text und sechs Mal in den Regieanweisungen erwähnt, zieht sich wie ein roter Faden durch das ganze Stück hindurch. Die „Möwe“ versinnbildlicht in mehrfacher Hinsicht Ninas Schicksal. Mehrmals vergleicht sie sich mit einer Möwe, die sich immer wieder zu dem See hingezogen fühlt und ein Teil Trigorins Sujetsuche wird:

Сюжет для небольшого рассказа: на берегу озера с детства живет молодая девушка, такая, как вы; любит озеро, как чайка, и счастлива, и свободна, как чайка. Но случайно пришел человек, увидел и от нечего делать погубил ее, как вот эту чайку.¹³⁹ (II, 31 f.)

Die „Möwe“ steht auch für Treplevs Selbstmord. Seine eindeutige Bemerkung „Bald werde ich mich auf dieselbe Weise töten“ (II, 27) kündigt das tragische Finale an. Die „Möwe“ ist eine Spiegelung Trigorins und seiner Sujetsuche, der sie mit seiner „Eigenschaft, Menschen und ihre Geschichte auf Sujets zu reduzieren“ ähnlich wie „tote Vögel, die man ausstopfen lässt“ behan-

¹³⁷ Schwarz, Hans-Günther: *Das stumme Zeichen. Der symbolische Gebrauch von Requisiten*, Bonn, 1974, S. 6.

¹³⁸ Vgl. von Brühl, S. 128 f.

¹³⁹ Dt.: Ein Sujet für eine kleine Erzählung: Am Ufer eines Sees lebt von klein auf ein junges Mädchen, so eins wie Sie; sie liebt den See, wie eine Möwe und ist glücklich und frei, wie eine Möwe. Doch da kam ein Mann, sah es und stürzte es aus Langeweile ins Verderben, so wie diese Möwe.

delt.¹⁴⁰ Turkov sieht auch in Trigorins „stürmischem, doch schnell erlöschendem Ausbruch“ Nina gegenüber eine gewisse Ähnlichkeit mit einer Möwe, die ihre „schwer gewordenen, vom Leben gestutzte Flügel“ aufzurichten versucht.¹⁴¹ Die „Möwe“ ist somit viel mehr als eine Assoziation mit dem Symbol für Freiheit und Weite, anhand der angeführten Beispiele wird deutlich, dass ihr im Stück eine weitaus größere Bedeutung zukommt.

Über das Titelrequisit „Möwe“ hinaus ist der symbolische Gebrauch von Requisiten eine überaus häufige Erscheinung im Čechovschen Drama. Eine starke Gewichtung liegt dabei auf den symbolischen Gebrauchsgegenständen „Kerze“ und „Schlüssel“. Ein besonders markanter Gebrauch des Requisits „Schlüssel“ findet sich in *Višnevij sad*. Von Varja wird in den Regieanweisungen ausdrücklich gesagt, sie habe einen Schlüsselbund am Gürtel hängen, mit dem sie den Schrank öffnet und den sie Lopachin vor die Füße wirft. Der Besitz und die Benutzung der Schlüssel weisen sie eindeutig als Verwalterin des Hauses aus. Nachdem Lopachin die Nachricht über seinen Erwerb des Gutes überbracht hat, signalisiert Varja durch ihre symbolische Geste – „Sie nimmt ihren Schlüsselbund vom Gürtel ab, wirft ihn auf den Boden, mitten im Wohnzimmer, und geht ab“ (III, 240) – das Abtreten der Herrschaft an den neuen Besitzer, der ihre Beweggründe durchschaut¹⁴², sich dadurch jedoch nicht entmutigen lässt:

ЛОПАХИН. (*Поднимает ключи, ласково улыбаясь.*) Бросила ключи, хочет показать, что она уж не хозяйка здесь... (*Звенит ключами.*) Ну, да все равно (III, 240),

und seine Rolle als Haus- und Gutsbesitzer erfüllt:

(*Запирает боковую дверь налево.*) (IV, 253).¹⁴³

Eine ähnliche Szene spielt sich am Ende des III. Aktes in *Tri sestry* ab. Von Nataša, die ohnehin bereits fast von dem ganzen Haus Besitz ergriffen hat, in ein einziges Zimmer verdrängt, übergeben die Schwestern Andrej schweigend und ohne Widerstand den Schrankschlüssel und besiegeln damit den Machtwechsel:

¹⁴⁰ Von Brühl, S. 129.

¹⁴¹ Vgl. Turkov, S. 247.

¹⁴² S. hierzu auch Dahms, S. 94. Die Autorin vermerkt auch, dass durch die Abgabe der Schlüssel „Varjas Ansicht über das Geschehene, dessen Verlauf sich ihrem Einfluss entzog, ganz deutlich“ wird.

¹⁴³ Dt.: LOPACHIN. (*Hebt die Schlüssel auf und lächelt freundlich.*) Sie hat die Schlüssel hingeworfen und möchte damit zeigen, dass sie nicht mehr die Hausherrin hier ist... (*Klirrt mit den Schlüssel.*) Nun, das alles ist egal“; *Schließt die linke Seitentür ab.*

АНДРЕЙ. Я пришел к тебе, дай мне ключ от шкапа, я затерял свой. У тебя есть такой маленький ключик.

*Ольга подает ему ключ. Ирина идет к себе за ширму; пауза.*¹⁴⁴ (III, 169)

Das Requisit „Kerze“ steht in *Tri sestry* ebenfalls für die Besitzergreifung des Hauses durch Nataša. Sie fühlt sich als rechtmäßige Hausherrin und prüft, ob im Haus alles in Ordnung ist. Die Regieanweisungen besagen für sie ein mit der Kerze in der Hand mehrmaliges Gehen durch das Haus. Im II. Akt:

Входит Наталья Ивановна в капоте со свечой; она идет и останавливается у двери, которая ведет в комнату Андрея. [...] Идет, отворяет другую дверь и, заглянув в нее, затворяет¹⁴⁵ (139)

sowie:

Наташа проходит со свечой. [...] заглядывает в одну дверь, в другую и проходит мимо двери, ведущей в комнату мужа¹⁴⁶ (154),

und im III. Akt:

Наташа со свечой проходит через сцену из правой двери в левую молча.¹⁴⁷ (168)

Auf das ganze Stück bezogen wird die „Kerze“ symbolisch Nataša zugeordnet, sie schafft eine „Verbindung zwischen deren zerstörerischem Tun und der Zerstörung um sie herum“.¹⁴⁸ Dies spricht auch Maša an, nachdem Nataša gegen Ende des III. Aktes, in dem ein großer Teil der Stadt durch das Feuer zerstört wurde, mit der Kerze in der Hand über die Bühne geht: „Sie geht so, als ob sie Feuer gelegt hätte“ (168). Dieser Eindruck von etwas Unheimlichem scheint vom Autor beabsichtigt zu sein. In einem Brief an Konstantin Stanislavskij schreibt er: „[...] besser wäre es, wenn sie [Nataša] geradlinig, ohne irgendjemanden oder irgendetwas anzusehen, à la Lady Macbeth, mit einer Kerze in der Hand über die Bühne gehen würde – so wäre es kürzer und unheimlicher...“¹⁴⁹.

¹⁴⁴ Dt.: ANDREJ. Ich bin zu dir gekommen. Gib mir den Schlüssel vom Schrank, ich habe meinen verloren. Du hast so ein kleines Schlüsselchen.

Ol'ga reicht ihm den Schlüssel. Irina geht zu sich hinter den Wandschirm. Pause.

¹⁴⁵ Dt.: Natalja Ivanovna tritt im Hausrock und mit einer Kerze in der Hand ein; sie geht, bleibt aber neben der Tür stehen, die in Andrejs Zimmer führt. [...] Sie geht weiter, macht eine andere Tür auf und nachdem sie hineingeblickt hat, schließt sie sie.

¹⁴⁶ Dt.: Nataša geht mit einer Kerze in der Hand vorüber. [...] blickt in die eine Tür hinein, in die andere und geht an der Tür, die in das Zimmer ihres Mannes führt, vorbei.

¹⁴⁷ Dt.: Nataša geht mit einer Kerze schweigend von der rechten Tür zur linken über die Bühne.

¹⁴⁸ Vgl. Peace, S.82.

¹⁴⁹ Brief an K. S. Alekseev (Stanislavskij) vom 02.01.1901, in: *PSSP*, Bd. 9.

Neben einigen für den symbolischen Gebrauch grundlegenden Requisiten lassen sich auch weitere, auf den ersten Blick gehaltlose Gegenstände hinzufügen. Eine richtige Beobachtung macht in ihrem Essay Ol'ga Lazaresku, die den Sitzmöbeln eine bedeutende Rolle beimisst. Lazaresku interpretiert Salon- und Gartenmöbel, Schaukeln und vor allem Stühle und Sessel als ein Symbol für „Leere“, „Ausbleiben“, „Inexistenz“.¹⁵⁰ Als symbolisch bezeichnet die Forscherin die Sessel und Stühle in *Čajka*. Zum einen ist es Sorins Rollstuhl, den die Helden der Reihe nach vor sich her schieben, wobei Medvedenko den „leeren Sessel“ rollt, zum anderen der Sessel, mit dem Treplev die Tür versperrt, der sowohl „rettende“ als auch „verhängnisvolle“ Kräfte in sich vereint, indem er zum „Vermittler“ wird, dem „einzigsten Zeugen“ Treplevs letzten Treffens mit Nina.¹⁵¹ Eine Parallele für Ungeregeltheit und Unbehaglichkeit bilden in diesem Zusammenhang die niemals auf der Bühne in Erscheinung tretenden und auf sein nomadenhaftes Leben verweisenden spärlichen Möbel von Veršinin: „Mein ganzes Leben habe ich mich in den Quartierchen mit zwei Stühlen, einem Diwan und stets rauchenden Öfen herumgetrieben“ (*Tri sestry*, I, 132). Auch die wie zum Verkauf in eine Ecke zurückgestellten Möbel im IV. Akt von *Višnevij sad* sind ein Sinnbild der Leere, der Verheerung des Lebens.¹⁵²

4. Zeichen für Ideologie und Weltauffassung

Die zuvor aufgeführten Beispiele zeigen die symbolischen Aspekte bestimmter Requisiten, die von Čechov in seinen Stücken als nonverbale Ausdrucksmittel mit hohem Gehalt eingesetzt werden. Fernerhin sind Gebrauchsgegenstände mit einem starken Symbolcharakter imstande, als Zeichen für die Ideologie oder Weltauffassung zu fungieren. Eine solche einmalige, der jeweiligen Situation des Stücks entsprechende Funktion übernehmen bei Čechov nicht selten die verschiedenen Spiele. In *Tri sestry* tritt die Patience, die von Irina und Fedotik gelegt wird, als ein symbolisches Zeichen für die Zukunft der Schwestern auf:

ИРИНА. Выйдет пасьянс, я вижу. Будем в Москве.

ФЕДОТИК. Нет, не выйдет. Видите, осьмерка легла на двойку пик. (*Смеется.*) Значит, вы не будете в Москве.¹⁵³ (II, 148)

¹⁵⁰ Vgl. Lazaresku, Ol'ga: ‚*Stul'evaja' ekspozicija kak forma obščnosti russkoj i zapadno-evropejskoj literatur*, in: *Čechoviana*, ‚*Tri sestry*‘, S. 132.

¹⁵¹ S. hierzu ebd. S. 133.

¹⁵² Vgl. ebd., S. 134.

¹⁵³ Dt.: IRINA. Die Patience kommt auf, ich sehe es. Wir werden in Moskau sein.

Die Spiele in *Čajka* und in *Višnevij sad* erscheinen dagegen vor allem als ein neuartiger Griff des Autors, die Aufmerksamkeit auf bestimmte Erscheinungen zu lenken. Čechovs „neue Weltsicht“, die darin besteht, „dass bei der Beschreibung eines Interieurs, einer Landschaft, eines Ereignisses oder in einem Dialog nicht nur wichtige und wesentliche Details verwendet werden, sondern auch solche, die nicht unmittelbar zu der jeweiligen Episode, Szene oder Situation gehören“, kommt in seinen Dramen noch deutlicher zum Vorschein als in seinen Erzählungen und Novellen.¹⁵⁴ So lässt der Autor seine Figuren im IV. Akt von *Čajka* ein Lotto-Spiel spielen. „Sehr wichtige – praktisch bilanzierende – Repliken zur Charakteristik der *dramatis personae*“¹⁵⁵ werden hier von den alltäglichen Gesprächen begleitend vor der Zahlenkulisse des Lotto-Spiels abgegeben, das in dem Stück für Langeweile, Eintönigkeit und Überdross steht. „Ein langweiliges Spiel, doch wenn man sich daran gewöhnt hat, geht es“, lautet Arkadinas Kommentar (IV, 53).

Das Billardspiel in *Višnevij sad* bietet ein gutes Beispiel dafür, dass ein Requisit nicht nur eine symbolische Bedeutung trägt, sondern auch eine ideologische Aussagekraft besitzt, die darüber hinaus oft erst gegen Ende des Stücks zu erschließen ist. Die Rede ist dabei von dem Billardqueue, das – wie vorab bereits geschildert – ein Requisit ist, das ausschließlich mit Hilfe sprachlicher und gestischer Mitteln dargestellt wird und daher niemals auf der Bühne zu sehen ist. Das Billardspiel ist hier ein „Status-Symbol des Landadels“¹⁵⁶. Nachdem das Gut seinen Besitzer gewechselt hat, übernimmt hier die Dienerschaft das Spiel, wobei die Herrschaften ziemlich machtlos auftreten:

ЯША (едва удерживаясь от смеха). Епиходов бильярдный кий сломал!.. (Уходит.)

ВАРЯ. Зачем же Епиходов здесь? Кто ему позволил на бильярде играть? [...] (III, 233)

und:

FEDOTIK. Nein, sie kommt nicht auf. Sehen Sie, die Acht liegt auf der Pique-Zwei. (Lacht.) Also werden Sie nicht in Moskau sein.

¹⁵⁴ Čudakov, Aleksandr: *Die Möwe*, in: Zelinsky, Bodo (Hrsg.): *Čechovs Dramen. Interpretationen*, Stuttgart, 2003, S. 27.

Solche Episoden sind in jedem Stück Čechovs vertreten: z. B. Marinas Szene mit Kücken in *Djadja Vanja* oder Čebutykins und Solenyjs Gespräch über Suppen in *Tri Sestry* etc.

¹⁵⁵ Ebd., S. 29.

¹⁵⁶ Vgl. Kirschstein-Gamber, S. 85.

Дверь в биллиардную открыта; слышен стук шаров и голос Яши: „Семь и восемнадцать!“ У Гаева меняется выражение, он уже не плачет.

ГAEV. Устал я ужасно. Дашь мне, Фирс, переодеться. (Уходит к себе через залу, за ним Фирс.)¹⁵⁷ (III, 239)

Eine solche Reaktion kann vor allem dadurch erklärt werden, dass der Adel die Unvermeidlichkeit der herannahenden Veränderungen einsieht beziehungsweise sich ihnen widerstandslos fügt, weil er nicht imstande ist, ihnen entgegenzuwirken. Das Queue, das Epichodov zerbricht, wird zu einem Gegenstand, dessen Symbolcharakter sich zu einer bestimmten ideologischen Auffassung entwickelt. Dass Čechov bei dem Spiel der Dienerschaft nach dem Machtwechsel auf dem Gut das Queue zerbrechen lässt, deutet auf die nicht ausgereifte und ungelenke Art der ‚neuen Herrschaften‘ hin. Die herrschende Klasse ist allerdings auch unfähig, ihre Positionen zu vertreten und hat nicht einmal bemerkt, dass sie schon längst keine Machthebel in der Hand hat, wodurch auch Gaevs wiederholtes Spiel mit dem imaginären Billardqueue eine sinn gerechte Deutung findet.

III. Das Spezifische des Requisitengebrauchs bei Čechov

Bei der Darstellung des szenischen Mittels *Requisit* ist neben der Betrachtung seiner Darstellungsmöglichkeiten und Funktionen ein weiterer Punkt von besonderem Interesse. Es handelt sich dabei um den Kunstgriff Čechovs, das Requisit selbst sowie das Spiel des Schauspielers mit ihm einzusetzen und dem Gebrauch des Requisits eine bestimmte Bedeutung zu verleihen. Eine nähere Betrachtung verdient dabei eine in Čechovs Stücken häufige Erscheinung – das einer bestimmten Person zugeordnete und immer wieder in Verbindung mit ihr wiederkehrende, leitmotivisch auftretende Requisit. Ein weiterer Aspekt der Čechovschen Spezifik liegt darin, dass der Gebrauch einiger bestimmter Requisiten dem aus einem klassischen Drama bekannten Gebrauch nicht entspricht, worin sich ein weiterer Indikator der Abwendung Čechovs vom traditionellen Drama abzeichnet.

¹⁵⁷ Dt.: JAŠA (*sich kaum vor Lachen haltend*). Epichodov hat das Billardqueue zerbrochen! (*Geht ab.*)

VARJA. Warum ist denn Epichodov hier? Wer hat ihm erlaubt, Billard zu spielen?; *Die Tür ins Billardzimmer ist geöffnet; man hört das Klacken der Kugeln und Jašas Stimme: „Sieben und Achtzehn!“ Gaevs Gesichtsausdruck ändert sich; er weint nicht mehr.*

GAEV. Schrecklich müde bin ich. Gibst du mir, Firs, etwas zum umziehen. (*Geht über den Saal in sein Zimmer, Firs hinterher.*)

1. Leitmotivisch auftretende Gebrauchsgegenstände

Ein besonders ausgeprägter Bestandteil des Spezifischen in Čechovscher Dramatik sind Requisiten, die längere Zeit auf der Bühne zu sehen sind, in das Spiel der Figuren einbezogen oder oft erwähnt werden. Denn solche enthalten in erster Linie wichtige Hinweise für Zuschauer und Leser. Anhand des Spiels mit den leitmotivisch auftretenden Requisiten lässt Čechov meist die Angewohnheiten der handelnden Figuren herauskristallisieren, die es erlauben, ein Urteil über die jeweilige Person zu bilden. Das leitmotivisch gebrauchte Requisit tritt somit in einer figurencharakterisierenden Funktion auf. Wie folgt, lassen sich einige bestimmte leitmotivische Handlungen mit dem Gebrauch eines Requisits den jeweiligen Figuren zuordnen:

Tab. 3. Leitmotivisch auftretende Requisiten

	<u>Person</u>	<u>Leitmotivisches Spiel mit Requisit</u>	
<i>Čajka</i>	Maša	Tabak-Schnupfen	4x
	Trigorin	Buch-Lesen	5x
<i>Djadja Vanja</i>	Astrov	Wodka-Trinken	5x
		Kartogramme	5x
	Vojnickaja	Broschüre-Lesen	5x
	Marina	Stricken/Wolle	7x
	Telegin	Gitarre-Spielen	8x
<i>Tri sestry</i>	Andrej	Buch-Lesen	6x
		Kinderwagen-Fahren	7x
	Nataša	Kerze	4x
	Čebutykin	Zeitung-Lesen	13x
	Solenyj	Hände-Einparfümieren	4x
	Fedotik	Fotografieren	4x
<i>Višnevyj sad</i>	Ranevskaja	Telegramme	4x
	Gaev	Bonbons	3x

Das erste Stück Čechovs – *Čajka* – weist die geringste Anzahl an charakteristischen, mehrmals durch die szenische Anweisung geforderten Handlungen für die Figuren auf. Hier fällt vor allem Mašas Spiel mit der Tabakdose auf, die vor allem auf ihr „Hauptproblem, die Unfähigkeit, so zu leben, wie sie es

wünscht“ hindeutet.¹⁵⁸ In *Djadja Vanja* sind es Marija Vasil’evna, die in ihrer Broschüre liest und Notizen macht und somit ihrer Umwelt wenig Aufmerksamkeit widmet, Telegin, der mehrmals im Laufe des Stücks Gitarre spielt, was leitmotivisch das ganze Drama begleitet oder Marina, deren wiederholtes Stricken eine „gewisse Geborgenheit“¹⁵⁹ ausstrahlt. Besonders ausgeprägt im Zusammenhang mit dem leitmotivischen Spiel mit Requisit ist die Figur Astrovs dargestellt. Dem Arzt werden sogar zwei leitmotivische Handlungen zugeordnet – das Wodka-Trinken und das Spiel mit dem Kartogramm. Diese Leitmotive vereinen das Negative und Positive in der Figur Astrovs. Während in der Beschäftigung mit den Kartogrammen seine fortschrittlichen Ideen zum Ausdruck kommen, verkörpert sein Wodka-Trinken nicht nur den Widerspruch zwischen der Wirklichkeit und seiner positiven Einstellung: „Am Menschen sollte alles schön sein: Das Gesicht, die Kleidung, die Seele und die Gedanken“ (II, 83), sondern vor allem – ähnlich wie im Fall von Maša und ihrer Tabakdose (*Čajka*) – die Unzufriedenheit mit dem eigenen Leben.¹⁶⁰ Interessant ist dabei die Entwicklung, die anhand des Wodka-Trinkens zu beobachten ist. Während das Wodka-Trinken am Anfang des Stücks als Zeichen für Astrovs Veränderung steht (I, 63), tritt es später im Verlauf des Stücks als ein Mittel, den Pathos seiner leidenschaftlichen Rede über die Wälder herabzusetzen, auf. Der Arzt steigert sich in seine Ideen und sein Idealbild des Menschen hinein und bereitet mit seinem Wodka-Trinken dem Ganzen ein abruptes Ende, indem er alles als eine Narretei bezeichnet: „Aber... (*trinkt*) es wird Zeit für mich. Letztendlich ist es alles vermutlich nur eine Schrulle von mir“ (I, 73). Am Ende des IV. Aktes trinkt Astrov das letzte, hoffnungslose Gläschen:

Он делает глоток из той горькой чаши, которая теперь осталась ему в его жизни, – вернее, в его доживании. В такой детали, как его отказ от предложения Марины ‚закусить хлебом‘: ‚Нет, я и так‘, – мы чувствуем, что у него совсем уже не остается сколько-нибудь уважения к себе, к своей жизни. ‚Finita la comedia!‘ – недаром сказал он при прощании с Еленой Андреевной.¹⁶¹

¹⁵⁸ Vgl. Dahms, S. 104.

¹⁵⁹ Vgl. Brühl, S. 139.

¹⁶⁰ Vgl. Dahms, S. 105 ff.

¹⁶¹ Ermilov, *Dramaturgija Čechova*, S. 115.

Dt.: Er macht einen Schluck aus jenem Leidenskelch, der ihm nun in seinem Leben, besser gesagt seinem Lebensrest, geblieben ist. In solch einem Detail, wie seiner Ablehnung Marinas Vorschlags ‚einen Brotimbiss zu nehmen‘: ‚Nein, das geht auch so‘, – fühlen wir, dass ihm kaum noch Achtung vor sich selbst und vor seinem Leben geblieben ist. Nicht ohne Grund sagt er beim Abschied mit Elena Andreevna: ‚Finita la comedia!‘

Auch das Stück *Tri sestry* verfügt über mehrere Gebrauchsgegenstände, deren Auftreten leitmotivischer Art ist: Natašas Auftritte mit der Kerze, wie bereits aufgeführt, oder Fedotiks Angewohnheit, Momentaufnahmen zu machen – sprich zu fotografieren – und dadurch die Augenblicke, die keinen bleibenden Wert besitzen, unvergänglich zu machen. Kontinuierlich liest Čebutykin im Laufe des Stücks Zeitung und macht Notizen. Davon, dass die Informationen, die der Militärarzt in sein Notizbüchlein schreibt, wie auch alles andere Geschehen um ihn herum, ihm in Wirklichkeit ziemlich gleichgültig sind, zeugt vor allem ihre Belanglosigkeit. So bestätigt er selbst:

А я в самом деле никогда ничего не делал. Как вышел из университета, так не ударил пальцем о палец, даже ни одной книжки не прочел, а читал только одни газеты... [...] Вот... Знаю по газетам, что был, положим, Добролюбов, а что он там писал – не знаю... Бог его знает...¹⁶² (I, 124)

Čebutykins Desinteresse erschöpft sich aber nicht in dieser Tatsache: Hinter seiner Handlung verbergen sich auch Teilnahmslosigkeit seiner Umwelt gegenüber und mangelnde Bereitschaft zur Kommunikation.¹⁶³

Mit besonderer Bedeutung ist auch Stabkapitän Solenyjs Tick, sich permanent die Hände einzuparfümieren, geladen. Für diese Zwecke trägt er ständig einen Parfümflakon bei sich. Dieses angewöhnte Verhalten lässt vermuten, dass sich Solenyj, der dann im IV. Akt den Tod von Tuzenbach verschuldet, von Anfang an schmutzig fühlt. Bereits im I. Akt wird diese Annahme bekräftigt – in einem Gespräch über die Zukunft wendet sich Solenyj an Tuzenbach: „In zwei, drei Jahren sterben Sie an einem Schlag oder ich betrinke mich und jage Ihnen eine Kugel in die Stirn, mein Engel“, auf diese prophetische Äußerung hin folgt die szenische Anweisung „Holt eine Parfümflasche aus der Tasche heraus und besprenkelt sich die Brust und Hände“ (124). Am Ende des Stücks wird sie wiederum durch Solenyj selbst ‚bestätigt‘, indem er bemerkt, seine Hände würden, trotz des ganzen Flakons, den er im Laufe des Tages verbraucht hat, immer noch nach Leiche riechen (IV, 179). Solenyj misslingt sein Versuch, die Wirklichkeit, wenigstens in diesem sekundären, lediglich ihn allein betreffenden Punkt zu verbessern.¹⁶⁴ Richard Peace vermutet in Solenyjs Figur, die als provokativ und skrupellos erscheint, eine

¹⁶² Dt.: Und ich habe in Wirklichkeit niemals irgendetwas getan. Als ich aus der Universität kam, habe ich keinen Finger mehr gerührt, kein einziges Buch gelesen, nur Zeitungen... [...] Hier... Ich weiß aus den Zeitungen, dass es, angenommen, einen Dobroľubov gab, was er da aber geschrieben hat – weiß ich nicht... Gott mag es wissen...

¹⁶³ S. auch oben, Kap. 2.C.II.1. *Figurencharakterisierender Gebrauch von Requisiten. Requisit als Zeichen für Figuren*, S. 104 f.

¹⁶⁴ S. hierzu Dahms, S. 107.

„von der Literatur vorprogrammierte Gestalt“, er nennt ihn einen „lermontovschen“ Duellanten, dessen „Handlungsweise [...] für das russische Publikum ebenso voraussagbar [ist] wie die Handlungsweise einer klassischen Tragödienfigur für das antike Publikum, das mit den Mythen vertraut war“.¹⁶⁵

Auch Andrej aus *Tri sestry* sind außer seiner Angewohnheit, ständig wegzugehen (Ol'ga: „Der hat so eine Art – immer wegzugehen“, I, 130), was ihn in den „Bereich des Randhaften“ rückt¹⁶⁶, und dies, obwohl er im Personenverzeichnis an erster Stelle, als „Familienoberhaupt“, angegeben ist, zwei weitere leitmotivische Handlungen in Bezug auf das Spiel mit Requisit zugeordnet: Buch-Lesen und Kinderwagen-Fahren. Ähnlich wie in den vorher bereits angesprochenen Fällen des Buch- oder des Zeitung-Lesens durch Maša, Vojnickaja oder Čebutykin, verhält es sich auch hier: Das Buch-Lesen ist ein Zeichen für Andrejs Rückzug aus der Realität. Da Andrej keinen Versuch unternimmt, die für ihn nicht angenehme Wirklichkeit zu korrigieren, entwickelt sich das, was im II. Akt mit dem Buch-Lesen seinen Anfang genommen hat, weiter und erreicht im IV. Akt seinen Höhepunkt – das mehrmalige Kinderwagen-Fahren über die Bühne symbolisiert eindeutig seine Unterordnung Natašas Herrschaft und sein Versinken im Spießbürgertum.¹⁶⁷

In *Višnevyj sad* sind vor allem die Gutsbesitzerin und ihr Bruder mit den szenischen Anweisungen für das leitmotivische Spiel mit dem Requisit ausgestattet. Während Ranevskaja das oftmals wiederholte Spiel mit den Telegrammen zugeordnet ist, das zeichenhaft für ihre Liebesbeziehung und ihre Pariser Lebensweise steht¹⁶⁸, ist bei Gaev seine Angewohnheit, Bonbons zu lutschen, zu nennen. Die Bonbons sind dabei nur eins von einigen anderen Gesichtspunkten, die dafür stehen, dass Gaev immer noch ein Kind geblieben

¹⁶⁵ Vgl. Peace, S. 176.

¹⁶⁶ Ebd., S. 164 f.

¹⁶⁷ Interessant ist die zeitraffende Anordnung der Anweisungen für Andrejs leitmotivisches Spiel mit Requisit. Während der I. und der III. Akt über keine der beiden Handlungen verfügen, erfolgt im II. Akt nur die eine – es wird mehrmals das Buch gelesen –, und im IV. Akt die andere – das Kinderwagen-Fahren. Als durchaus annehmbar erscheint hier Gisela Hildegard Dahms Behauptung, der I. Akt wäre von den beiden symbolischen leitmotivischen Handlungen unbelastet, da dieser vor der Heirat Andrejs und Natašas spielt. Der II. Akt zeigt langsam Andrejs Rückzug aus der Realität durch das Buch-Lesen. Im III. Akt tritt Andrej lediglich gegen Ende des Aktes auf, wobei er zunächst versucht, sich und seine Frau zu rechtfertigen, dann jedoch seine unglückliche Lage zur Sprache bringt, so dass sich die nonverbale Akzentuierung dessen durch das Spiel mit Requisit erspart. Der IV. Akt verdeutlicht Andrejs Verstrickung in das spießbürgerliche Dasein und seine Unterordnung Nataša gegenüber, welchen er nicht einmal mehr durch das Buch-Lesen zu entkommen versucht.

S. hierzu Dahms, S. 106.

¹⁶⁸ Mehr hierzu Kap. 2.C.III.2. *Der Verfremdungseffekt. Der Brief*, S. 120.

ist. Lachend bemerkt er: „Man sagt, dass ich mein ganzes Vermögen für Bonbons ausgegeben habe ...“ (II, 220). Ähnlich wie das Billard-Spielen setzt Čechov das Bonbon-Lutschen als Zeichen für Gaevs Schwäche ein, für seine Unfähigkeit, Entscheidungen für die Zukunft zu treffen, zumal nach den Bonbons stets gegriffen wird, wenn die Rede vom Schicksal des Kirschgartens ist. Die beiden für sein Lebensprinzip stehenden Handlungen – Billard-Spielen und Bonbon-Lutschen – verlaufen bei Gaev allerdings „konsequenter und bislang folgenloser“, als die seiner Schwester, die „stets ‚mit dem Geld um sich geworfen‘ hat“.¹⁶⁹

Rückblickend lässt sich bei der Verwendung des leitmotivisch auftretenden Requisitengebrauchs klar eine deutliche Tendenz beobachten. Die entsprechenden Handlungen sind in den meisten Fällen auf die Unzufriedenheit einer Person mit sich selbst (Maša – Tabak, Astrov – Wodka) und/oder auf das gestörte Verhältnis zur Realität und zum Leben (Andrej/Čebutykin – Lesen, Gaev – Bonbons) sowie die Unfähigkeit irgendetwas zu verändern (Andrej – Kinderwagen, Gaev – Billard, Ranevskaja – Telegramm) zurückzuführen. Lediglich in den zwei Leitmotiven kommt, im Vergleich zum Nichtstun der anderen, der Versuch, die Wirklichkeit in irgendeiner Weise zu korrigieren (Astrov – Kartogramm, Solenyj [subjektiv bezogen] – Hände-Einparfümieren), zustande, wodurch der „Zusammenhang zwischen innerer und äußerer Handlung, aber auch der Bruch zwischen den beiden Ebenen am deutlichsten“ wird.¹⁷⁰

2. Der Verfremdungseffekt

Es ist nun der im vorigen Kapitel erwähnte Kunstgriff Čechovs, den konventionellen Gebrauch eines Requisites in sein Gegenteil umzukehren, anzusprechen.¹⁷¹ Dies äußert sich vor allem darin, dass die mit solchen Gebrauchsgegenständen durch Čechovsche Dramenfiguren vollzogenen Handlungen nicht dem von ihnen gesendeten Signal entsprechen. Eine besondere Aufmerksamkeit ist dabei den beiden am häufigsten auftretenden signalsendenden Gebrauchsgegenständen – dem Brief und der Waffe – entgegenzubringen.

¹⁶⁹ Vgl. Zelinsky, Bodo: *Der Kirschgarten*, in: ders. (Hrsg.): *Das russische Drama*, Düsseldorf, 1986, S. 109.

¹⁷⁰ Vgl. Dahms, S. 108 f.

¹⁷¹ Ebd., S. 65 ff.

Der Brief

Das traditionelle klassische Drama sieht den Brief als ein Mittel zur Schaffung und/oder¹⁷² Lösung eines Konflikts, indem es Nachrichten enthält, die das Fortschreiten der Handlung beeinflussen (konfliktschaffend oder – aktualisierend) oder bereits bekannte Gegebenheiten erklärt oder diese aus einer anderen Perspektive beleuchtet (konfliktlösend). Eine von diesem traditionellen Gebrauch entfernte Verwendung des Requisits „Brief“ („Telegramm“ in *Višnevyj sad*) ist vor allem in *Tri sestry* und in *Višnevyj sad* vorzufinden. Čechov kehrt hier die übliche Funktion des „Briefes“ um und setzt seinen Wert für den Handlungsverlauf herab.

Im II. Akt von *Tri sestry* erhält Veršinina einen Brief mit der Mitteilung, seine Frau habe zum wiederholten Male versucht, sich zu vergiften. Die erste Abweichung von dem traditionellen Muster besteht hier bereits darin, dass der unternommene Selbstmordversuch nicht von einer der „konfliktbeladenen“¹⁷³ Hauptfiguren unternommen wird, sondern von einer unbedeutenden Figur, die nicht einmal auf der Bühne auftritt. Am deutlichsten tritt die Abkehr von der Funktion des szenischen Briefes dadurch hervor, dass dieses Schreiben für den weiteren Verlauf der Handlung von keiner Bedeutung ist. Die wenigen Vorgänge, die der Brief von Veršinins Frau auslöst, sind sein Abtreten von der Bühne, wobei er eine halbe Stunde später zurückkehrt, um mit den anderen weiter auf die Maskierten zu warten (II, 155), und Anfisas Replik über den von Veršinina bestellten und nicht ausgetrunkenen Tee (II, 149).¹⁷⁴

Ähnlich verhält es sich mit den an Ranevskaja adressierten Telegrammen aus Paris. Diese werden im Laufe des Stücks vier Mal sowohl in der Regieanweisung als auch im Sprechtext der Figuren erwähnt, dennoch erweisen sich auch diese nicht ein einziges Mal als Überbringer einer handlungsrelevanten Nachricht, wirken weder spannungssteigernd noch auflösend. Insofern deutet hier das Spiel mit dem Telegramm, neben einem Hinweis auf den techni-

¹⁷² Als das wohl beste Beispiel kann hier Gogol's *Revizor* herangezogen werden, in dem beides – sowohl die Schürzung als auch die Lösung des Knotens – mittels eines Briefes geschieht: Am Anfang des Stücks erfahren die handelnden Figuren aus einem Brief, dass ein Revisor zu erwarten sei, am Ende wird den Personen ihr Irrtum vor Augen geführt, dessen Auflösung ebenfalls aus einem Brief hervorgeht.

¹⁷³ Vgl. Dahms, S. 83.

¹⁷⁴ Gisela Hildegard Dahms bemerkt zu diesem Verfahren Čechovs, dass die Szene mit dem Brief von Veršinins Frau „gleichsam als distanzierte, ‚komische‘ Entsprechung des konfliktbringenden Briefs und des Selbstmords im klassischen Drama“ verstanden werden darf.

Vgl. ebd., S. 83.

schen Fortschritt, lediglich das momentane Verhältnis Ranevskajas zu ihrem Liebhaber an¹⁷⁵.

Die Waffe

Eins der im Drama am häufigsten verwendeten signalgebenden Requisiten ist die Waffe. Auch hier sieht ein den gesendeten Signalen gemäßer Gebrauch bestimmte Muster vor.¹⁷⁶ Eine Waffe kann eine Konfliktsituation auslösen oder steigern, indem sie beispielsweise infolge einer zornigen Erregung gezogen wird. Kommt es innerhalb eines Dramas zu einem tatsächlichen Gebrauch der Waffe, so intensiviert dies die Erwartung der Lösung eines Konflikts. Die konfliktlösende Funktion geht dabei meist in Form eines Duells, Mordes, Selbstmordes etc. auf. Auch hier kehrt Čechov die traditionellen klassischen Funktionen des Waffengebrauchs um. Der Gebrauch der Waffe löst in keinem seiner Stücke einen Konflikt, so wie sich dadurch keine Auswirkungen auf das Leben der handelnden Personen abzeichnen.

Besonders die Stücke *Djadja Vanja* und *Tri sestry* liefern gute Beispiele für die verkehrt oder verfremdet eingesetzten signalgebenden Funktionen des Requisites „Waffe“. Das schwierige Verhältnis der beiden Protagonisten in *Djadja Vanja* und ihr Streit finden ihre Zuspitzung, indem Vojnickij zwei Mal auf Serebrjakov schießt. Gemäß der Erwartung, der Gebrauch der Waffe würde Spannungen lösen oder zu einem Umschwung in der schwierigen Situation führen¹⁷⁷, wählt Čechov hier eine dem „Signal“ entgegengesetzte Variante des Spiels mit diesem Requisit. Vojnickij verfehlt beide Male. So erweist sich hier nach einer kurzen Spannung nicht nur, dass der gescheiterte Versuch Vojnickijs, Serebrjakov, in dem er den Grund für seine unglückliche Lage sieht, zu erschießen, ihm nicht nur einen weiteren Misserfolg beschert hat, sondern auch, dass keine Änderungen im Leben der handelnden Figuren auftreten, wobei die Endsituation des Stücks eine viel größere ‚Tragik‘ darstellt, als es ein tragischer Schluss infolge der Erwartung eines traditionellen,

¹⁷⁵ Im I. Akt zerreißt Ranevskaja, über ihren Liebhaber verärgert, sein Telegramm ohne es zu lesen, im II. Akt lässt sich eine Milderung ihres Verhältnisses ihrem Liebhaber gegenüber beobachten – sie liest das Telegramm, bevor sie es zerreißt, und im III. Akt behält sie das Telegramm und gesteht, dass sie den Mann immer noch liebt.

¹⁷⁶ An dieser Stelle kann nochmals auf die Bemerkung über das im I. Akt an der Wand hängende Gewehr, das im letzten Akt schießt, verwiesen werden.

S. Kap. 2.C.II.2. *Requisit als Verweis auf Handlung und Situation. ‚Signalgebende‘ Requisiten*, S. 107 f.

¹⁷⁷ Eine mögliche Lösung wäre hier zum Beispiel: Serebrjakov wird getötet, Sonja bekommt das Gut, Elena Andreevna wird frei etc.

dem „Signal“ entsprechenden Spiels mit dem Requisit „Waffe“ herbeischaffen konnte:

Вместо принципа заряженного ружья, которое обязательно должно выстрелить в конце, он [Čechov, I. U.-R.] утвердил иной принцип – драматически нагнетенной, внешне ‚бездейственной‘ атмосферы будней, которая так и не разряжается.¹⁷⁸

Der Schuss als Aktion, als Handlung wird somit durch die theatralisch gesehen unbegründet erscheinende und wenig wirkungsvolle Schießerei ersetzt. Darüber hinaus erfährt die Situation mit dem Gebrauch der Schusswaffe eine Minderung ihres Wertes durch die unfreiwillige Komik der Ausführung, indem Vojnickij seine Handlungen durch solche Phrasen wie „Wo ist er? Ah, da ist er!“ begleitet und Schusslaute – „Peng!“ – imitiert (III, 104). Auch durch Marinas abschwächende Replik „Macht nichts, Kindchen. Die Gänse schnattern nur ein wenig – und hören schon wieder auf...“ (III, 103) vermindert sich die Dramatik der Szene.

Vergleichbar setzt Čechov den Gebrauch der Waffe in *Tri sestry* ein, wobei es sich im Stück um ein Duell zwischen Tuzenbach und Solenyj handelt. Im Gegensatz zu *Djadja Vanja* nimmt hier der Schusswechsel einen tragischen Ausgang, dennoch verursacht der Tod des Barons Tuzenbach keine Wendepunkte im Leben der Beteiligten. Vor allem Irinas Situation, für die der Ausgang des Duells von besonderer Bedeutung ist, bleibt „gerade ausdrücklich als Folge des Duells“¹⁷⁹ bestehen. Auch die Aufnahme des Duells und seiner Folgen, was sich auf indirekte Weise durch den ganzen Akt hindurch zieht, durch die handelnden Personen gestaltet sich eher undramatisch: Vor dem Duell wird kaum darüber gesprochen, nachdem der Schuss fällt, zeichnet sich überhaupt keine Reaktion darauf bei den Figuren ab. Auch Čebutykins Nachricht über Tuzenbachs Tod begegnet man letztendlich verhalten. Selbst die am meisten Betroffene, Irina, nimmt keinen direkten Bezug darauf und äußert sich nur knapp und undramatisch: „Ich wusste es, ich wusste es ...“ (IV, 187). Bereits am Anfang des IV. Aktes erzeugt die ‚Erwartung‘ des Duells keine sonderliche Spannung: Es wird lediglich Solenyjs Duellerfahrung angesprochen und Mašas Besorgnis – „...man sollte es ihnen nicht erlauben. Er könnte den Baron verletzen oder sogar töten“ (178) – geäußert. Die steigern- de Spannungserzeugung über den Ausgang des Duells wird prompt durch die fatalistische Äußerung Čebutykins: „...einen Baron mehr, einen weniger – ist

¹⁷⁸ Papernyj, Zinovij: „Vopreki vsem pravilam...“ *P’esy i vodevili Čechova*, Moskva, 1982, S. 108.

Dt.: Anstelle des Prinzips des geladenen Gewehrs, das am Ende unbedingt abgefeuert werden soll, festigte er [Čechov] ein anderes Prinzip – das der dramatisch angespannten, äußerlich ‚wirkungslosen‘ Atmosphäre des Alltags, die sich nicht entlädt.

¹⁷⁹ Vgl. Dahms, S. 71.

es nicht völlig gleich?“ (178) unterbrochen. Schließlich erfährt auch der tragische Ausgang des Duells neben der allgemeinen Verhaltenheit eine gewisse Abschwächung jeglicher Dramatik durch Čebutykins Bemerkung „Ist es nicht alles einerlei?!“ (187).

Eine dramatische Steigerung sowie die Möglichkeit einer Konfliktlösung hinsichtlich des Waffengebrauchs sind auch in *Čajka* nicht gegeben. Bezeichnend dabei ist hier außerdem die Tatsache, dass Treplevs Selbstmord sowohl im Sprechtext als auch in den Regieanweisungen keinerlei Andeutungen findet, allein das vorher erwähnte Verbrennen der Manuskripte könnte als ein Hinweis darauf verstanden werden. Nachdem der Schuss fällt, findet lediglich Treplevs subjektiver Konflikt – die Unfähigkeit, sich mit seiner unerwiderten Liebe zu Nina und Ninas Liebe zu Trigorin auseinanderzusetzen – eine ‚Lösung‘. In Bezug auf die anderen Figuren zieht seine Handlung keine Bedeutung nach sich.¹⁸⁰ Davon zeugt darüber hinaus die Tatsache, dass sein Selbstmord hinter die Bühne verlagert wird und die auf der Bühne agierenden Personen dies nicht einmal sofort wahrnehmen und sich aufführen (später auch auf Dorns Bitte), als sei nichts geschehen. Von einer gewisser Entdramatisierung sprach in diesem Zusammenhang bereits nach der Premiere die *Birževye vedomosti*: „Der Effekt des Schusses – ein höchst tragischer Moment – wird ebenfalls durch die unangebrachte Lüge des Doktors, der erklärt, dass das Fläschchen mit Äther explodiert ist, abgeschwächt“.¹⁸¹

Durch ihre stilistische Eigenart des Gebrauchs der Requisiten „Brief“ und „Waffe“ unterscheiden sich Čechovs Stücke grundlegend vom früheren klassischen Drama. Dabei ist es nicht nur der in allen Stücken – und dadurch schließt sich eine Zufälligkeit dieses Verfahrens aus – dem „Signal“ entgegengesetzte Gebrauch von Requisiten, sondern auch eine gewisse Herabwürdigung dieser signalgebenden Requisiten zu einem alltäglichen Gegenstand. Besonders der Gebrauch des Requisits „Brief“ wird lediglich auf seine spannungssteigernde Funktion reduziert. Die „Waffe“ behält zwar ihr „Signal“, dennoch wird auch sie durch die Knappheit an Möglichkeiten zur Konflikt-

¹⁸⁰ Gisela Hildegard Dahms bemerkt hierzu, Treplevs Selbstmord würde für das Leben anderer Figuren so wenig Bedeutung besitzen, dass sich sogar annehmen ließe, das Stück könnte auf der Personenkonstellation Arkadina-Trigorin-Zarečnaja aufbauend weitergeführt werden. Aus dem Faktum, dass keine Weiterführung der Handlung gegeben ist, zieht Dahms den Schluss, Čechov habe der Figur Treplevs „die Rolle der wichtigsten und zentralen Hauptperson“ zugedacht, „mit deren Tod auch das Stück endet“.

Vgl. Dahms, S. 76 f.

¹⁸¹ Ja. [Jasinskij], *Pis'ma iz partera*, in: *Birževye vedomosti*, 18.10.1896, Nr. 288, zitiert in: *PSSP*, S. 375 f.

schaffung oder -lösung sowie durch ihre Bedeutung abschwächende Repliken der Figuren in ihrer Wirkung herabgesetzt.¹⁸² Mit diesem auf der inhaltlichen Seite basierenden Verfahren im Einklang geht auch der Schwund jeglicher dramatischen Theatralik in formaler Hinsicht einher. Der Gebrauch der Waffe und seine Folgen besitzen bei Čechov keine szenische Relevanz mehr und haben daher die wenig expressive, undramatische Aufnahme dieser durch die Dramenfiguren zur Folge.

D. Die Lichtgestaltung

Das Licht¹⁸³ im Theater ist meistens mehr als ein bloßes Sichtbarmachen des Raumes; denn wäre es nur in dieser praktischen Funktion eingesetzt, könnte es nicht als ein „theatralisches Zeichen qualifiziert und verstanden werden“.¹⁸⁴ Folglich ist darauf hinzuweisen, dass das Licht als ein bedeutungstragendes Zeichensystem aufzutreten imstande ist.

Bevor die einzelnen Aspekte der Čechovschen Lichtgestaltung einer eingehenderen Betrachtung unterzogen werden, sollte festgehalten werden, dass der Autor keinerlei Angaben für das Einsetzen der Beleuchtungsmechanik, wie zum Beispiel eine explizite Anweisung, eine bestimmte Figur oder ein bestimmtes Requisit durch den Scheinwerferstrahl zu fixieren, macht. Es ist allerdings anzunehmen, dass diese Tatsache weniger auf die zu der Zeit, in der Čechov seine Stücke verfasst hat, noch nicht so weit fortgeschrittenen technischen Möglichkeiten oder seine Unkenntnis der theatralischen Abläufe zurückzuführen ist. Außerdem ist zu berücksichtigen, dass beim Čechov-Theater eine gewisse Wirklichkeitstreue angestrebt wurde. Erika Fischer-Lichte bemerkt:

Im realistischen und naturalistischen Theater [...] strebte man vorwiegend danach, das Licht in seiner Grundfunktion – nämlich Licht zu bedeuten – auf eine Weise zu ver-

¹⁸² Dazu trägt außerdem die Tatsache bei, dass die ‚Waffe‘ als Requisit in keinem der Stücke, außer in *Djadja Vanja*, zu sehen ist. Ebenso ist der Gebrauch der Waffe selbst in den Stücken mit tragischem Ausgang (Treplevs Selbstmord in der *Čajka* und Tuzenbachs Duelltod in *Tri Sestry*) hinter die Bühne verlagert, was ebenfalls zu einer Reduktion seines dramatischen Wertes beiträgt.

¹⁸³ Der Terminus ‚Licht‘ wurde hier der ‚Beleuchtung‘ aus dem Grund vorgezogen, da in der vorliegenden Analyse von den eigentlichen Lichtverhältnissen auf der Bühne die Rede sein soll. Der Begriff ‚Beleuchtung‘ könnte somit irreführend erscheinen, er impliziert zwar die eigentlichen Lichtverhältnisse, kann jedoch auch den technischen Mechanismus bedeuten, der hier allerdings nicht berücksichtigt wird.

¹⁸⁴ Vgl. Fischer-Lichte, S. 156.

wenden, welche den Bühnenraum instand setzen sollte, die Illusion eines tatsächlichen Raumes beim Zuschauer hervorzurufen: hier hatte das Licht eine möglichst ‚natürliche‘ Beleuchtung zu bewerkstelligen.¹⁸⁵

Bei der Lichtgestaltung fällt vielmehr ins Auge, dass es Čechov in seinen zum Teil als Lesedramen erscheinenden Stücken um die Schaffung einer bestimmten aussagekräftigen Atmosphäre ging. Mal behält Čechov im Rahmen des gesamten Stücks eine einheitliche Lichtpalette, mal lässt er seine Helden einen starken Wechsel der Lichtintensität erleben. So nimmt *Djadja Vanja* an einem trüben Nachmittag seinen Lauf, setzt sich unter Kerzenlicht im II. Akt fort und endet an einem Herbstabend mit einer brennenden Lampe, die Handlung von *Višnevyj sad* beginnt im Morgengrauen, spielt in der Abenddämmerung und in der Nacht, wobei es am Ende, laut Lopachin, ein sonniger Tag ist. Das Geschehen von *Tri sestry* durchlebt die sich verändernde Lichtintensität zusammen mit dem Wechsel der Jahreszeiten. Das Licht spielt eine Rolle in der Organisation und Komposition eines Werks und tritt in Čechovs Dramen vor allem in seiner Rolle als „Träger seelischer Nuancen“¹⁸⁶ auf. Die abwechslungsreichen Lichtabstufungen erlauben Čechov, die Veränderbarkeit der Natur und der menschlichen Stimmungen festhalten zu können, womit die Vielfältigkeit und Vollständigkeit eines realen, alltäglichen Lebens erreicht wird. Aus der theaterorientierten Sicht jedoch bleiben das individuelle Verständnis des Lichts und seine szenische Verwirklichung den jeweiligen Regisseuren und Bühnenbildnern, von denen dann gebräuchlich die Beleuchtung bestimmt wird, überlassen.

I. Die „praktischen“ Funktionen des Lichts

Die Lichtgestaltung bei Čechov berücksichtigt allerdings nicht allein die Schaffung der ‚sprechenden‘ Atmosphäre, sondern geht mit ihren praktischen Funktionen, die ebenso eine theatralische Ausdrucksmöglichkeit erzielen, einher. Denn, wie bereits erwähnt, ist die erste und wichtigste Funktion des Lichts (in diesem Fall auch der Beleuchtungsmaschinerie) – die praktische. Über die primäre Funktion, die Bühne und das Geschehen auf ihr sichtbar zu machen, hinaus, verweist der praktische Gebrauch des Lichts auf die möglichen Handlungen der Figuren mit der Lichtquelle: Man kann das Licht an- oder ausmachen, die Kerze anzünden oder löschen: „Polina Andreevna löscht

¹⁸⁵ Fischer-Lichte, S. 160.

¹⁸⁶ Vgl. Kirschstein-Gamber, S. 49.

die Kerzen auf dem Tisch“ (*Čajka*, IV, 55) oder „[...] das Zimmermädchen zündet die Lampe und die Kerzen an“ (*Tri sestry*, II, 142) usw.

Unter anderem sind bei Čechov auch die szenischen Bemerkungen für das Licht in ihrer Funktion als Kennzeichnung des Ortes und der Zeit vertreten. Die Funktion des Lichts, einen Schauplatz zu bedeuten, ist dann gegeben, wenn es gilt, beispielsweise mit Hilfe der Bewegung des Lichts, besser gesagt mit dem Licht- und Schattenspiel eine bestimmte Örtlichkeit darzustellen. Ein prägnantes Beispiel ist im II. Akt von *Čajka* vorzufinden. Die Bühnenanweisung sieht hier einen in der Sonne glitzernden See sowie den Schatten einer alten Linde, in dem sich die Figuren platziert haben, vor (21).

Die Funktion des Lichts, die Zeit zu bedeuten, kann vor allem unter Gesichtspunkten der Jahres- und der Tageszeit betrachtet werden. Zwar besagt auch das oben angeführte Beispiel aus *Čajka* für den Leser: „Blumenbeete. Mittag. Es ist heiß“ (II, 21) und deutet somit auf einen Sommertag hin. Dennoch hat für den Zuschauer die Lichtintensität den hellen Sommertag darzustellen. Verstärkt wird diese Wirkung durch das erwähnte Glitzern des Sees und den Schatten der Linde, was mit Hilfe des Lichts erzeugt wird. Besonders reichhaltig ist die Palette des Lichts in Bezug auf die Tageszeit. Vor allem hier geht es um seine Intensität, Farbe, Verteilung und Bewegung.¹⁸⁷ So kann beispielsweise ein intensives gelbes Licht auf einen sonnigen Tag verweisen: „Mittag; draußen ist es sonnig...“ (*Tri sestry*, I, 119), genauso wie ein rötliches Licht und sein Wandern über die Bühne einen Sonnenuntergang in *Čajka* (I, 5) oder einen Sonnenaufgang in *Višnevyj sad* (I, 197) bedeuten können. Die Dunkelheit („Es gibt kein Licht“, *Tri sestry*, II, 139) oder kleine Lichtquellen im Halbdunkeln („Eine Lampe brennt. Halbdunkel“, *Čajka*, IV, 45) verweisen auf einen Abend oder eine Nacht.

Ein anderer Aspekt der Lichtgestaltung ist der Verweis auf die Situation. Hier ist das Licht in der Lage, nicht nur bestimmte Naturvorgänge auszudrücken, sondern deutet auch auf „Vorgänge in der menschlichen Gesellschaft“ hin.¹⁸⁸

Denkt man an das Gewitter im II. Akt von *Djadja Vanja* – die Regieanweisung besagt: „Es blitzt“ (77) – so wird es auch mit Hilfe der Lichteffekte dargestellt, wobei hier, wie es bei den meteorologischen Vorgängen meist der Fall ist, die akustischen Mittel hinzugezogen werden können. Ein weiterer Verweis auf einen mit Hilfe des Lichts darzustellenden natürlichen Vorgang ist im III. Akt von *Tri sestry* zu finden. Außer, dass auf der Bühne über die Feuersbrunst, die während des III. Aktes in der Handlungsstadt wütet, gesprochen wird, ist sie laut szenischer Anordnung folgendermaßen optisch darzustellen: „Durch die offene Tür sieht man ein Fenster, das durch den

¹⁸⁷ S. hierzu Fischer-Lichte, S. 156.

¹⁸⁸ Vgl. ebd., S. 159.

Feuerschein rot erscheint“ (157). Ein Beispiel für den Verweis auf die Situation in der menschlichen Gesellschaft ist im III. Akt von *Višňevyj sad* gegeben: „Der Kronleuchter brennt“ (229). Das ausdrückliche Erwähnen des Kronleuchters, einer großen (Haupt-)Lichtquelle, scheint beabsichtigt den feierlichen Anlass zu betonen – es wird ein Tanzball gegeben.

II. Die stimmungsschaffende Wirkung

In Čechovs Stücken lässt sich die Verwendung einer breiten Palette an verschiedensten Lichtquellen und -schattierungen beobachten. Dabei werden unterschiedliche künstliche Lichtquellen in unterschiedlichen Abstufungen stimmungserzeugend herangezogen – erleuchtete Räume in allen Stücken, gedämpftes Lampen- (*Čajka*) oder Kerzenlicht (*Djadja Vanja*, *Tri sestry*), die dunkle Bühne des II. Aktes von *Tri sestry*, die im Laufe des Aktes allmählich erhellt wird und am Ende erneut in der Dunkelheit versinkt, sowie das Licht eines Kronleuchters (*Višňevyj sad*). Ähnliches lässt sich bei dem ‚natürlichen‘ Licht beobachten. In seinen Stücken macht Čechov von all seinen Nuancen Gebrauch – von der Morgendämmerung (*Višňevyj sad*) über die Mittagszeit mit dem ausdrücklich erwähnten Sonnenschein (*Čajka*, *Tri sestry*) oder einen trüben Nachmittag (*Djadja Vanja*) bis hin zu dem Sonnenuntergang (*Čajka*) und der Nacht (*Djadja Vanja*, *Tri sestry*).

Das Entstehen der stimmungserzeugenden Wirkung geschieht dabei auf zweierlei Wegen. Vordergründig sind hier zunächst praktische, auf einer bestimmten Situation basierende Gründe erkennbar, wie zum Beispiel das Auf- und Abtreten der Figuren von der Bühne in *Čajka*. Die szenische Anweisung zum IV. Akt des Stücks besagt „Abend. Eine Lampe brennt. Halbdunkel“ (45). Die Bühne ist menschenleer. Mit dem Erscheinen Mašas und Medvedenkos wird das Licht der Lampe etwas höher geschraubt (45) als auch die anderen Figuren hinzukommen und die Gesellschaft sich zum Lotto-Spielen setzt, werden zusätzlich zum Lampenlicht die Kerzen hinzugefügt (52); nachdem man sich zum Abendessen in einen anderen Raum, hinter der Bühne, begibt, werden die Kerzen gelöscht (55) und, als das Spiel ein wenig später, beim Erscheinen aller Beteiligten wieder aufgenommen wird, wiederum angezündet (60). Bei näherer Betrachtung wird deutlich, dass besonders der letzte Lichtwechsel für eine tiefere Bedeutung ausgelegt ist. Der Deckmantel der Halbdunkelheit gewährt ein Zusammentreffen von Nina und Treplev, bei dieser Beleuchtung erfolgen die Lebensbeichten der beiden, darüber hinaus fällt Treplevs Entschluss zum Selbstmord. Die Dunkelheit im Stück scheint

überhaupt den beiden jungen Leuten zugewiesen zu sein¹⁸⁹; denn auch im I. Akt, in dem Treplevs Stück seine Premiere erleben soll, heißt es: „Soeben ist die Sonne untergegangen“ (5), man wartet auf das Aufgehen des Mondes, um einen bestimmten Effekt erzeugen zu können: „Der Mond steht über dem Horizont, sein Spiegelbild im Wasser; [...] Irrlichter leuchten auf“ (13). Mit Hilfe des Lichts setzt hier Čechov die Gestaltung einer dramatisch-phantastischen Atmosphäre für das Theater im Theater. Konträr zu Treplevs „Mondlichtbeschiedener Traumwelt“ des I. Aktes, beginnt der II. Akt in der heißen Mittagszeit in einem in der Sonne glitzernden Bühnenbild; diese leuchtende, klare Welt ist die Welt von Arkadina und Trigorin, die im Rampenlicht stehend und sich in Erfolg und Anerkennung sonnend dargestellt werden.¹⁹⁰

Auch in *Višnevij sad* erfolgt ein durchdringender Lichtwechsel innerhalb der Akte auf der Bühne. Der I. Akt beginnt bei Tagesanbruch – „Morgengrauen, bald wird die Sonne aufgehen“ (197) –, am Ende des Aktes berichtet Varja, dass die Sonne bereits aufgegangen ist (209). Die Abenddämmerung – „Bald wird die Sonne untergehen“ (215) – ist der Ausgangspunkt des II. Aktes, im Laufe des Aktes sind die Lichtabstufungen der untergehenden Sonne und des aufgehenden Mondes (228) zu vermuten. So wie die Lichtnuancen der beiden Akte ihre ganze Palette von der Morgendämmerung bis zum Mondaufgang durchlaufen, stehen auch die Aussagen dieser Akte in einem Zusammenhang. Der helle Frühlingmorgen und die weißen Blüten des Kirschgartens verheißen anfangs noch einen guten Ausgang für das Schicksal des Gutes. Die hoffnungsvolle Stimmung des I. Aktes schlägt in die nachdenklich-melancholische Atmosphäre des II. Aktes um. Man sitzt in Gedanken verloren da, schwingt pathetische Reden, der Mondschein „verklärt“ die Zukunftsbilder Trofimovs und Anjas, die „Konturen der Wirklichkeit erscheinen verwischt“.¹⁹¹

Noch intensiver verläuft der Lichtwechsel zwischen dem II. und dem III. Akt. Hier wird das Licht eines Kronleuchters in seiner in Verweis auf eine bestimmte Situation stimmungsschaffenden Wirkung gebraucht. Der brennende Kronleuchter verdeutlicht nicht nur die Situation – die fröhliche Feststimmung –, sondern gibt die rauschende Atmosphäre des Festes, die im III. Akt herrscht, insofern wieder, als dass er nach der Zuversicht des I. Aktes und den ersten Zweifeln des II. Aktes symbolisch für eine Art Euphorie vor dem Fall steht. Auch bei der Tatsache, dass Lopachin, nachdem die Nachricht von seinem Erwerb des Gutes verkündet wurde, die Kerzenständer, die auf den

¹⁸⁹ Vgl. auch Kirschstein-Gamber, S. 52 f.

¹⁹⁰ Vgl. Kirschstein-Gamber, S. 53.

¹⁹¹ Ebd., S. 51.

Tischen stehen, fast umstößt (241), lässt dieses als eine Andeutung auf das Ende des Festes, sprich des Kirschgartens, interpretieren.¹⁹²

Wie durchdacht und dramaturgisch wirkungsreich Čechov den Gebrauch des Lichts gestaltet, kann besonders am Beispiel von *Tri sestry* nachvollzogen werden. Bezeichnend ist hier die Einrahmung der Handlung: I. Akt, Mittag/hell – II. Akt, Abend/halbdunkel – III. Akt, Nacht/halbdunkel – IV. Akt, Mittag/hell. So fängt das Stück mit einer Lichtfülle des I. Aktes an, wobei diese mehrmals sowohl im Sprechtext der Figuren als auch in der Regieanweisung betont wird:

Полдень; на дворе солнечно, весело.

[...]

ОЛЬГА. Сегодня тепло, можно окна держать настежь [...] Сегодня утром проснулась, увидела массу света, увидела весну, и радость заволновалась в моей душе...

[...]

ИРИНА. [...] (Глядя в окно.) Хорошая погода сегодня. Я не знаю, отчего у меня на душе так светло!¹⁹³ (119 f.)

Wie dem angeführten Zitat zu entnehmen ist, ist die Intention der Lichtfülle bereits in den Worten der Schwestern impliziert. Das warme, sonnige Wetter und das strahlende Licht stehen nicht nur mit ihren schönsten Erinnerungen in Verbindung – „OL’GA. [...] ich erinnere mich gut, Anfang Mai, genau um diese Zeit ist in Moskau schon alles in voller Blüte, es ist warm und von Sonnenlicht durchflutet“ (119) –, spiegeln nicht nur ihre momentane Verfassung – „OL’GA. Heute strahlst du [Irina] ganz und scheinst ungewöhnlich schön. Und Maša ist auch schön“ (120) – und bringen ihre Freude zum Ausdruck, sondern füllen sie mit Zuversicht ihrer Zukunft gegenüber.

Nicht weniger bedeutend ist das Eingangsbild des II. Aktes: „Acht Uhr abends. [...] Es gibt kein Licht“ (139). Mit einer Kerze ausgestattet, tritt Nataša, die durchs Haus läuft und alle Lichter löscht, auf der Bühne auf. Beim Licht der von Nataša vergessenen Kerze liest Andrej in einem Buch. Hell

¹⁹² In diesem Zusammenhang lassen sich die Kerzenständer auch als symbolisch für die alte, ins Wanken geratene Welt bzw. Ordnung eingesetzt, auslegen, während der Kronleuchter, sprich die Elektrizität, ein Zeichen für die neue Ordnung ist.

¹⁹³ Dt.: *Mittag; im Hof ist es sonnig und heiter.*

[...]

OL’GA. Heute ist es warm, man kann die Fenster offen lassen [...] Heute morgen wachte ich auf, sah viel Licht, sah den Frühling, und Freude bewegte meine Seele...

[...]

IRINA. [...] (Schaut aus dem Fenster.) Schönes Wetter heute. Ich weiß nicht, warum mir in der Seele so hell ist!

wird es auf der Bühne erst, als das „einzigste Liebespaar“¹⁹⁴ des Stücks auf der Bühne erscheint: „Maša und Veršinin treten ein. Während sie sich unterhalten, zündet das Zimmermädchen die Lampe und die Kerzen an“ (142). Nachdem die Fastnachtsgesellschaft aber von Nataša aus dem Haus vertrieben wird, werden die Lichter gelöscht (153) und die Bühne versinkt wiederum im Halbdunkeln. Eindeutig lässt sich hier dieses „Lichterlöschen“ als ein „Sinnbild für das Verdrängen der Freude, Schönheit und Lebendigkeit“¹⁹⁵ interpretieren. Wenn der abendliche II. Akt die Freude des I. Aktes getrübt darstellt, erfährt der III. Akt eine Steigerung zu einer Ausnahmesituation. Die unruhige Nacht bezeichnet nicht nur einen latenten Wendepunkt im Leben aller Beteiligten¹⁹⁶, die ‚intime‘ Atmosphäre des Halbdunkels bewegt die Helden auch dazu, in diesem Stück ihre geheimen Empfindungen und Gedanken zu offenbaren. Genau wie der II. Akt Andrejs Lebensbeichte mit Beurteilung seiner Ehe beim schwerhörigen Ferapont und später bei Čebutykin sowie Solenyjs Liebesgeständnis an Irina enthält, folgen im III. Akt die Lebensbeichten der Schwestern, Andrejs Bekenntnis seines unglücklichen Lebens und Mašas Geständnis ihrer Liebe zu Veršinin ihren Schwestern gegenüber.

Auf die bereits erwähnte ‚Kreisform‘ des Stücks ist die Mittagsstunde des IV. Aktes zurückzuführen, dessen Situation den Aufbruch – eine der Grundsituationen Čechovscher Dramatik – darstellt.¹⁹⁷ Angesichts des vielfachen Verlustes und der Resignation steht hier das Tageslicht weniger für das Vertrauen in die Zukunft und die Wünsche im I. Akt, sondern vielmehr dafür, was den Schwestern, von Maša bereits im II. Akt zum Ausdruck gebracht, noch bleibt – ein ‚vager Glaube an die Notwendigkeit zu leben und die Hoffnung, dass die Zukunft alles klären wird‘.¹⁹⁸

Zusammenfassend hat die Auseinandersetzung mit der Verwendung des Lichts gezeigt, dass der Licht- und der Stimmungswechsel in Čechovschen Dramen Hand in Hand gehen. Ihre Art und Intensität ändern sich oft innerhalb eines Aktes, der Kontrast wird aber besonders beim Aktwechsel deutlich. Einer besonderen Beliebtheit hinsichtlich der Lichtgestaltung erfreut sich bei Čechov vor allem das abendliche und nächtliche Geschehen, dessen hoher Stellenwert auf die ‚enthüllende‘ Funktion der Nacht, der ‚eine Art ‚Ausnahmezustand‘ dar[stellt], der die Helden ihr Innerstes öffnen, ihr wahr-

¹⁹⁴ S. Kirschstein-Gamber, S. 52.

¹⁹⁵ Dlugosch, S. 79.

¹⁹⁶ Hier ist auf die Wandschirme, die die Bereiche der beiden, nun in ein gemeinsames Zimmer verdrängten Schwestern und auf die Abgabe des Schlüssels als Machtsymbol von Ol’ga an Andrej (bzw. Nataša), was Natašas Herrschaft endgültig besiegelt, sowie auf die Nachricht von dem bevorstehenden Abzug der Brigade hinzuweisen.

¹⁹⁷ Hierzu auch Peace, S. 166.

¹⁹⁸ Ebd., S. 171.

res Gesicht zeigen lässt“ und ihre emotionale Handlungen begünstigt, zurückzuführen ist.¹⁹⁹ So finden in der Nacht Ninas Lebensbeichte und Treplevs Selbstmordentschluss statt (*Čajka*), Sonjas Versöhnung mit Elena Andreevna und ihre versteckte Liebeserklärung an Astrov (*Djadja Vanja*), Mašas Beichte über ihre Liebe zu Veršinín (*Tri sestry*) usw. Ein anderer Aspekt der Lichtgestaltung bei Čechov ist das Einsetzen des Lichts als ein Mittel, die Charaktere der Figuren auszuleuchten, wie die Dunkelheit für Nina und Treplev (*Čajka*) oder Nataša (*Tri sestry*)²⁰⁰, Licht für Arkadina und Trigorin etc. Der Gebrauch des Lichts in all seinen Abstufungen ist somit, seine praktische Funktion unbeachtet, viel mehr als bloße naturalistische Landschafts- und Zeitskizzierung, sondern wird vom Autor bei der Charakterzeichnung und zur Schaffung der emotionalen Atmosphäre eingesetzt.

¹⁹⁹ S. Kirschstein-Gamber, S. 50.

²⁰⁰ Hier gelten allerdings, wie bereits angeführt, unterschiedliche Gründe, die jeweiligen Protagonisten mit der Dunkelheit zu assoziieren.

Kapitel 3. Die Erscheinung des Schauspielers

Vom Augenblick des ersten Erscheinens des Schauspielers auf der Bühne erhält der Zuschauer Informationen, die es ihm erlauben, die Charakteristika der dargestellten Rollenfigur auf einen Blick zu erkennen. Diese Identifikation beschränkt sich aber lediglich auf die äußeren Merkmale der Rollenfigur wie Geschlecht, Alter, sozialer Status, Beruf etc. Es darf allerdings nicht außer Acht gelassen werden, dass das Äußere des Schauspielers in diesem Prozess als ein bedeutungserzeugendes Mittel fungiert. Erika Fischer-Lichte spricht hier vom „Apriori des Leibes“; denn der Körper des Schauspielers stellt sozusagen die „Bedingung der Möglichkeit von Theater“ dar, ohne die körperliche Gegenwart des Schauspielers wäre das Theater nicht möglich, seine äußere Erscheinung ist dabei meist das erste, was das Publikum vom Schauspieler wahrnimmt.¹

A. Die Rolle

I. Čechovsche Schauspieler

Schon als Gattung impliziert das Schauspiel die Tatsache, dass „lebendige, reale Menschen vor einem Publikum agieren“, daher ist der Schauspieler das wesentliche und unverzichtbare Instrument des Theaters; als „Medium des Dramatikers“ zu verstehen, besetzt der Schauspieler die Rolle durch sein Individuum und setzt seine eigenen Merkmale wie Statur, Physiognomie, Stimmqualität, Alter usw. für seine Rolle ein.² Deshalb ist eine bedachtsame Besetzung der Rollen für eine erfolgreiche Inszenierung eines Dramas von besonderer Bedeutung. Darüber hinaus ist zu bemerken, dass die Gefahr einer Fehlbesetzung vorliegt, falls der Darsteller vom Typ her – trotz schauspielerischer Wandlungsfähigkeit – der in der Anweisung oder im gesprochenen

¹ S. Fischer-Lichte, S. 98.

² Vgl. Hasler, Jörg: *Szene*, in: Greiner, Norbert / Hasler, Jörg / Kurzenberger, Hajo / Pikulik, Lothar: *Einführung ins Drama. Handlung, Figur, Szene, Zuschauer*, Bd. II, 1982, S. 90.

Text definierten Figur nicht entspricht.³ So war Čechov in einigen Fällen mit der Besetzung der einen oder der anderen Rolle unglücklich, seine Kritik beruhte dabei jedoch zumeist auf falsch interpretierten oder ungenügend entfalten Charakteren.⁴ Auch mit Stanislavskij selbst in der Rolle des Trigorin war Čechov nur wenig zufrieden. In einem Brief an Maksim Gor'kij schrieb er hinsichtlich seiner Empfindung der *Čajka*-Aufführung, dass er es nicht mit ansehen konnte, wie missverstanden Trigorin von dem Darsteller wurde.⁵ Als Vladimir Nemirovič-Dančenko sich für die Gastspiele in Petersburg vorgenommen hatte, Stanislavskij in Rolle des Trigorin noch etwas zu verändern, lieferte Čechov eine Anregung hierfür, indem er sich noch einmal an Stanislavskijs Spiel erinnerte:

Да, ты прав, для Петербурга необходимо еще хотя немножко переделать Алексева – Тригорина. Вспрыснуть спермину, что-ли. В Петербурге, где живет большинство наших беллетристов, Алексеев, играющий Тригорина безнадежным импотентом, вызовет общее недоумение. Воспоминание об игре Алексева во мне до такой степени мрачно, что я никак не могу отделаться от него, никак не могу поверить, что А[лексеев] хорош в *Дяде Ване*...⁶

Ein besonders markanter Fall der Fehlbesetzung einer Rolle lag allerdings in der Aufführung von *Čajka* durch das Moskauer Künstlertheater vor. Konstantin Stanislavskij erinnerte sich, dass Čechov die Ausführung einer der Rollen mit einer besonderen Härte bewertet hat, die in einem solchen sanftmütigen

³ Vgl. Hasler.

⁴ Stanislavskij erinnerte sich an ein Gespräch über eine Inszenierung von *Djadja Vanja* in einem Provinztheater: „Der Darsteller der Hauptrolle spielte ihn dort als einen heruntergekommenen Gutsbesitzer, in gefetteten Stiefeln und Bauernhemd. So werden die russischen Gutsbesitzer auf der Bühne stets dargestellt. Mein Gott, was war A. P. verärgert wegen dieser Abgeschmacktheit!

- Hören Sie, so geht es doch nicht. Bei mir steht doch geschrieben: Er trägt feine Krawatten. Feine! Verstehen Sie, die Gutsbesitzer ziehen sich besser an, als Sie und ich“.
Stanislavskij, *Stat'i...*, S. 128.

⁵ In besagtem Brief an M. Gor'kij schrieb Čechov, Trigorin würde sich wie ein Gelähmter („как паралитик“) über die Bühne bewegen und die Tatsache, dass der Belletrist keinen eigenen Willen hat, sei von dem Darsteller so verstanden worden, dass es nicht mit anzusehen sei.

Brief an A. M. Peškov (M. Gor'kij) vom 09.05.1899, in *PSSP*, Bd. 8, S. 170.

⁶ Brief an V. I. Nemirovič-Dančenko vom 03.12.1899.

Dt.: Ja, du hast Recht, für Petersburg ist es notwendig, Alekseev-Trigorin wenigstens ein bisschen umzuarbeiten. Etwa Spermin einspritzen. In Petersburg, wo die Mehrheit unserer Belletristen lebt, wird Alekseev, der Trigorin als einen hoffnungslosen Impotenten spielt, eine allgemeine Verlegenheit hervorrufen. Die Erinnerung an Alekseevs Spiel ist in mir so dermaßen düster, dass sie mich immer noch nicht loslässt und ich keineswegs glauben kann, dass A[lekseev] gut in *Djadja Vanja* sein soll...

Menschen wie ihm nur schwer vermutet werden konnte; der Dramatiker forderte, besagte Rolle umgehend umzubesetzen und drohte mit dem Verbot einer weiteren Aufführung des Stücks.⁷ Die Rede ist von der Schauspielerin Marija Roksanova in der Rolle der Nina Zarečnaja. Zum ersten Mal sah Čechov Roksanova am 1. Mai 1899 in einer geschlossenen, speziell für ihn veranstalteten Aufführung des MChT und bekam einen negativen Eindruck von ihrem Spiel.⁸ Čechov war nicht nur mit Roksanovas Spiel unzufrieden. Aus seinem Brief an Vladimir Nemirovič-Dančenko ist deutlich herauszulesen, dass auch die äußeren Merkmale der Schauspielerin im Hinblick auf ihre Rollenfigur ein Fehlgriff gewesen seien⁹. Zwei Jahre später war Čechov immer noch darüber verärgert, dass man Roksanova die Rolle der Zarečnaja spielen ließ. In einem Brief an seine Frau Ol'ga Knipper-Čechova schrieb er: „Roksanova hat wieder in *Čajka* gespielt? Das Stück wurde doch aus dem Repertoire genommen bis eine neue Schauspielerin kommt, und nun ist wieder Roksanova da! Was ist das für eine Schweinerei!“¹⁰

Zur Thematik der passenden Schauspieler lässt sich eine der geläufigsten Denkgewohnheiten anführen, dass im Theaterbetrieb zunächst ein Text vorliegt und dann geeignete Schauspieler gesucht werden. Diese ist soweit richtig, dennoch verhält es sich öfters umgekehrt und der Autor schreibt sein Stück mit Bedacht der besonderen künstlerischen Möglichkeiten eines Schauspielers oder eines Theaterensembles oder aber der technischen Mittel eines Theaters.¹¹ Die Richtigkeit dieser Behauptung ist beispielsweise aus einem unveröffentlichten Interview mit Georgij Tovstonogov herauszulesen, in dem der Regisseur sagt, er könne zum vorliegenden Zeitpunkt keine Inszenierung von *Višnevij sad* vornehmen, da er keine Schauspielerin für die Rolle der Ranevskaja habe: „Keine Ranevskaja – keine Aufführung“.¹² Der Kernpunkt für die Stücke Čechovs bedingte somit vor allem das Vorhandensein eines spezifischen Theaters. Durch das Fehlen eines solchen Theaters begründet Alek-

⁷ Vgl. Stanislavskij, *Stat'i...*, S. 127.

⁸ S. hierzu Čechov, *PSSP*, Bd. 10, S. 378.

⁹ „Und dies hier schreibt Just: ‚[...] und die Möwe selbst (*j'en conviens*) könnte ein wenig hübscher sein im letzten Akt“.

PSSP, Bd. 8, S. 58 f.

¹⁰ Ebd., Bd. 10, S. 108.

¹¹ S. Hasler, *Szene*, S. 92.

¹² Tovstonogov, G. A. / Kuzičeva A. P.: *Moj ljubimyj dramaturg*, neopublikovannoe interv'ju, März, 1985, in: Rossijskaja akademija nauk. Naučnyj sovet po istorii mirovoj literatury. Čechovskaja komissija (Hrsg.): *Čechoviana, Čechov v kulture XX veka. Stat'i, publikacii, esse*, Moskva, 1993, S. 143.

sandr Roskin den Misserfolg der Uraufführung von *Čajka* in Sankt-Petersburg¹³:

Die *Möwe* musste durchfallen, denn sie war das erste Stück der neuen russischen Dramatik. Sieht man von den Daten ab, so kann man sagen, dass an *dem* Tage das Künstlertheater geboren wurde, als das Publikum bei der Benefizvorstellung für die Levkeva das Stück von Čechov auspiff. Denn an jenem Tage wurde außerordentlich überzeugend das Fiasko des ganzen alten Theatersystems demonstriert.¹⁴

Die innovatorischen Grundsätze der Čechovschen Dramatik verlangten aber nachdrücklich das Erscheinen schauspielerischer Talente eines neuen Typus¹⁵, die Richtlinien für deren Agieren sind in Stanislavskijs Verständnis der Stücke Čechovs zusammengefasst: Es irren sich diejenigen, die in Čechovs Stücken nur zu spielen und darzustellen versuchen, in seinen Stücken muss man „sein“ beziehungsweise leben, existieren¹⁶. Diese Kriterien erfüllende Schauspieler fand Čechov im Ensemble des Moskauer Künstlertheaters. Auch das MChT erfasste den Rhythmus der Čechovschen Stimmung, die es auf der Bühne reproduzierte. Sich bereits in der Opposition zum Künstlertheater befindend, behauptete Vsevolod Mejerhol'd, dass die „Stimmung“ nicht die Regisseure, nicht die *mise en scènes*, nicht mal die Grillen oder andere Atmosphäre schaffenden Griffe Stanislavskijs, sondern die Schauspieler

¹³ Die Rezensionen der Petersburger Zeitungen berichteten:

„Solch ein schwindelerregendes Durchfallen, solch ein erschütterndes Fiasko hat vermutlich in der gesamten Laufbahn der armen Benefiziantin kein einziges Stück erfahren“ (*Novosti i birževaja gazeta*, 1896, 18. Okt., Nr. 288.);

„Das Stück fiel durch... so, wie nur selten ein Stück überhaupt durchfallen kann“ (*Syn otečestva*, 1896, 18. Okt., Nr. 283.);

„*Čajka* ist gestorben. Sie wurde durch das einstimmige Auszischen des gesamten Publikums getötet...“ (*Peterburgskij listok*, 1896, 18. Okt., Nr. 288.);

„Das ist keine Möwe, das ist einfach wilder Unsinn“ (*Birževye vedomosti*, 1896, 18. Okt., Nr. 288.) usw.

In diesem Chor gingen die wenigen Stimmen, die nüchtern und sachlich an die Analyse des Stücks herangingen, unter: „*Čajka* ist ein Werk, das seiner Grundidee, dem innovativen Charakter der Gedanken und der tief sinnigen Beobachtungsgabe der alltäglichen Situationen nach sehr außergewöhnlich ist...“ (Brief von A. F. Koni an A. P. Čechov vom 07.11.1896, in: *PSSP*, Bd. 16, S. 542 f.), der Bruder des Schriftstellers, Aleksandr P. Čechov, schrieb ihm nach der ersten Vorstellung: „Ich habe dein *Čajka* erst heute im Theater kennengelernt: es ist ein wunderbares, ausgezeichnetes Stück, voll von tiefer Psychologie, durchdacht und herzergreifend“ und später schrieb er: „Es ist nicht deine Schuld, dass du deinem Jahrhundert voraus bist“ (Vgl. *PSSP*, Bd. 13, S. 370 ff.).

¹⁴ Roskin, Aleksandr: *A. P. Čechov*, Moskva, 1959, S. 137, zitiert in: Düwel, Wolf (Hrsg.): *Anton Čechov, Dichter der Morgendämmerung*, Halle, 1961, S. 142.

Hervorhebung I. U.-R.

¹⁵ Vgl. Stroeva, S. 15.

¹⁶ Stanislavskij, K. S.: *Moja žizn' v iskusstve*, Moskva, 1948, S. 299.

selbst und ihre außergewöhnliche Musikalität erschaffen haben, indem sie den Rhythmus der Čechovschen Dichtung verinnerlicht und auch umgesetzt haben.¹⁷ Doch das, was diese Schauspieler vereint hat, bemerkt Konstantin Rudnickij, war die Partitur¹⁸, die von Stanislavskij vorgeschlagen wurde und die Basis der Truppe bildete.¹⁹

Čechov und seine Dramaturgie trugen beträchtlich dazu bei, dass das Moskauer Künstlertheater ein neues Gesicht bekam – zum naturalistischen, von den Meinungen beeinflussten Theater kam das Čechovsche Theater der Stimmung hinzu. Die Gruppe der Schauspieler, die alle Stücke Čechovs in nahezu unveränderter Besetzung spielte und das neue Gesicht des Theaters schaffte, wird auch „čechovskie aktery“ („Čechovsche Schauspieler“) genannt.²⁰ Für dieses Ensemble schrieb Čechov seine späten Stücke *Tri sestry* und *Višnevij sad* und bestimmte Rollen bestimmten Schauspielern unter Berücksichtigung ihrer Fähigkeiten und Besonderheiten auf den Leib. So betonte er während der Arbeit an *Tri Sestry* in einem Schreiben an Ol'ga Knipper, für die er die Rolle der Maša vorsah: „Ach, was für eine Rolle du in *Tri sestry* bekommst! Was für eine Rolle!“²¹ und an den MChT-Schauspieler Aleksandr Višnevskij über seine Kulygin-Rolle: „[...] für Sie bereite ich die Rolle des Gymnasialinspektors vor, des Ehemannes einer der Schwestern. Sie werden einen Uniformrock und einen Orden um den Hals tragen“²². Im Rahmen seines dramatischen Schaffens²³ schrieb Čechov in *Tri sestry* zum ersten Mal die meisten

¹⁷ Vgl. Mejerhol'd, Vsevolod: *O teatre*, Spb., 1913, S. 27., zitiert in: Rudnickij, S. 40 f.

¹⁸ ‚Partitur‘ – ein Begriff, der zum ersten Mal in die theatrale Praxis eingeführt wurde –, nannte Stanislavskij seinen Regieplan, in dem er den ganzen Verlauf und die ganze Struktur der Aufführung festhalten wollte.

Vgl. Rudnickij, S. 20.

¹⁹ Ebd., S. 41.

²⁰ S. dazu: Mejerhol'd, Vsevolod: *K istorii i tehnike teatra*, in: ders.: *Stat'i, pis'ma, reči, besedy*, Moskva, 1968, Bd. 1, S. 113 ff.

²¹ *PSSP*, Bd. 8, S. 125.

²² Ebd., S. 107.

²³ Seine ersten Stücke schrieb Čechov für kein bestimmtes Theater. Man rang um seine Stücke. Schauspielerinnen wie V. Komissarževskaja und G. Fedotova baten um die Stücke für ihre Benefizaufführungen. Der Regisseur des Petersburger Aleksandrinskij Teatr E. Karpov fragte um Erlaubnis, *Djadja Vanja* aufführen zu dürfen. Zum Verdruss des Moskauer Künstlertheater versprach Čechov zunächst sein Stück *Djadja Vanja* dem Malyj Theater. Nachdem das Stück aber von dem Theaterkomitee nicht aufgenommen wurde, weil Čechov eine nach Meinung des Komitees für die Inszenierung erforderliche Überarbeitung des Dramas ablehnte (S. hierzu: *PSSP*, Bd. 8, S. 461 f.), hat man das Drama im MChT uraufgeführt. V. Nemirovič-Dančenko dazu: „Denn Čechov ist dadurch bequem und angenehm für eine Inszenierung, da er keine Schablonen hat

Rollen speziell für bestimmte Schauspieler. Diese Besonderheit hob auch Vladimir Nemirovič-Dančenko in seinen Erinnerungen hervor, indem er vermerkte, dass der Autor hier das getan habe, was von den Kritikern üblicherweise missbilligt wurde, er schrieb die Rollen für die von ihm eigens ausgesuchten Schauspieler, dabei bezeichnet ihn Stanislavskij als einen großartigen Theaterpsychologen, der die künstlerischen Besonderheiten der jungen Truppe des MChT klar erkannt hatte und die ihnen am besten entsprechenden Gestalten geschaffen hat.²⁴ Später, in *Višnevyy sad*, orientierte er sich gänzlich, wie man es dem Briefwechsel entnehmen kann, an den Aufführungsmöglichkeiten sowie der Regie und vor allem an den Persönlichkeiten und individuellen Begabungen der Schauspieler des Moskauer Künstlertheaters. Aus seinen Briefen, denen er zum Teil eine Auflistung seiner Besetzungswünsche hinzufügte²⁵, geht darüber hinaus hervor, dass er nicht nur einige der Rollen bestimmten Schauspielern „auf den Leib geschrieben“ hat, sondern auch, dass ihn die szenische Gestaltung der Stücke, sprich Dekorationen, Kostüme, akustische Mittel etc., sehr beschäftigt hat.

II. *Dramatis personae*. Arten der Figurendarstellung bei Čechov

Im Vergleich zu einem Roman, in dem der Leser meist ausführlichere Personenbeschreibungen bekommt, fallen diese bei der Lektüre eines Dramas weniger detailliert aus. Mit einigen Ausnahmen²⁶ ist es in einem Drama in der Regel der Phantasie des Lesers überlassen, sich ein Bild über die Figuren zu machen. Die Vorstellungskraft des Lesers wird dabei durch die im Text enthaltenen Informationen geleitet und durch direkte und indirekte Darstellung sowie Selbstdarstellung der Figuren angeregt, bei Čechov kommt hier vor allem das für die Figur typische, repräsentative Detail hinzu. Eine besondere Bedeutung erlangt die Personendarstellung im Hinblick auf die oben bereits angeführte Aussage Stanislavskijs, in Čechovs Stücken müsse man leben: Das aufmerksame Lesen (denn auch nur flüchtig erwähnte Details sagen bei Čechov oftmals mehr als ausführliche Beschreibungen aus) und das richtige Interpretieren des Charakters einer dramatischen Figur leisten auch dem Re-

und da er nicht für das Malyj Theater und seine Schauspieler schrieb.“ (Nemirovič-Dančenko, *Izbrannye pis'ma*, S. 178.).

²⁴ Nemirovič-Dančenko, *Iz prošlogo...*, S. 219, zitiert in: *PSSP*, Bd. 9, S. 402.

²⁵ Zum Beispiel Brief an O. L. Knipper-Čechova vom 14.10.1903, in: *PSSP*, Bd. 11, S. 273 f.

²⁶ So sind beispielsweise die Personenbeschreibungen eines Ibsen oder O'Neill dermaßen ausführlich im Nebentext vorzufinden, dass man sie schon als undramatisch bezeichnen kann.

Vgl. Hasler, S. 201.

gisseur und dem Schauspieler eine Hilfestellung für deren authentische Darstellung. Die Herauskristallisierung der charakteristischen Eigenschaften einer Dramenfigur findet auf mehreren Wegen statt, wobei nicht vergessen werden darf, dass die Personendarstellung nicht nur am Anfang eines Dramas geschieht, sondern dass die charakterisierende Entfaltung einer Figur im Verlauf des ganzen Stücks erfolgt²⁷.

Das erste Kennenlernen der handelnden Figuren erfolgt – wie in jedem Drama – mittels des Personenverzeichnisses, sei es am Anfang des Textes bei der Lektüre eines Stücks oder im Programmheft. Auf die Charakterisierung der Figuren im Personenverzeichnis verzichtet Čechov fast gänzlich.²⁸ Der Begriff „Charakterisierung“ wird dabei nicht nur für die Arbeit des Interpreten benutzt, der die einzelnen Merkmale der Figur zusammenträgt, sondern auch für die Technik des Autors, seine Figuren mit diesen Merkmalen auszurüsten. Die Eigenart einer Person kann so aus dem ermittelt werden, was über die jeweilige Person gesagt wird – direkte Charakteristik, und aus ihrem eigenen Verhalten – indirekte Charakteristik.

Im Drama werden die Figuren zum größten Teil nicht durch einen Erzähler vermittelt, sondern durch Schauspieler verkörpert. Aus diesem Grund können diese nicht einfach vom Autor beschrieben werden. So wird im Drama auf andere Charakterisierungstechniken zurückgegriffen. Es lässt sich hier im Bezug auf Čechovs Dramen eine Reihe von Möglichkeiten der direkten Charakterisierung unterscheiden. Als erstes ist die Charakterisierung der Figur zu nennen, die durch den Autor selbst erfolgt. Diese Hinweise können aber nur dem Leser, also im Nebentext, gegeben werden. Da die Figuren jedoch in ihrem Redetext ihre Verhaltensweise selbst erläutern, erweisen sich solche Rollenanweisungen als kaum bedeutend, es sei denn, die Personen betragen sich ungewohnt. So finden sich bei Čechov Angaben solcher Art nicht. An einigen Stellen heißt es nur verallgemeinert „Mutter“, „Sohn“, „Arzt“ etc. Oft beschränkt sich der Autor auf allgemeine stilisierende Einzelzüge wie „junges Mädchen“, „alte Kinderfrau“, die jedoch kein individuelles Bild vermitteln. Die altersbezogenen Adjektive sind dabei besonders unter der Berücksichtigung der Tatsache, dass das genaue Alter dieser Personen häufig nicht

²⁷ Da die erste Information besser in Erinnerung bleibt, beschränken sich die auf das Charakterisierungsverfahren bezogenen theoretischen Überlegungen häufig auf den Dramenbeginn bzw. auf die jeweils erste Darstellung der betroffenen Personen. Doch gilt es bei einer Analyse auch die „Nachcharakterisierungen“ zu beachten, durch welche die erste Vorstellung der Person betont, ergänzt oder gerade gerückt wird.

Vgl. Assmuth, S. 87.

²⁸ Mehr hierzu Kap. 6.B. *Das Personenverzeichnis*, S. 303 ff.

genannt wird, in der Verbindung mit der Zeitthematik zu betrachten: So soll die Assoziation vermittelt werden, dass die jungen Leute, wie beispielsweise Nina und Treplev (*Čajka*), noch alles vor sich haben, die Alten dagegen ihr Leben schon gelebt haben. Hinweise auf körperliche Merkmale gibt es mit der Ausnahme der Marina, einer „schwammigen und schwerfälligen Alten“ (*Djadja Vanja*, I, 63), keine. Somit werden von Čechov andere Möglichkeiten der direkten Charakterisierung gewählt als die Darstellung der Rollenfigur im Nebentext.

Als Nächstes ist die Charakterisierung der Figur durch beschreibende und beurteilende Aussagen von anderen Figuren zu nennen. Als Beispiel ist hier Treplevs charakterisierende Äußerung im Dialog mit Sorin über Arkadina anzubringen:

Психологический курьез – моя мать. Бесспорно талантлива, умна, способна рыдать над книжкой, отхватит всего Некрасова наизусть, за больными ухаживает, как ангел; но попробуй похвалить при ней Дузе. Ого-го! Нужно хвалить только ее одну [...] Затем она суеверна, боится трех свечей, тринадцатого числа. Она скупа. [...] моя мать меня не любит. Еще бы! Ей хочется жить, любить, носить светлые кофточки, а мне уже двадцать пять лет, и я постоянно напоминаю ей, что она не молода. Когда меня нет, ей только тридцать два года, при мне же сорок три, и за это она меня ненавидит. [...] Она любит театр...²⁹ (*Čajka*, I, 7 ff.)

Solche Fremddarstellungen sind subjektiv, sie können verzerrt oder falsch sein, deshalb muss hier die Glaubwürdigkeit des Sprechers beachtet werden. Zur dritten Möglichkeit der direkten Figurencharakterisierung gehört die Selbstdarstellung der Personen, von der der Autor sehr häufig Gebrauch macht. Dabei sind es nicht nur die Hauptpersonen (Astrov in *Djadja Vanja*, I, 63 f., Irina in *Tri sestry*, III, 166 usw.), die sich selbst in Monologen und Dialogen charakterisieren, auch die Randfiguren erfahren eine Charakterisierung durch Selbstbeschreibung, wobei hier oft eine karikierende Wirkung erreicht wird. So beschreibt sich Epichodov in *Višnevyj sad*:

Я развитой человек, читаю разные замечательные книги, но никак не могу понять направления, чего мне собственно хочется, жить мне или застрелиться, [...] я

²⁹ Dt.: Eine psychologische Kuriosität – meine Mutter. Zweifelsohne talentiert, klug, kann über einem Buch Tränen weinen, sagt den ganzen Nekrasov auswendig auf, pflegt die Kranken wie ein Engel, doch lobe mal in ihrer Gegenwart die Duse. Oho-ho! Nur sie allein darf man loben [...] Dann ist sie abergläubisch, hat Angst vor drei Kerzen und der Zahl dreizehn. Sie ist geizig. [...] Meine Mutter liebt mich nicht. Wie auch! Sie will leben, lieben, helle Blusen tragen, und ich bin schon fünfundzwanzig, und ich erinnere sie ständig daran, dass sie nicht mehr jung ist. Wenn ich nicht da bin, ist sie erst zweiunddreißig, aber so ist sie dreiundvierzig, und dafür hasst sie mich. [...] Sie liebt das Theater...

должен выразиться о себе, между прочим, что судьба относится ко мне без сожаления.³⁰ (II, 216)

Dunjašas Selbstdarstellung im selben Stück lautet folgendermaßen:

Я стала тревожная, все беспокоюсь. Меня еще девочкой взяли к господам, я теперь отвыкла от простой жизни, и вот руки белые-белые, как у барышни. Нежная стала, такая деликатная, благородная, всего боюсь...³¹ (II, 217)

Auch Selbstdarstellungen können einseitig oder verzerrt sein, besonders wenn sie im Dialog gegeben werden. Die Aufrichtigkeit des Sprechers und die Zuverlässigkeit seiner Aussagen hängen von der jeweiligen Situation und seinen Absichten ab. Ein repräsentatives Beispiel dafür liefert die Selbstdarstellung Solenyjs: „[...] ich habe den Charakter Lermontovs. (*Leise.*) Ich sehe Lermontov sogar ein wenig ähnlich... wie man sagt...“ (*Tri sestry*, II, 151), die zunächst zu einer falschen Interpretation der Rolle geführt haben soll, wie es Čechovs Briefäußerungen zu entnehmen ist.³² Denn allein schon die Wendung „wie man sagt...“ unterstreicht die Subjektivität dieser Äußerung. Über das wirkliche Aussehen Solenyjs aber instruiert Čechov Tichomirov, einen MChT-Schauspieler und Darsteller der Rolle des Fedotiks, in einem Brief wie folgt:

Действительно, Солёный думает, что он похож на Лермонтова; но он, конечно, не похож – смешно даже думать об этом... Гримироваться он должен Лермонтовым. Сходство с Лермонтовым громадное, но по мнению одного лишь Солёного.³³

³⁰ Dt.: Ich bin ein kultivierter Mensch, ich lese verschiedene bemerkenswerte Bücher, doch ist mir die Richtung noch nicht klar, was ich eigentlich möchte, will ich leben oder mich erschießen, [...] ich muss unter anderem über mich selbst die Aussage treffen, dass das Schicksal sich mir gegenüber ohne Gnade verhält.

³¹ Dt.: Ich bin so unruhig geworden, mache mir immer Sorgen. Noch als kleines Mädchen kam ich zu den Herrschaften und bin jetzt das einfache Leben nicht gewohnt, die Hände sind schneeweiß, wie bei einer jungen Dame. Ich bin so zart, feinfühlig und edelmütig geworden, vor allem habe ich Angst...

³² Čechov berichtete vom Schauspieler Sanin, der die Rolle des Solenyj geprobt hatte und sich dabei an die Ähnlichkeit mit Lermontov klammerte und die Rolle auf so einem Fatalismus aufbaute, dass das Ergebnis sehr schwerfällig und falsch ausfiel. Darüber hinaus äußerte Čechov sein Verständnis der realen oder nur Solenyj selbst auffallenden Ähnlichkeit mit dem großen Dichter und bezeichnete sie als den Zug eines etwas komischen Charakters.

S. Anmerkungen zum Brief an I. A. Tichomirov vom 14.01.1901, in: *PSSP*, Bd. 9, S. 471.

³³ Brief an I. A. Tichomirov vom 14.01.1901, in: *PSSP*, Bd. 9, S. 181.

Dt.: Tatsächlich, Solenyj denkt, er sähe Lermontov ähnlich; aber natürlich sieht er ihm nicht ähnlich – es ist sogar lächerlich, darüber zu reden... Geschminkt werden soll er

Bei der indirekten Charakterisierung werden dem Zuschauer und/oder dem Leser Informationen gegeben, aus denen er selbst Schlussfolgerungen zu ziehen hat. Während sich bei direkten Selbst- oder Fremdcharakterisierungen immer die Frage nach der Glaubwürdigkeit des Sprechers stellt, stellen indirekte Charakterisierungen eher ein zuverlässiges, da unparteiisches, Bild dar. Indirekt charakterisierend treten auch das sprachliche Verhalten der Personen und ihre Handlungsweise auf, in denen die Wesenszüge der Figuren sichtbar werden.³⁴ Denn die Art, wie sich eine Figur äußert (Stil, Satzbau, Wortwahl), gibt Hinweise auf ihren Bildungsstand, ihre Einstellung zum Gesprächspartner, ihre seelische Verfassung usw. So verraten beispielsweise Jašas (*Višnevij sad*) affektierte und selbstgefällige Mundart einen Menschen, der seine Herrschaften in Verhalten und Sprechweise imitiert, und laut Gaev dennoch ein nach Huhn oder Hering riechender (jeweils I, 211 und IV, 247) und wenig gebildeter Diener bleibt, worauf zum Beispiel das nachgestellte, mehrmals in Jašas Rede auftretende *slovo-er-s*³⁵ („Тут можно пройти-с?“ in: „Gestatten Sie hier durchzugehen?“, „Да-с“ für „Ja“ usw.) hinweist. Charakteristisch ist auch seine herablassende Art gegenüber den Personen gleichen Standes, die besonders durch das wiederholte Gähnen oder die verachtende Art während der Gespräche mit Dunjaša, Firs und Epichodov ersichtlich wird. Aber auch Gaev gegenüber legt er nur wenig Respekt an den Tag (Vgl. I, 211 und II, 218), was durch die mehrmals auftretenden Regieanweisungen „grinsend“, „spöttisch“ oder „kann sich kaum vor Lachen halten“ zum Ausdruck gebracht wird.

Eine andere Art der Figurendarstellung beinhaltet bei Čechov die Personenbeschreibung mit Hilfe der charakteristischen Details. Wie bereits festgehal-

allerdings als Lermontov. Die Ähnlichkeit mit Lermontov ist gewaltig, doch lediglich allein nach Solenyjs Meinung.

³⁴ Mehr dazu jeweils Kap. 4.A.I. *Sprachbegleitende paralinguistische Zeichen*, S. 169 ff., und Kap. 4.B. *Kinesische Zeichen*, S. 224 ff.

³⁵ Die häufige Wiederholung des Wortes „сударь“ (soviel wie „mein Herr“) in der russischen Sprache zeugte von der Achtung seines Gegenübers. Daraus entstand das berühmte *slovo-er-s* (russ. слово-ер-с), d. h. das Hinzufügen des Lautes „с“ zu den Wörtern, einer Abkürzung von „сударь“, mit dem die Sprache der vorrevolutionären Literaturhelden erfüllt ist. Bis auf einen einzigen Buchstaben geschrumpft, verschwindet *slovo-er-s* vollkommen aus dem Sprachgebrauch des gebildeten Adels und geht in das Vokabular der Kaufmannschaft, des Kleinbürgertums, der kleinen Beamten und der Dienerschaft über. Der Gebrauch des *slovo-er-s* galt somit nur vom Niederen in Richtung des Obigen zu erfolgen: „Bei unseren großen Schriftstellern reden ‚mit *slovo-er-s*‘ nur ‚kleine Leute‘, ‚ängstliche, ‚stille‘ oder zuweilen noch aus der Unterschicht stammende Menschen...“

Mehr hierzu Uspenskij, Lev: *Slovo o slovach / Počemu ne inače*, Leningrad, 1971, in: Internetquelle: <http://speakrus.ru/uspens/ch4.html>, (20.11.2008).

ten, lässt der Autor seinem Leser und/oder Zuschauer in Bezug auf Interpretation und Rückschlüsse große Gestaltungsfreiräume. Die Charaktere seiner handelnden Figuren werden meist mit einer bewusst getroffenen Auswahl bestimmter Merkmalen gezeichnet. Dies erscheint aber als ausreichend, um das erforderliche Verständnis der Personen, ihrer Charaktere und Situationen zu vermitteln. Es ist zudem zu akzentuieren, dass bei Čechov die „bedeutsamen Details in die Struktur des Werkes, nach einer dem Sujet und der Sujetentwicklung entsprechenden Werteskala integriert“ werden.³⁶ Dabei sind die „leitmotivische Wiederholung und Variation“ der für das Verständnis einer Person relevanten Details zu berücksichtigen, durch welche der Leser und/oder Zuschauer auf sie und ihre Bedeutung aufmerksam gemacht wird:

Wenn ein fünfzigjähriger Mann den ganzen Tag Bonbons kaut, Reden an seinen ‚teuren, hochverehrten Schrank‘ hält, bei jeder Gelegenheit Billard-Termini einflücht und sich von seinem achtundsiebzigjährigen Diener an- und ausziehen lässt (Gaev in *Višněvyj sad*), so ist eine weitere Charakterisierung nicht notwendig.³⁷

Fast jede seiner handelnden Figuren stattet Čechov mit einem charakteristischen, leitmotivisch durch das gesamte Stück auftretenden Detail aus, ob Handlung, Sprechweise oder Kostümdetail: Mašas Tabakdose und schwarze Kleidung (*Čajka*), Telegins Gitarrenspiel (*Djadja Vanja*), Čebutykins Zeitung und Notizbuch (*Tri sestry*), Gaevs Bonbons (*Višněvyj sad*) etc. Ergänzend lässt sich sagen, dass Čechov sogar einige Personen nur durch die bedeutsamen Details vertreten lässt. So setzt er in *Tri sestry* die Torte als ein optisches und Schellengeläut als ein akustisches Zeichen stellvertretend für die Figur Protopopovs ein.³⁸ Darüber hinaus wird der wahre Charakter einiger Figuren dem Zuschauer auch dadurch deutlich, dass der Autor in einigen Fällen seine Helden oder ihre Themen dupliziert, bisweilen auf karikative Art – Vojnickaja ‚karikiert‘ in *Djadja Vanja* die Tätigkeit von Serebrjakov und seines Kreises, ebenfalls ist die ‚Kultiviertheit‘ von Jašas Figur (*Višněvyj sad*) insgesamt als eine gnadenlose Parodie auf seine Herrschaften zu betrachten.³⁹ Auch in Gaevs Gestalt treten viele Charaktereigenschaften seiner Schwester parodistisch auf. Er dupliziert sie schon am Anfang des Stücks in der Szene mit dem Schrank: Nach Ranevskajas Gefühlsausbruch, bei dem sie die Möbelstücke begrüßt und den Schrank geküsst hat, wendet sich auch Gaev mit einer „unangemessenen“, im deklamatorischen Stil gehaltenen Rede

³⁶ Vgl. Dlugosch, S. 132.

³⁷ Ebd., S. 132 f.

³⁸ Vgl. ebd., S. 136.

³⁹ S. auch Berdnikov, S. 187.

an den Schrank, deren Komik vor allem in der „Vermenschlichung des leblosen Gegenstands“ und der Verwendung von „abgenutzten und inhaltlich entleerten“ Begriffen liegt⁴⁰, wobei sein Philosophieren über das allgemeine Wohl, die Ideale des Guten und den Glauben an eine bessere Zukunft lediglich ironische Repliken der Anwesenden hervorruft (*Višnevyj sad*, I, 206 ff.). Vladimir Ermilov bemerkt auch, dass gewisse Elemente des Verhaltens Ranevskajas und Gaevs ihrem geliebten Kirschgarten gegenüber parodistisch in der finalen Szene Šarlottas auftreten: „ŠARLOTTA (*nimmt ein Bündel, das wie ein eingewickelttes Kind aussieht*). Mein Kindchen, baj, baj... [...] Du tust mir so leid! (*Wirft das Bündel zurück auf seinen Platz.*)“ (IV, 248).⁴¹

Da die Protagonisten durch persönliche, autocharakteristische Äußerungen oder durch die Aussagen der anderen handelnden Figuren näher dargestellt werden, lassen sie sich durch ihre Handlungen, Gesten sowie Sprechweisen einschätzen und werden zugleich durch Beziehungen und Verhaltensweisen zu den anderen Figuren sowie ihre äußere Erscheinung charakterisiert. Anhand der zuvor angebrachten Aspekte wird abschließend ein Überblick über die Figuren Maša (*Tri sestry*) und Astrov (*Djadja Vanja*) verschafft und ein Exempel darüber erbracht, wie mit Hilfe der impliziten und expliziten Regieanweisungen sowie der direkten und indirekten Darstellungsweise eine Herauskristallisierung der Charaktere erfolgt, wobei die Richtigkeit der Interpretation unter anderem durch die Briefe des Dramatikers an die Regisseure und Schauspieler des Künstlertheaters unterstrichen wird. Vorausgreifend lässt sich anbringen, dass die Figur Maša vorwiegend durch explizite Anweisungen charakterisiert wird, während die Figur Astrov ihre Darstellung durch die impliziten Angaben erfährt. Auffallend ist auch, dass sowohl Maša als auch Astrov von den beiden Personen – jeweils von Veršin/Kulygin und Sonja/Elena – von denen sie geliebt werden, positiv beurteilt werden.

Exkurs: Herauskristallisierung der Charaktere

MAŠA (*Tri sestry*) – Maria Sergeevna Kulygina (geborene Prozorova), zum Beginn des Stücks circa 25 Jahre alt, laut Irina hat Maša mit 18 Jahren geheiratet (I, 134), und später erwähnt Kulygin, sie seien seit sieben Jahren verheiratet (III, 165). Aus ihren Worten geht hervor, dass nicht nur die Liebe, sondern inzwischen selbst die Bewunderung ihrem Mann gegenüber, nicht mehr da sind. Charakteristische äußere Erscheinung – schwarze Kleidung⁴²: I. Akt

⁴⁰ Mehr hierzu Zelinsky, *Der Kirschgarten*, S. 182 f.

⁴¹ Ermilov, *Dramaturgija Čechova*, S. 326 f.

⁴² S. hierzu das Kap. 3.B.II.1. *Das Kostüm als Kennzeichen der individuellen Identität*, S. 158 ff.

– „Maša im schwarzen Kleid“ (119) und im III. Akt – „Maša, wie immer im schwarzen Kleid“ (157). Im Gegensatz zu all ihren Geschwistern übt Maša keinen Beruf aus. Sie genoss eine gute Bildung und spricht drei Fremdsprachen: Französisch, Deutsch, Englisch (I, 131). Mašas Sprechweise ist kurz und knapp, im Verhältnis zu anderen Hauptpersonen gehören ihre Repliken zu einigen der kürzeren. Dabei fügte Čechov der Maša-Rolle viele Repliken hinzu und Mašas Gestalt erfuhr in der endgültigen Fassung des Dramas mehrere Änderungen, so schrieb er an Ol'ga Knipper, die erste Maša-Darstellerin: „Im dritten Akt habe ich nur wenig geändert, im vierten dagegen nahm ich beträchtliche Änderungen vor. Dir habe ich eine Menge Text hinzugefügt“.⁴³ Nach dem Vergleich der ersten und der endgültigen Fassung von *Tri sestry* stellte A. R. Vladimirskaia fest, dass die Figur Mašas einen besonders deutlichen Wandel erfahren hat: Während sie in der ersten Redaktion als etwas exzentrische, gar ein wenig vulgäre „Tochter des Regiments“ („дочь полка“), die keine Ausdrücke scheut, skizziert wurde, ist sie in der Fertigfassung viel sanfter, weiblicher, komplexer und lyrischer geworden.⁴⁴ Dennoch bleibt Mašas Sprache manchmal etwas derb, so sagt sie zum Beispiel: „Also wieder, hol's der Teufel, sich den ganzen Abend beim Direktor langweilen!“ (I, 134). Auch Nataša bestätigt dies, indem sie sagt: „Je vous prie pardonnez-moi, Marie, mais vous avez des manières un peu grossières“⁴⁵ (II, 150). Wie es dem Briefverkehr zwischen dem Autor und den Schauspielern des MChT entnommen werden kann, schien Ol'ga Knipper einen Schlüssel zur Charaktergestaltung der Tochter eines Offiziers gefunden zu haben. Sie schrieb an Čechov:

Я нашла себе походку, говорю низким, грудным голосом, знаешь, бывают такие аристократки с изящной резкостью, если можно так выразиться. Только не бойся – не перегрублю.⁴⁶

Knipper vereinte in Mašas Figur die Einsamkeit und Gereiztheit, sie fand eine Manier, mit überkreuzten Armen in Gedanken versunken zu stehen oder fast männlich die Hände in die Taschen zu stecken, was verständlich macht,

⁴³ Brief an O. L. Knipper vom 17.12.1900, in: *PSSP*, Bd. 9, S. 153.

⁴⁴ Vladimirskaia, A. R.: *Iz tvorčeskoj istorii „Trech Sester“*, LN, Bd. 68, S. 8., zitiert in Anmerkungen zum Brief an O. L. Knipper vom 21.12.1900, in: *PSSP*, Bd. 9, S. 443.

⁴⁵ Dt.: Entschuldigen Sie mich, Marie, aber Ihre Manieren sind etwas grob.

⁴⁶ Brief an A. P. Čechov vom 13.12.1900, zitiert in: Surkov, S. 338.

Dt.: Ich habe eine Gangart für mich gefunden, ich spreche mit einer tiefen Bruststimme, du weißt, es gibt solche Aristokratinnen mit einer eleganten Schroffheit, wenn man es so ausdrücken kann. Aber hab keine Angst – zu grob werde ich nicht sein.

warum Nataša ihre Manieren wenig damenhaft findet.⁴⁷ Eine charakteristische Besonderheit ihrer Sprechweise bildet die häufige Anmerkung „böse“, „verärgert“ usw. Maša spricht mehrmals „böse“ zu ihrem Mann Kulygin, aber auch „streng“ zu Čebutykin, „ärgerlich“ zu Ol’ga und Anfisa, „böse“ zu Ol’ga und Tuzenbach. Die Hinweise auf Maschas starke Erregbarkeit finden sich auch in ihren Gesten: „Nicht der Bobik ist krank, sondern sie selbst... Hier! (*Klopft mit dem Finger auf die Stirn.*) Kleinbürgerin!“ (II, 153). In der Regieanweisung werden auch die für Maša typischen Intonationen und Stimmungslagen angegeben: Sie „singt leise“, „singt vor sich hin“, „pfeift irgendetwas“, „pfeift leise“. Die charakteristische Haltung, in der Maša im Laufe des ganzen Stücks vorzufinden ist, ist – „nachdenklich“: Mal sinnt sie über dem Buch (I, 120), mal läuft sie wie geistesabwesend mit einem Kissen hin und her (III, 159 ff.) oder schlendert langsam im Garten herum (IV, 176). Leitmotivisch durch das ganze Drama sagt Maša Puškinsche Verse „Am Meeresufer steht eine grüne Eiche...“ auf.⁴⁸

Charakteristisch ist die Veränderung von Mašas Sprechweise in Veršinins Gegenwart. Meist spricht sie „unter Tränen lachend“, „mit Tränen“, „weinerlich“, während Veršinins Anwesenheit aber lacht sie mehrmals im Verlauf des ganzen Stücks. Im I. Akt ist Maša schweigsam, hat ihre „Melancholie“, will gehen. Mit der Ankunft des Oberstleutnants wird sie lebendiger und bleibt zum Frühstück. Im II. Akt ist sie redselig, spricht ruhig und lacht viel, nach Veršinins Abgang spricht sie wieder kaum, und wenn doch, ist ihre Rede abgehackt und verärgert; und so geht es in den anderen Akten weiter. Baluchatyj spricht hier von der Charakterisierung der Figur der Maša durch ihre Beziehung zu Veršinin.⁴⁹ Durch ihre Beziehung zu Veršinin könnte Maša, ähnlich Nataša, moralisch abgewertet werden. Im Gegensatz zu Nataša aber, deren Verhältnis mit Protopopov nur einer der zahlreichen Anzeichen ist, die das Negative dieser Figur ausmachen, bleiben solche Analogien bei Maša weg, wodurch ihre Liebesbeziehung zu Veršinin von Anfang an in einem anderen Kontext steht, als die Natašas zu Protopopov.⁵⁰ Auch dadurch, dass „Maša innerhalb ihrer begrenzten Möglichkeiten (sie ist, äußerlich gesehen, weniger frei und unabhängig als ihre Schwestern) den aktiven Versuch unter-

⁴⁷ Solov’eva, S. 24.

⁴⁸ Mehr hierzu s. Kap. 4.A.I.2. *Gestaltung der Sprechakte*, S. 187 f. und Kap. 4.A.II. *Sprachersetzende Klänge*, S. 203.

⁴⁹ Vgl. Baluchatyj, Sergej: *Problemy dramaturgičeskogo analiza. Čechov*, Leningrad, 1927, S. 122.

⁵⁰ Vgl. Hübner, Friedrich: *Die Personendarstellung in den Dramen Anton P. Čechovs*, Amsterdam, 1971, S. 180 ff.

nimmt, ihre Sehnsucht nach dem ‚wahren‘ Leben zu verwirklichen, wird sie ihren Schwestern gegenüber aufgewertet“.⁵¹

ASTROV (*Djadja Vanja*) – Michail L’vovič Astrov sieht aus, als wäre er sechsunddreißig oder siebenunddreißig Jahre alt (laut Elena Andreevna, I, 72). Sein Beruf des Arztes, sein Mustergarten und der Staatsforst spannen ihn vollends ein. Astrov ist überarbeitet. Er trinkt öfters und hat wenig Zeit, auf sein Äußeres zu achten (I, 63 f.). Astrov hat ein „erschöpftes, nervöses Gesicht“ (I, 74) und einen langen Schnurrbart (I, 64). Laut Sonja, hat er eine „zärtliche Stimme“ (II, 84).

Die charakteristische Handlung, das Wodka-Trinken, weist auf eine charakterliche Schwäche hin. Auf Marinas Frage: „Vielleicht trinkst du einen kleinen Wodka?“ reagiert er „unentschlossen“: „Meinetwegen...“ (IV, 114). Ein Mal tritt er sogar ‚angeheitert‘ auf. In einem Brief an Ol’ga Knipper beschrieb Čechov eine von ihm in *Permskij kraj* gelesene Rezension über *Djadja Vanja*: „[...] man schreibt, Astrov sei sehr betrunken gewesen; wahrscheinlich ging er in allen vier Akten schwankend“.⁵² Dabei bleibt unverständlich, ob Astrovs Neigung zum Trinken vom jeweiligen Theaterensemble so übertrieben wurde oder der provinzielle Schauspieler selbst angetrunken aufgetreten ist.

Bezüglich der Gestik und der Intonation gibt es für Astrov kaum Anmerkungen, die ihn auf eine kennzeichnende Weise charakterisieren würden. Die vorhandenen Angaben weisen meist nur auf bestimmte, momentane Verfassungen seines Gemüts hin: „Verärgert“ ist er über Vojnickij, der sein Stelldichein mit Elena Andreevna stört, im IV. Akt spricht er ein Mal „ärgerlich“ zu ihm, ein Mal heißt es (wiederum in Bezug auf Vojnickij), er „schreit zornig“, spricht dann aber „milder“. Auf Sonjas Gefühle ihm gegenüber angesprochen, reagiert er „verwirrt“; über seine Gefühle zu Elena Andreevna aber spricht er „lebendig“ und „leidenschaftlich“, als er jedoch ihr Desinteresse an seinen Ideen bemerkt, spricht er „kühl“ zu ihr, in der Abschiedsszene im IV. Akt macht er eine „Geste der Ungeduld“. Vor allem diese Angabe – eine „Geste der Ungeduld“ („жест нетерпения“) (IV, 110) – ist für die Charakterdarstellung Astrovs von besonderer Bedeutung; denn in der Szene von Elena Andreevnas und Astrovs Abschieds wäre es falsch, den Arzt als einen feurigen Verliebten – so wie Stanislavskij diese Rolle (miss)verstanden hat⁵³

⁵¹ Hübner, S. 180 ff.

⁵² Vgl. Brief an O. L. Knipper vom 17.12.1902, in: *PSSP*, Bd. 11, S. 94.

⁵³ Vgl. Anmerkungen zum Brief an O. L. Knipper vom 30.09.1899, in: *PSSP*, Bd. 8, S. 553.

– darzustellen. Der emotional stürmische Verlauf dieser Szene würde vielmehr die ganze Atmosphäre des ruhigen und trägen IV. Aktes zerstören, wofür Čechov seine Frau, Ol’ga Knipper, in einem Brief informiert:

Елена нравится Астрову, она захватывает его своей красотой, но в последнем акте он уже знает, что ничего не выйдет, что Елена исчезает для него навсегда – и он говорит с ней в этой сцене таким же тоном, как о жаре в Африке, и целует ее просто так, от нечего делать.⁵⁴

Diese Sicht Čechovs wurde dann anscheinend auch für die endgültige Fassung der Aufführung übernommen; denn wenig später schrieb Nemirovič-Dančenko, Stanislavskij pathetisiere in den Szenen mit Elena Andreevna durchaus nicht, man skizziere die Figur Astrov als einen Materialisten im guten Sinne dieses Wortes, der nicht imstande sei zu lieben und der sich den Frauen gegenüber mit einem eleganten, kaum erkennbaren Zynismus verhalte: Eine gewisse Sinnlichkeit sei vorhanden, dennoch würde es an der wirklichen Leidenschaft fehlen, und all dies in einer halbscherzhaften Art und Weise, die den Frauen so sehr gefallen würde.⁵⁵ Tatsächlich scheint es sich bei seinen Gefühlen zu Elena Andreevna nicht um Liebe oder Zuneigung zu handeln; denn er liebt die Menschen nicht – „niemanden liebe ich“ gesteht er Marina (I, 64).

Positiv charakterisiert wird Astrov vor allem durch die beiden Frauen – Sonja und Elena Andreevna, die sein Talent und seinen Elan bewundern. Während allerdings Sonja seine Vorzüge in einer schwärmerischen, naiven Weise beurteilt, erkennt Elena Andreevna die Schwäche und Resignation des Arztes.⁵⁶ Die negative Beurteilung Astrov’s geschieht durch den Professor Serebrjakov, der vor allem seine Fähigkeiten als Arzt abwertet, wobei hier der Autor indirekt das Gegenteil – die Aufwertung der Figur des Astrov’s – als Ziel erreicht.⁵⁷ Astrov’s eigene Äußerungen zeigen dagegen, dass er resigniert hat und keinen Sinn im Leben mehr sieht. Die Unzufriedenheit begründet er allerdings, anders als Vojnickij, nicht mit seinem persönlichen Schicksal und mit der Bosheit der Menschen, sondern kritisiert das Milieu, in dem er und die agierenden Personen leben (214), vor allem aber die allgemeine Misswirtschaft, die dazu führt, dass die natürlichen Reichtümer des Landes zerstört

⁵⁴ Brief an O. L. Knipper vom 30.09.1899, in: *PSSP*, Bd. 8, S. 272.

Dt.: Elena gefällt Astrov, sie fesselt ihn durch ihre Schönheit, doch im letzten Akt begreift er bereits, dass daraus nichts wird, dass Elena für immer aus seinem Leben verschwindet, und er spricht mit ihr in dieser Szene in genau demselben Ton, in dem er über die Hitze in Afrika spricht, er küsst sie einfach so, aus Langeweile.

⁵⁵ Brief von V. I. Nemirovič-Dančenko vom 23.10.1899, zitiert in: Anmerkungen zum Brief an O. L. Knipper vom 30.09.1899, in: *PSSP*, Bd. 8, S. 553.

⁵⁶ S. hierzu Hübner, S. 215.

⁵⁷ Ebd.

und vergeudet würden, ohne dass etwas Neues und Produktives entstünde. Zwar begeistert ihn der Gedanke, durch Anpflanzung von Wäldern die gesamte gesellschaftliche Entwicklung positiv beeinflussen zu können (203 f), er erklärt aber selbst, dass er nur dann optimistisch sei, wenn er etwas getrunken habe (212).

B. Die äußere Erscheinung

Die äußere Erscheinung des Schauspielers ist ausschlaggebend für den ersten Eindruck, die erste Einschätzung der Rollenfigur. Bei der Beschreibung des Aussehens hat dies nicht bloß einen ornamentalen Wert. Es führt immer Aussagen herbei, die für die Charakterisierung der Person oder für den Handlungsverlauf bedeutsam sind. Zu den Komponenten dieses Erscheinungsbildes zählen die Maske, die Frisur und das Kostüm. Diese fallen dem Publikum als erstes ins Auge, noch bevor die Figur zu sprechen und auf der Bühne zu agieren beginnt. Von einer ausführlichen Gesamtbeschreibung sieht Čechov in diesem Zusammenhang allerdings ab. Der Dramatiker legt die äußere Erscheinung seiner Personen nicht verbindlich fest, sondern bestimmt auch sie durch gewisse bedeutende Details. Dabei werden diese im Personenverzeichnis nicht vermerkt, aber auch im Text meist nur als Verkleidungen, eine sinnbildliche Aufmachung oder für das Geschehen und/oder die Charakterisierung der Figur wichtigen Teile des Kostüms angegeben.

I. Maske und Frisur

Die Verwandlung gehört seit jeher zum Theater. Ein Symbol für die Verwandlung ist die Maske, sei es die starre Maske des antiken Theaters oder eine geschminkte Maske. Die Maske des Schauspielers denotiert das Gesicht und die Gestalt der Rollenfigur. Als eine Kategorie der Maske wird unter anderem die Frisur, also das Herrichten des Haupt- und Gesichtshaars verstanden. Dabei werden der Maske solche Funktionen zugeordnet, wie Denotation von Alter, Geschlecht, Rasse, Gesundheitszustand, sozialer Stellung, Charakter.⁵⁸ Die Frisur fungiert als Träger derselben Funktionen wie die Maske zusätzlich der Faktoren der religiösen oder politischen Zugehörigkeit, Kunstauffassungen, abweichendem Verhaltens sowie symbolischer Funktionen.⁵⁹ Die

⁵⁸ Vgl. Fischer-Lichte, S. 100 ff.

⁵⁹ Fischer-Lichte, S. 114 ff.

wesentlichen Funktionen von Maske und Frisur sind vor allem für die Kennzeichnung von Figuren relevant – ihre Bedeutung erstreckt sich somit vor allem auf Subjektebene.

In den Regieanweisungen zu seinen Dramen gibt Čechov so gut wie keine Anweisungen zu den Gesichtern oder körperlichen Merkmalen der Figuren. Nur von Marina in *Djadja Vanja* wird gesagt, sie sei eine schwammige, schwerfällige Alte („сырая, малоподвижная старушка“, I, 63), worauf sich wohl die Wahl der Darstellerin zu orientieren vermag. Über die Art der Körperfülle für die Besetzung der Andrej-Rolle in *Tri sestry* besagt auch eine implizite Anweisung in Ol’gas Monolog: „Andrej würde gut aussehen, nur ist er dick geworden ...“ (I, 120).⁶⁰ Ansonsten dienen meist die Angaben über das Alter der Personen als Hinweise für die Maske des Darstellers. Nur manche Textstellen verweisen wiederholt auf die Abgeschlagenheit und das ältliche Aussehen der Figuren. Allein in *Tri sestry* und *Višnevij sad* trifft man auf einige Besonderheiten, die Rückschlüsse auf die Maske der Rollenfiguren zulassen. In *Tri sestry* sind es Čechovs szenische Bemerkungen, Andrej würde ein verschwitztes Gesicht haben, das er sich wiederholt wischt (I, 130 f.) und die Aussage von Solenyj, er sähe Lermontov ähnlich (II, 51)⁶¹. In *Višnevij sad* spricht Ranevskaja Trofimov auf sein Aussehen an, was als eine Anweisung für die Maske des Trofimov-Darstellers zu verstehen ist: „Warum sehen Sie so schlecht aus? Warum sind sie so gealtert? [...] Damals waren sie noch ein ganz junger Mann, lieber kleiner Student, und jetzt *dünnes Haar, Brille*“ (I, 211).⁶²

Zu den Frisuren oder der Herrichtung der Haare bei seinen Helden gibt Čechov ebenfalls keine klaren Anweisungen. Ein Mal heißt es in *Višnevij sad*, Anja würde ihre Frisur in Ordnung bringen; im gesprochenen Text kommentiert sie diese Handlung durch: „Ich habe alle Haarnadeln verloren...“ (I, 200). In *Tri sestry* lauten die Regieanweisungen, Čebutykin würde, sich den Bart kämmend, weggehen (I, 124), auch von Kulygin ist anzunehmen, dass er anfangs einen Schnurrbart hat; denn im IV. Akt heißt es, er habe ihn abrasiert (IV, 172). Auffallend ist dabei vor allem, dass in diesen betreffenden Fällen, in denen Čechov eine Anweisung zur Herrichtung der Haare gibt, die meisten

⁶⁰ Die Zunahme an Körperfülle bezeichnet Ingrid Dlugosch als Zeichen für den Rückgang der geistigen Aktivität, so begnügt sich am Ende Andrej, der zunächst von einer wissenschaftlichen Karriere träumt, mit dem Posten in der Zemstververwaltung, deren Vorsitzender der Geliebte seiner Frau ist.

S. Dlugosch, 113.

⁶¹ Vgl. Kap. 3.A.II. *Dramatis personae. Die Arten der Figurendarstellung bei Čechov*, S 141.

⁶² Hervorhebung I. U.-R.

auf eine besondere Charakterisierung der jeweiligen Figur abzielen. So wird Kulygin als bedingungslos unterwürfiger Gefolgsmann dargestellt:

КУЛЬГИН. Что ж! Так принято, это *modus vivendi*. Директор у нас с выбритыми усами, и я тоже, как стал инспектором, побрился. Никому не нравится, а для меня все равно.⁶³ (IV, 174)

Überdies kann auch angeführt werden, dass einige der Regieanweisungen zum äußeren Erscheinungsbild, wie am Beispiel Kulygins, unter anderem der „Ironisierung und Grotteskifizierung“ der betreffenden Personen dienen; als weitere Beispiele sind Epichodovs Schuhwerk, Simeonov-Piščiks „pferdeähnliches“ Aussehen unterstreichende Pumphosen etc. zu nennen.⁶⁴

Auch der Zustand der Frisur kann über den Träger, seine Einstellungen, Werthaltungen und Stimmungen, bestimmte Aussagen treffen.⁶⁵ Als Beispiel ist hier Astrov anzuführen, in dem Čechov einen Menschen zeigt, der sein Aussehen zwar nicht unbedingt für nebensächlich hält, dieses jedoch aus Mangel an Zeit, die er sinnvoller zu nutzen scheint, als sie auf das Herrichten des Schnurrbartes zu verwenden, vernachlässigt. In seinem Gespräch mit Marina berichtet Astrov von seinem Leben, in dem er als Arzt seit vielen Jahren „von früh bis spät“, ohne einen einzigen freien Tag arbeitet, sowie von seiner Erschöpfung und veranschaulicht dies durch sein nachlässiges Aussehen: „(Zwirbelt seinen langen Schnurrbart.) Da sieh mal einer an, ein gewaltiger Schnurrbart ist mir gewachsen... Ein dummer Schnurrbart. Ein komischer Kauz bin ich geworden, Njan’ka...“ (*Djadja Vanja*, I, 64). Die nachlässige Frisur von Sorin in *Čajka*, die zwar nicht in der Bühnenanweisung vorgegeben, von Treplev aber im Dialog angesprochen wird, lässt dagegen eher die niedergeschlagene Stimmung des kranken Sorin vermuten:

ТРЕПЛЕВ. [...] Голова и борода у тебя взлохмачены. Надо бы постричься, что ли...

СОРИН. (*расчесывая бороду*). Трагедия моей жизни. У меня и в молодости была такая наружность, будто я запоем пил – и все.⁶⁶ (I, 7)

⁶³ Dt.: KULYGIN. Was soll’s! So ist es üblich, der *modus vivendi*. Der Direktor trägt keinen Schnurrbart, und auch ich habe, als ich Inspektor wurde, meinen abrasiert. Niemanden gefällt es, aber mir ist es gleich.

⁶⁴ Vgl. Kirschstein-Gamber, S. 64 ff.

⁶⁵ Mehr hierzu Fischer-Lichte, S. 117.

⁶⁶ Dt.: TREPLEV. [...] Deine Haare und dein Bart sind zerzaust. Du solltest sie dir vielleicht schneiden lassen...

SORIN (*kämmt den Bart*). Die Tragödie meines Lebens. Bereits in meiner Jugend hatte ich so ein Aussehen, als ob ich ein Quartalssäufer wäre – und Schluss.

Diese wenigen Angaben zum Aussehen der Figuren finden sich teilweise nur im Sprechtext der Personen und in der szenischen Präsentation wieder. Ansonsten liefert Čechov in seinem Personenverzeichnis keine Hinweise zum Erscheinungsbild der Protagonisten. Dies akzentuiert auch Kirschstein-Gamber, indem sie sagt, Čechov würde seine Figuren dem Publikum als Fremde, Unbekannte gegenüberstellen und von einer Wertung der Charaktere im vornhinein absehen.⁶⁷

II. Das Kostüm

Das wichtigste und auffälligste Kriterium unter allen Komponenten in der Erscheinung des Schauspielers auf der Bühne ist sein Kostüm. Allein schon aufgrund seiner im Vergleich zur Maske oder Frisur rein flächenmäßig größeren und dadurch für das Publikum auch stärker wahrnehmbaren Präsenz übernimmt das Kostüm eine dominierende Rolle innerhalb der äußerlichen Merkmale und ist somit für die „erste Identifizierung der Rollenfigur durch den Zuschauer“ besonders relevant.⁶⁸

Die Bedeutung, die durch ein spezielles Gewand erzeugt wird, ist stark in der Gesellschaft verwurzelt. Je nach Normen und Traditionen der unterschiedlichen Kulturen kann beispielsweise die Farbe der Kleidung als unterschiedliches Merkmal verstanden werden und somit einen anderen Bezug zu den Bühnencharakteren herstellen oder andere Erwartungen hinsichtlich des Verhaltens der Rollenfiguren erzeugen. Die Kleidung gibt nicht nur Auskunft über die Jahreszeit (Mantel – Winter) oder die Situation, in der man sich befindet (Abendkleid – Tanzball), sondern kann auch die nationale oder regionale Zugehörigkeit zum Ausdruck bringen, ebenso Geschlecht, Alter, Beruf, soziale Schicht etc. Während das Kostüm im realen Leben vor allem die praktische Funktion⁶⁹ erfüllt, den Körper eines Menschen zu bedecken, über-

⁶⁷ Kirschstein-Gamber, S. 70.

⁶⁸ Vgl. Fischer-Lichte, S. 120.

⁶⁹ Da sich die praktischen Funktionen des Kostüms im Theater meist zugunsten der symbolischen auflösen, sind sie für eine Aufführung von geringer Bedeutung und werden in der vorliegenden Untersuchung nicht behandelt. Eine Überprüfung der Kostümfunktionen im Bezug auf das Geschlecht, das Alter oder die Nationalität scheint hier ebenfalls nebensächlich zu sein. Zum einen sind Čechovsche Dramen um die Zeit entstanden, als es noch eine strikte geschlechterspezifische Trennung der Kleidung gab – Röcke für Frauen, Beinkleider für Männer –, zum anderen handelt es sich dabei um keine Verwechslungskomödien, so dass weder die Geschlechterspezifik von Čechov betont wird, noch bei der vorliegenden Untersuchung ein besonderer Augenmerk darauf gerichtet werden soll. Des Weiteren sind Čechovs Stücke zu den Zeiten entstanden, als die Kleidung altersmäßig noch keine bedeutenden Unterschiede kannte. Auch weisen Čechovs

nimmt es im Theater eine weitere Funktion – die Charakterisierung der einzelnen Rollen: Die durch das System der Kleidung hervorgebrachten Bedeutungen beziehen sich hauptsächlich auf die subjektive und intersubjektive Ebene und sind alle auf die „Etablierung der Identität ihres Trägers“ gerichtet.⁷⁰

1. Kennzeichnung des Berufes und der sozialen Stellung

Zu Recht bemerkt Erika Fischer-Lichte in ihrer Analyse, dass das Spielen einer bestimmten Rolle innerhalb der Gesellschaft einer besonderen Kleidung bedarf, die ihren Träger als „Spieler dieser Rolle“ definiert.⁷¹ Wiederholt setzt Čechov in seinen Stücken das Kostüm als Kennzeichnung des Berufes oder des sozialen Standes ein. So heißt es von Ol’ga in *Tri sestry*, sie würde das blaue Kleid einer Lehrerin am Mädchengymnasium tragen und somit selbst zu Hause die Arbeitswelt vertreten. Auch Kulygin trägt im selben Stück den Uniformfrack eines Lehrers, im IV. Akt kommt ein Orden um den Hals hinzu. Auffällig ist, dass keiner der drei Ärzte – Dorn, Astrov und Čebutykin –, die in Čechovs Stücken auftreten, durch die spezielle, den Beruf kennzeichnende Kleidung, zum Beispiel durch den weißen Kittel eines Arztes, erkenntlich gemacht wird. Dies kann allerdings auf die Tatsache zurückgeführt werden, dass die betreffenden Ärztefiguren nicht in dem bestimmten Umfeld, innerhalb dem sie durch ihre weißen Kittel zu identifizieren wären, etwa ein Krankenhaus, auftreten, sondern in einer alltäglichen Umgebung. Dass diese Personen den Beruf des Arztes ausüben, wird zunächst lediglich aus dem Personenverzeichnis und später aus den Äußerungen und Handlungen der Figuren selbst oder denen ihrer Mitspieler verständlich.

Eine interessante Gruppe im Hinblick auf die Kostümgestaltung bilden die Militärs in *Tri sestry*. Es wird zwar nicht ausdrücklich verzeichnet, dass diese in Uniform auf der Bühne erscheinen, die genauestens aufgeführten Dienst-

Dramen keine Figuren von bestimmter nationaler Zugehörigkeit, die einer Kenntlichmachung am Kostüm selbst bedarf. Piščiks Aussage über Ranevskaja „gekleidet nach Pariser Mode“ (*Višnevij sad*, I, 204), bezeichnet lediglich ihren modischen Kleidungsstil und gibt keine Hinweise auf ihre nationale Zugehörigkeit. Die einzigen Figuren, von denen eine andere – bemerkenswerterweise in allen Fällen deutsche – Nationalität angenommen werden kann, sind Dorn (*Čajka*), Tuzenbach (*Tri sestry*) und Šarlotta Ivanovna (*Višnevij sad*), diese sind aber laut des Geschehens längst in solcher Weise russifiziert, dass eine besondere Markierung irrelevant ist.

⁷⁰ Vgl. Fischer-Lichte, S.127.

⁷¹ Ebd., S. 120.

ränge der Offiziere im Personenverzeichnis aber lassen darauf schließen, dass alle auftretenden Offiziere in Militäruniform zu sehen sind. Oberstleutnant Veršinín, Leutnant Tuzenbach, Stabskapitán Solenyj, sowie die Unteroffiziere Rodè und Fedotik – Čechovs Angaben scheinen die einzige Möglichkeit zu sein, die hierarchische Struktur der Militärs auf der Bühne zu verdeutlichen. Die Tatsache, dass die Offiziere in der Uniform auf der Bühne erscheinen, wird vor allem dadurch bestätigt, dass für Tuzenbach, der sich im II. Akt entschieden hat, den Militärdienst zu quittieren, im III. Akt ausdrücklich angeordnet wird: „Tuzenbach trägt zivile Kleidung, neu und modisch“ (161). Bezeichnend ist, dass die Darstellung der Offiziere für Čechov anscheinend von sehr großer Bedeutung war. So erinnerte sich Vasilij Kačalov, der den kranken Stanislavskij in seiner Veršinín-Rolle vertrat, an Čechovs Urteil seines Spiels: Der Dramatiker erläuterte, Kačalov würde zwar sehr gut spielen, nur salutieren würde er nicht wie ein Oberst, sondern wie ein Leutnant („поручик“), und dass er dies etwas solider, sicherer tun muss.⁷² Auch über die Aufführung eines Provinztheaters urteilte Čechov: „Scheußlich!“, wobei die erste Begründung darin bestand, dass die Offiziere mit den Schulterklappen der Polizeiuniform auftraten.⁷³ Besonders energisch bestand der Autor im Bezug auf diese Thematik auf seiner Meinung, dass die Militärs nicht als „gewöhnliche Theatergecken mit den klirrenden Spornen“ dargestellt werden dürfen, sondern dass sie als einfache, nette Menschen gespielt werden sollen, die im Vergleich zu früheren Zeiten viel kultivierter geworden sind. Dabei sollten sie nicht in Theaterkostümen im eigentlichen Sinne des Wortes, sondern in authentischen Uniformen gekleidet sein, auf die theatrale Militärhaltung, Grobheiten usw. sollte verzichtet werden.⁷⁴

Es findet sich in Čechovs Dramen darüber hinaus eine klare Differenzierung zwischen den Personen der unterschiedlichen Gesellschaftsklassen, indem im Personenverzeichnis stets eine Angabe über die soziale Zugehörigkeit der Figuren erfolgt. Eine Unterscheidung des jeweiligen Standes hinsichtlich des Bühnenkostüms findet bei Čechov im Allgemeinen jedoch keine ausdrückliche Berücksichtigung. Die Aufmachung der Personen des niederen Standes ist in der Regel nicht vermerkt, der Grund dafür – die geringe Relevanz der betroffenen Randfiguren für die Dramenhandlung – scheint dabei naheliegend. Auch solche Angaben wie beispielsweise: „Durch die linke Tür schaut der Koch herein“ (*Čajka*, III, 43), „Ein Arbeiter tritt ein“ (*Djadja Vanja*, II, 71) oder „[...] als drittes [Tanzpaar] – Anja mit dem Postbeamten“ (*Višnevyj sad*, III, 229) etc., lassen darauf schließen, dass der Autor das Erkennen der

⁷² Anmerkungen zum Brief an L. V. Seredin vom 24.09.1901, in: *PSSP*, Bd. 10, S. 353.

⁷³ Brief an O. L. Knipper vom 24.11.1901, in: *PSSP*, Bd.10, S. 122.

⁷⁴ Anmerkungen zum Brief an O. L. Knipper vom 15.09.1900, in: *PSSP*, Bd. 9, S. 392.

sozialen Stellung und des Berufes dieser Figuren bereits durch die äußere Erscheinung (zum Beispiel eine Kochmütze beim Koch oder die Uniform eines Postbeamten) voraussetzte.

Das wohl einzige Stück, in dem das Kostüm der Dienerschaft in das spezifische bedeutungstragende System der Theatersemiotik aufgenommen werden kann, ist *Višnevij sad*. In Bezug auf das Äußere und die Kleidung verwischt der Autor in diesem Stück die sozialen Grenzen am Beispiel des Zimmermädchens, wobei die Figur Dunjašas eine deutliche Ironisierung erfährt. Die groteske Diskrepanz zwischen ihrem Aussehen und ihrer Stellung wird zunächst gleich am Anfang des Stücks von Lopachin getadelt: „Ganz schön sensibel bist du Dunjaša. Dazu *kleidest du dich wie ein junges Fräulein, und dann noch die Frisur*. So geht es nicht. Man darf nicht vergessen, woher man kommt“⁷⁵ (I, 198) und später im Stück weiter ausgebaut, indem Dunjaša, das Verhalten ihrer Herrinnen ‚parodierend‘, mit einer Puderdose (II, 215 und III, 237) und einem Fächer (III, 238) hantiert. Das Verwischen des sozialen Unterschieds in Dunjašas Figur wird dabei auch durch ihre Herrschaften ‚gefördert‘, so erklärt das Zimmermädchen ihre Teilnahme am Tanzball: „Das gnädige Fräulein befiehlt mir zu tanzen – es sind zu viele Kavaliere und zu wenig Damen da ...“ (III, 237).

Ebenfalls sind in *Višnevij sad* für das Kostüm des alten Firs mehrere Anmerkungen vorgesehen, die ihn als einzigen im Verlauf des ganzen Stücks deutlich erkennbar als Lakai, als „Relikt einer feudalen Vergangenheit“⁷⁶ gekleidet, darstellen. Mittels der zahlreichen expliziten Regieanweisungen wird ein Bild von seiner Figur gemacht: Im I. Akt – „Er trägt eine altmodische Livree und einen Zylinder“ (199), „er trägt ein Jackett mit weißer Weste“ und „zieht weiße Handschuhe über“ (202 f.), im III. Akt – „Firs im Frack“ (229), und am Ende des IV. Aktes, in der Schlusszene, heißt es trotz seiner fortgeschrittenen und ihm anzusehenden Krankheit „er ist gekleidet wie immer, er trägt ein Jackett mit weißer Weste, an den Füßen Pantoffeln“ (253), was seine wiederholten Äußerungen über die Vorzüge der Leibeigenschaft unterstützt und vor allem das Sehnen des alten Dieners nach den alten Zeiten unterstreicht.⁷⁷

⁷⁵ Hervorhebung, I. U.-R.

⁷⁶ Vgl. Kirschstein-Gamber, S. 66.

⁷⁷ So betont der alte Diener, dass er freiwillig auf die Freiheit verzichtet hat, weil er deren Sinn und Vorteil nicht verstanden hat: „Als die Bauern befreit wurden, da bin ich schon der Oberkammerdiener gewesen. Damals wollte ich die Freiheit nicht haben, bin bei den Herrschaften geblieben... (Pause.) Ich erinnere mich, alle waren froh, aber worüber sie sich gefreut haben, wussten sie auch selbst nicht. [...] Freilich. Die Bauern wa-

2. Das charakteristische/sprechende Detail

Die Anmerkungen zum Kostüm fallen bei Čechov weniger spärlich als die Hinweise zu Maske und Frisur aus. Allerdings sind diese vorwiegend in solchen Fällen anzutreffen, in denen dadurch die Funktion der spezifischen Charakterisierung der Figuren übernommen werden soll. Oft sind es nur einzelne Details eines Kostüms, die die Bedeutung eines Charakterisierungsmerkmals tragen. Sprechend ist beispielsweise ein Detail von Treplevs Kostüms im III. Akt von *Čajka* – der einzige erwähnte Bestandteil seiner Aufmachung überhaupt: die Kopfbinde, die ein „komplexes Zeichen“ für seine innere Haltung darstellt und sein „wundes Inneres“ veranschaulicht⁷⁸. Aber auch das Fehlen bestimmter Details eines Kostüms ist imstande, gewisse Aussagen zu treffen, wie zum Beispiel ein Hinweis auf die momentane Verfassung der Figur Astrovs, im II. Akt von *Djadja Vanja*. Hier gibt Čechov ausdrücklich an: „Er trägt einen Gehrock, ohne Weste und Krawatte“ (81). Die Weste und die Krawatte waren ein fester Bestandteil des Herrenkostüms jener Zeit. Die verlegene Reaktion des Arztes auf Sonjas Auftritt demonstriert sehr deutlich das Abweichen von diesen Konventionen: „(Bemerkt die eintretende Sonja.) Verzeihung, ich bin ohne Krawatte. (Geht schnell ab...)“, etwas später heißt es: „[...] nun trägt er Weste und Krawatte“ (82). Die fehlenden Attribute des Kostüms in dieser Situation haben hier vor allem die Funktion, den Auftritt des Arztes im angetrunkenen Zustand zu verdeutlichen und zu unterstreichen; denn über seine Verfassung gibt Čechov an: „Er ist angeheitert“ („ОН НАВЕСЕЛЕ“) (81).

Darüber hinaus wird in *Djadja Vanja* die Aufmerksamkeit auf ein weiteres charakteristisches Detail des Kostüms gerichtet. Die Anweisung für die Figur Vojnickijs „rückt seine elegante Krawatte zurecht“ (I, 64) scheint in gewisser Hinsicht völlig belanglos zu sein; denn diese Bewegung ist weder für die gegenwärtige Szene nötig noch für die weitere Entwicklung des Geschehens von irgendeiner Bedeutung. Dennoch dient die geforderte Bewegung für das Zurecht ziehen der Krawatte nicht nur dazu, die Aufmerksamkeit auf diese Krawatte zu lenken, die Vojnickij als einen „trotz tiefster Provinz, auf Kultur bedachten Menschen“⁷⁹ verrät. Den tieferen Sinn, den Čechov in dieses De-

ren bei ihren Herrschaften, die Herrschaften bei den Bauern, und heutzutage ist alles durcheinander, nichts versteht man mehr“ (II, 221 f.). An einer anderen Stelle bezeichnet Firs die Freiheit gar als ein Unglück: „FIRS. Vor dem Unglück war es genau so: Die Eule hat geschrien, und der Samowar rührte unaufhörlich. GAEV. Vor welchem Unglück? FIRS. Vor der Befreiung“ (II, 224).

⁷⁸ Vgl. Dlugosch, S. 136.

⁷⁹ Ebd.

tail gesetzt hatte, verstand Stanislavskij so, dass der Autor hierdurch das ganze Drama des modernen russischen Lebens widerspiegelte: Der talentlose, von niemandem gebrauchte Professor schwelgt im Glück, und lebendige, begabte Menschen, wie Onkel Vanja und Astrov, verkommen währenddessen in den entlegensten Winkeln des großen ungerichteten Russland.⁸⁰

Fernerhin besitzt auch Trigorins ungepflegtes Aussehen in *Čajka* eine besonders tiefsinnige Bedeutung. Stanislavskij, der Trigorin zunächst in einem eleganten weißen Anzug gespielt hat, erinnerte sich, dass Čechov trotz des insgesamt guten Eindrucks von der Aufführung mit der Leistung einiger Schauspieler unzufrieden war, darunter auch der Stanislavskijs selbst für die Darstellung des Trigorin: Der Autor lobte zwar sein Spiel, bemerkte allerdings, dass es nicht die Figur sei, die er geschrieben habe. Auf inständiges Nachfragen des Schauspielers erwiderte er jedoch nur, dass Trigorin eine karierte Hose und durchlöcherter Schuhe tragen solle.⁸¹ Warum bestand Čechov im Hinblick auf Trigorins Kostüm auf diese Details? Sicherlich nicht um der Kleidungsstücke willen selbst. Es schien ihm wichtig, den berühmten Schriftsteller nicht anziehend wirken zu lassen und dadurch zu verdeutlichen, dass sich Nina Zarečnaja nicht in Trigorin verliebt, sondern in ihren Mädchentraum. Sie liebt ihr Wunschbild, in dem sich ihre idealistische Begeisterung für Kunst manifestiert. Sie hält Trigorins Ruhm für ihn selbst, und so bemerkt das zum ersten Mal verliebte Mädchen aus der Provinz keine karierten Hosen und durchlöcherter Schuhe. Stanislavskij schrieb dazu: „Diese Hässlichkeit des Lebens lässt sich allzu spät erkennen, wenn das Leben bereits gelebt ist, alle Opfer gebracht sind, und die Liebe ist zu einer Gewohnheit geworden ist“.⁸² Doch die löchrigen Schuhe sprechen auch für Trigorin, den der Höhepunkt seiner schriftstellerischen Karriere nicht durch Ruhm berauscht und sich insgesamt wenig auf sein menschliches Wesen auswirkt. Selbst Treplev charakterisiert ihn als einen „sehr anständigen“ Menschen (I, 9), bevor die Rivalität der beiden in Sachen Liebe beginnt.⁸³

Im IV. Akt von *Tri sestry* macht Čechov gleich von mehreren sprechenden, bestimmte Inhalte vermittelnden Details Gebrauch. In der Eingangsszene heißt es über die Gestalt des Gymnasiallehrers ausdrücklich: „Kulygin mit einem Orden um den Hals...“ (172), was sein „übertrieben dienstliches, auf Äußerlichkeiten bedachtes Wesen“⁸⁴ vervollständigt. Zugleich markiert es

⁸⁰ Stanislavskij, Konstantin: *Moja žizn' v iskusstve*, Moskva, 1948, S. 310.

⁸¹ Stanislavskij, *Stat'i...*, S. 126.

⁸² Ebd., S. 127.

⁸³ Vgl. Turkov, S. 243.

⁸⁴ Vgl. Kirschstein-Gamber, S. 65.

seinen Aufstieg auf der Karriereleiter, womöglich auch mit Hilfe solcher Aktionen wie dem Abrasieren des Schnurrbartes; denn gleichzeitig tritt er ohne Bart auf. Die Auszeichnung dieser stark ironisierten Figur mit dem Orden sticht vor allem vor dem Hintergrund des allgemeinen Verlustes besonders deutlich hervor. Fernerhin deutet die szenische Anmerkung, dass Fedotik und Rodè in Marschuniform auftreten („beide Offiziere sind in Felduniform“, 172), auf den bevorstehenden Abzug der Militärbrigade hin. Umso auffällender erscheint Tuzenbachs Auftritt mit einem Strohhut (179), wodurch sein ziviles Aussehen betont und der Unterschied zu seinen ehemaligen Kameraden in Marschuniform besonders hervorgehoben wird.

Weniger auf die spezifische Charakterisierung der Figur zurückzuführen ist beispielsweise das auffallende Detail im Bezug auf Epichodovs Aufmachung. So besagt die szenische Anweisung im I. Akt von *Višnevyj sad* über sein Erscheinungsbild: „Er trägt ein Jackett und blank geputzte Stiefeln, die laut knarren“ (198) und unterstreicht dadurch die bereits im Sprechtext und der Art des Handelns enthaltene unfreiwillige Komik dieser Figur.

3. Das Kostüm als Kennzeichen der individuellen Identität

Erst im Zusammenwirken mit anderen charakteristischen Zeichen der jeweiligen Figur übernimmt das Kostüm wichtige Funktionen bei der Kennzeichnung der Identität. Allgemein heißt es, dass ein Theaterkostüm ein wichtiges Mittel zur Identifizierung von Rollen ist. Seine dominierende Funktion ist dabei, Aufschluss über die individuelle Identität der Rollenfigur zu erteilen.

Vieles ist bereits über die Kostüme bei Čechov in Bezug auf Farbensymbolik geschrieben worden. Dabei sind es meist die weiblichen Personen, deren Aufmachung mit individuellen Merkmalen gekennzeichnet wird und die aufgrund ihres Kostüms charakterisiert werden. Besonders bedeutungstragend bei der Herauskristallisierung wesentlicher, die persönliche Identität kennzeichnender Charakterzüge erscheinen hier die Farben „Schwarz“ und „Weiß“.⁸⁵ Zu den Schwarzträgerinnen gehören Maša in *Čajka*, ihre Namensvetterin in *Tri sestry* und Varja in *Višnevyj sad*, deren Äußeres durch die Farbe ihres Kostüms eine deutliche Unzufriedenheit mit dem Leben, Unmut und Unglück darstellt.⁸⁶ Die Tatsache, dass die Figuren jeweils im Verlauf

⁸⁵ Die beiden Farben – ‚Schwarz‘ und ‚Weiß‘ – sind mit Ausnahme von *Djadja Vanja* in jedem der behandelnden Dramen gleichzeitig vertreten. *Djadja Vanja* ist auch das einzige Stück Čechovs, das keinerlei Hinweise auf die Kostüme der weiblichen Protagonistinnen enthält.

⁸⁶ Auf die schwarze Kleidung der Figuren wird dabei in allen drei Fällen auf unterschiedliche Art hingewiesen: In *Čajka* ist es die in Medvedenkos Sprechtext implizierte An-

des ganzen Stücks Schwarz tragen, deutet auf das Abfinden der jeweiligen Protagonistin mit ihrer Situation hin. Den wohlgemerkt jungen Frauen, die Schwarz als Zeichen für Trauer, sei es als Trauer um ihr Leben oder um den verstorbenen Vater, tragen, werden ‚ältere‘ Dramenheldinnen, entgegengestellt. So ist Arkadina in *Čajka* bemüht, im „Gegensatz zu den offen ‚Trauernden‘ [...] ihre Ängste vor Konkurrenz und Zukunft mit hellen Farben zu überdecken“⁸⁷, worauf auch Treplevs Bemerkung „Sie will leben, lieben, helle Blusen tragen, doch ich bin schon fünfundzwanzig und erinnere sie ständig daran, dass sie nicht mehr jung ist“ (I, 8) hinweist. Diese Ironisierung findet allerdings an einer anderen Stelle eine zusätzliche Bedeutung: Im II. Akt sucht Arkadina einen Vergleich mit Maša, aus dem sie deutlich als Gewinnerin hervorgeht. Die Szene kann als Kritik an der Untätigkeit Mašas verstanden werden, die „ihr Leben hinter sich herzieht wie eine endlose Schleppe und oft gar keine Lust zu leben verspürt“ (vgl. *Čajka*, II, 21), wogegen Arkadina die Nichtaufgabe ihrer selbst als Grund für ihr junges und vitales Aussehen angibt:

АРКАДИНА (*Мауе*). [...] Станем рядом. Вам двадцать два года, а мне почти вдвое.

Евгений Сергеич, кто из нас моложе?

ДОРН. Вы, конечно.

АРКАДИНА. Вот-с... А почему? Потому что я работаю, я чувствую, я постоянно в суете, а вы сидите все на одном месте, не живете [...] Затем, я корректна, как англичанин. Я, милая, держу себя в струне, как говорится, и всегда одета и причесана *comme il faut*. Чтобы я позволила себе выйти из дому, хотя бы вот в сад, в блузе или непричесанной? Никогда. Оттого я и сохранилась, что никогда не была фефелой, не распускала себя, как некоторые...⁸⁸

weisung: „Warum tragen sie immer Schwarz?“ (I, 5), in *Tri sestry* schreiben die Regieanweisungen ausdrücklich vor: „Maša im schwarzen Kleid“ (I, 119), und im III. Akt heißt es: „Maša, wie immer im schwarzen Kleid“ (III, 157), in *Višnevij sad* bestimmt ein Brief Čechovs Varjas Aussehen: „Es ist eine Figur im schwarzen Kleid, ein Klosterfräulein“ und „Varja – schwarzes Kleid, breiter Gürtel“.

Vgl. Brief an Nemirovič-Dančenko vom 02.11.1903, in: *PSSP*, Bd. 11, S. 293 f.

⁸⁷ Vgl. Kirschstein-Gamber, S. 67.

⁸⁸ Dt.: ARKADINA (*zu Maša*). [...] Stellen wir uns nebeneinander. Sie sind zweiundzwanzig, ich bin fast doppelt so alt. Evgenij Sergeič, wer von uns sieht jünger aus?

DORN. Sie natürlich.

ARKADINA. Sehen Sie... Und warum? Weil ich arbeite, ich fühle, ich bin ständig in Bewegung, Sie dagegen sitzen immer auf derselben Stelle, leben nicht [...] Dann bin ich korrekt, wie ein Engländer. Ich, meine Liebe, gebe auf mich Acht, wie man so sagt, bin immer gekleidet und frisiert *comme il faut*. Dass ich mir erlaube aus dem Haus zu gehen, auch wenn's in den Garten wäre, in der Bluse oder unfrisiert? Niemals. Daher

Auch von Ranevskaja (*Višnevij sad*) sagt Simeonov-Piščik, sie sei „gekleidet nach Pariser Mode“ (I, 204). Dadurch soll vor allem der gute Geschmack der Figur unterstrichen werden. So belehrt Čechov Ol’ga Knipper in einem Brief über Ranevskajas Aussehen: „Sie ist nicht prachtvoll, doch mit gutem Geschmack gekleidet.“⁸⁹ Um den richtigen Ton bei der Ausführung der Rolle zu finden bedarf es, laut Autor, nicht viel: „Man sollte das Lächeln und die Manier zu Lachen erfinden, *man sollte sich kleiden können*“⁹⁰.

Wesentlich bedeutungsreicher erweist sich die weiße Kleidung, die Nina (*Čajka*), Irina (*Tri sestry*) und Šarlotta (*Višnevij sad*) tragen. Zunächst heißt es von Nina Zarečnaja in *Čajka*, sie würde bei der Aufführung von Treplevs Stück „ganz in Weiß“ (I, 13) auftreten. In seinen Regieexemplaren beschreibt Stanislavskij ihre Aufmachung zudem als ein leichtes Gewand, das auf die Arme fällt und so eine Art Flügel erzeugt, durch die Ninas Büste und Arme durchschimmern.⁹¹ Entsprechend dem Inhalt des Treplevschen Stücks – die Handlung spielt in zweihunderttausend Jahren – steht hier die Farbe „Weiß“ symbolisch für Einsamkeit und Leere, die, nachdem alles Leben erloschen ist, herrschen werden, aber auch als Ausdruck „jener ‚geselligen‘ Einsamkeit und Leere, wie sie die Gegenwart der *Čajka*-Figuren bestimmen“⁹². Über die Metapher der „Weltseele“ hinaus erfährt Ninas weißes Gewand auch eine Verknüpfung mit dem Bild der getöteten weißen Möwe:

ТРИГОРИН. [...] Я буду вспоминать вас, какую вы были в тот ясный день – помните? – неделю назад, когда вы были в светлом платье... мы разговаривали... еще тогда на скамье лежала белая чайка.⁹³ (III, 34)

Ebenfalls tritt laut der szenischen Anweisung im I. Akt von *Višnevij sad* Šarlotta Ivanovna in einem weißen Kleid auf (208). Unter Berücksichtigung der weiteren Handlungsentwicklung erscheint der „Zustand existentieller Einsamkeit und Leere“ auch für diese Protagonistin, die weder in der Liebe noch in der Arbeit eine Erfüllung findet, als zweifelsfrei zutreffend.⁹⁴

Irinas weißes Kleid, in dem sie im I. Akt von *Tri sestry* auftritt, kann dagegen im Bezug auf ihr Alter und auf die freudige Ausgangssituation des Stücks als

habe ich mich so gut gehalten, weil ich niemals eine Schlampe gewesen bin, habe mich nicht gehen lassen, wie einige...

⁸⁹ Brief an O. L. Knipper-Čechova vom 14.10.1903, in: *PSSP*, Bd. 11, S. 273 f.

⁹⁰ Brief an O. L. Knipper-Čechova vom 25.10.1903, in: *PSSP*, Bd. 11, S. 285 f. Hervorhebung, I. U.-R.

⁹¹ Vgl. Stanislavskij, Konstantin: *Režisserskie ékzemplary*, Moskva, 1983, Bd. 2, S. 69.

⁹² Vgl. Kirschstein-Gamber, S. 66 f.

⁹³ Dt.: TRIGORIN. [...] Ich werde an Sie denken, wie Sie an jenem heiteren Tag waren – erinnern Sie sich? – vor einer Woche, als Sie das helle Kleid trugen... wir unterhielten uns... es lag damals noch eine weiße Möwe auf der Bank.

⁹⁴ Vgl. Kirschstein-Gamber, S. 67.

ein Symbol für ihre Jugend und Unbeschwertheit gedeutet werden. So werden ihre Fröhlichkeit und die weiße Farbe ihres Kleides durch Ol'ga in einem Zusammenhang betont: „Du bist schon im weißen Kleid, dein Gesicht strahlt“ (I, 119). Angesichts ihrer Schwestern, die Arbeit und das nicht vorhandene Liebesleben (Ol'ga ist in einer blauen Uniform gekleidet) und das unglückliche Eheleben (Maša in Schwarz) verkörpern, lässt sich zudem bei dem weißen Kleid Irinas, eines jungen Mädchens im heiratsfähigen Alter und mit zwei Verehrern, ein Vergleich mit einem Brautkleid ziehen. Eine weitere sinnbildliche Bedeutung, die Irinas weißem Kleid im Stück zukommt, ist ebenfalls in einer Parallele zu der Aufmachung ihrer älteren Schwestern zu beobachten. Die Rede ist hier von der bereits in der Sekundärliteratur viel umschriebenen Zuordnung der Schwestern zu den drei Zeitformen – der Vergangenheit, der Gegenwart und der Zukunft. Während allerdings Irina einstimmig die „Zukunft“ vertritt – ein junges (zwanzig Jahre altes) weiß gekleidetes Mädchen, das noch an die Zukunft glaubt:

ИРИНА. Когда я сегодня проснулась, встала и умылась, то мне вдруг стало казаться, что для меня все ясно на этом свете, и я знаю, как надо жить. [...] Человек должен трудиться, работать в поте лица, кто бы он ни был, и в этом одном заключается смысл и цель его жизни, его счастье, его восторги⁹⁵ (I, 23),

herrscht bei der Zuweisung der anderen beiden Zeitdimensionen an Ol'ga und Maša eine gewisse Uneinigkeit. Richard Peace verweist in diesem Zusammenhang darauf hin, dass das schwarze Kleid der „apathischen, wenig beredten“ Maša konkret in Verbindung mit der Beerdigung des Vaters vor einem Jahr steht und somit auf die Vergangenheit hinweist, während Ol'ga mit ihrem gerade gescheitelten Haar und in ihrem blauen geschlossenen Kleid mit dem weißen Spitzenkragen und vielen Samtknöpfen, die mit ihren zwei Reihen etwas uniformartig erscheinen⁹⁶ die „Gegenwart und die Mühen des Alltags“ verkörpert.⁹⁷ Eine andere, durchaus plausiblere Auslegung scheint dagegen Elsbeth Wolffheim zu liefern: Mit 28 Jahren zu Beginn des Dramas erinnert sich Ol'ga, die ältere der drei Schwestern, stärker als die jüngeren an ihre Kindheit in Moskau und an ihre Vergangenheit, die sie damit verkörpert;

⁹⁵ Dt.: IRINA. Als ich heute erwachte, aufstand und mich wusch, so schien mir plötzlich, als sei mir alles klar auf dieser Welt und ich wisse, wie man zu leben hat. [...] Der Mensch soll sich abmühen, arbeiten im Schweiß seines Angesichts, wer er auch sei, und allein darin besteht der Sinn und das Ziel seines Lebens, sein Glück, sein Entzücken.

⁹⁶ Vgl. Solov'eva, S. 22.

⁹⁷ S. Peace, S. 169.

die dritte Dimension weist Wolffheim der mittleren Schwester, Maša, zu, die „am stärksten in der *Gegenwart*, in einer tristen Gegenwart allerdings“ lebt.⁹⁸ Interessant ist auch die Farbgebung des Kostüms der vierten weiblichen Protagonistin in *Tri sestry*. Bereits anfangs, als von Nataša als Andrejs Angebeteter die Rede ist, beschreibt Maša ihren Kleidungsstil als einen sehr eigenartigen: „Ach, wie sie sich kleidet! Nicht etwa unschön oder nicht modisch, sondern einfach jämmerlich. Irgendein sonderbarer, grellgelber Rock mit solchen abgeschmackten Fransen und eine rote Bluse“ (I, 129). Als Nataša etwas später tatsächlich in einer nicht weniger seltsamen Aufmachung auftritt – die Regieanweisung besagt: „Natalija Ivanovna tritt ein; sie ist im rosafarbenen Kleid mit grünem Gürtel“ (I, 135) –, bietet dies den Anlass für Ol’gas kritische Bemerkung, deren Sinn Nataša nicht einmal versteht:

ОЛЬГА. [...] (*Вполголоса испуганно.*) На вас зеленый пояс! Милая, это не хорошо!
 НАТАША. Разве есть примета?
 ОЛЬГА. Нет, просто не идет... и как-то странно...
 НАТАША (*плачущим голосом*). Да? Но ведь это не зеленый, а скорее матовый.⁹⁹ (I, 136)

Während der Einblick in Natašas Geschmack und ihre Art, farblich unpassende Kleidungsstücke anzuziehen, bereits vermittelt wurde, lässt ihre Rechtfertigung, der Gürtel sei matt und nicht grün, darauf schließen, dass sie nicht nur Schwierigkeiten mit der Unterscheidung der einzelnen Farben hat, sondern auch Farben und Farbqualität nicht voneinander unterscheiden kann. Ol’gas Bemerkung, der grüne Gürtel sei merkwürdig, ist hier vermutlich auf die zu jener Zeit herrschende Etikette zurückzuführen. Diese besagte, dass unverheiratete junge Mädchen, zu denen wohl auch Nataša zum Zeitpunkt des I. Aktes gehört, blaue oder rosafarbene Kleider tragen durften, einen grünen Gürtel anzulegen wurde jedoch nur den verheirateten Frauen gestattet, da ein grüner Gürtel die Tugendhaftigkeit und die eheliche Treue symbolisierte.¹⁰⁰ Somit antizipiert Natašas grüner Gürtel die weitere Entwicklung der Handlung im Bezug auf ihre Person in verkehrter Weise. Als Krönung dieser Entwicklung wird am Ende des Stücks das Motiv des unpassenden Gürtels noch einmal aufgenommen: Nachdem sie die Herrschaft im Haus ergriffen hat, versucht

⁹⁸ Vgl. Wolffheim, S. 128 f.

Hervorhebung sic.

⁹⁹ Dt.: OL’GA. [...] (*Halblaut, erschrocken.*) Sie tragen einen grünen Gürtel! Meine Liebe, das ist nicht gut!

НАТАША. Ist das etwa ein Omen?

ОЛЬГА. Nein, das passt einfach nicht... und ist irgendwie merkwürdig...

НАТАША (*mit weinerlicher Stimme*). Ja? Aber er ist doch nicht grün, sondern eher matt.

¹⁰⁰ Vgl. Šaljugin, Gennadij: ‚Ugrjumyj most‘, ili byt i nebytie doma Prozorovyč, in: Čechoviana, ‚Tri sestry‘, 100 Jahre, Moskva, 2002, S. 177.

Nataša nun auch ihre Machtposition in puncto Geschmack durchzusetzen¹⁰¹: „(Zu Irina.) Meine Liebe, dieser Gürtel steht dir überhaupt nicht... Eine Geschmacklosigkeit. Du solltest etwas Helleres nehmen“ (IV, 186). Die untreue Ehefrau, herrschsüchtig und geschmacklos – von vornherein wird Nataša vom Autor im Kontrast zu den drei Schwestern dargestellt.

Die Kostüme der männlichen Figuren sind bei Čechov im Vergleich zu den weiblichen Protagonistinnen weniger ausführlich umschrieben. Überwiegend lassen sie sich durch die charakteristischen Details skizzieren oder sind dem Briefwechsel des Dramatikers mit den Regisseuren und Schauspielern des Moskauer Künstlertheaters zu entnehmen. Neben den, bereits erwähnten, schlecht gekleideten Trigorin (*Čajka*) und mit der modischen Krawatte versehenen Vojnickij (*Djadja Vanja*) nahm es Čechov auch mit dem äußeren Erscheinungsbild der männlichen Personen in *Tri sestry* sehr genau. So schrieb er an den Darsteller der Rolle Kulygins, Aleksandr Višnevskij, hinsichtlich seiner Aufmachung, dass er bis zum IV. Akt die Uniform tragen solle, die bis zum Jahr 1900 üblich war.¹⁰² Daraufhin berichtete Višnevskij über seine Rollenarbeit: „Die ersten Akte spiele ich in einem *Uniformfrack* und danach, schon im letzten Akt, in einem neuen Dienstanzug mit den Schulterklappen des Ministeriums für Volksaufklärung“¹⁰³, wobei dem Schauspieler der Gehrock mit den Schulterklappen für den IV. Akt besonders wichtig schien: „Ich würde ihn zu gern ausschließlich für den IV. Akt aufheben. Er verleiht mehr Ausdruck und betont den frischgebackenen Inspektor ohne Schnurrbart“¹⁰⁴.

Über den Gutsbesitzer Simeonov-Piščik in *Višnevyj sad* heißt es „in einem Mantel aus leichtem Stoff und einer Pumphose“ (I, 203). Durch weitere Hinweise über seine Gestalt ‚instruiert‘ Čechov Nemirovič-Dančenko in einem Brief: „Piščik ist ein russischer, von Gicht, Alter und Sattheit gezeichneter Greis, füllig, gekleidet in einen Mantel [...], Stiefel ohne Absätze“¹⁰⁵. Auch für die äußere Erscheinung Lopachins gibt er detaillierte Angaben: Lopachin habe eine weiße Weste und gelbe Schuhe an, ginge großen Schrittes und hole dabei schwungvoll mit den Armen aus, liefe während des Nachsinnens geradlinig über die Bühne, seine Haare seien nicht sehr kurz, was ein ruckartiges Schütteln seines Kopfes hervorruft, wenn er nachdenkt, kämme er seinen

¹⁰¹ S. auch Kirschstein-Gamber, S. 69.

¹⁰² Brief an A. L. Višnevskij vom 05.01.1901, in: *PSSP*, Bd. 9, S. 174.

¹⁰³ Anmerkungen zum Brief an O. L. Knipper vom 30.12.1900, in: *PSSP*, Bd. 9, S. 454. Hervorhebung sic.

¹⁰⁴ Anmerkungen zum Brief an A. L. Višnevskij vom 17.01.1901, in: *PSSP*, Bd. 9, S. 475.

¹⁰⁵ Brief an V. I. Nemirovič-Dančenko vom 02.11.1903, in: *PSSP*, Bd. 11, S. 294.

Bart von hinten nach vorne durch¹⁰⁶. Der Autor mahnt dabei, bei der Auswahl des Schauspielers für diese Rolle nicht außer Acht zu lassen, dass Lopachin keineswegs als ein „gewöhnlicher“ Kaufmann darzustellen sei; denn in einen Kulaken hätte Varja, ein ernsthaftes und religiöses Mädchen, sich nicht verliebt: „Lopachin ist zwar ein Kaufmann, jedoch ein anständiger Mensch in allen Beziehungen, er soll sich völlig ehrbar und intelligent verhalten ...“¹⁰⁷, äußerlich soll er einerseits einem Kaufmann, andererseits einem Professor der Medizin ähneln¹⁰⁸.

4. Der Kostümwechsel

Ebenso wie im sozialen Leben ist auch im Theater die Möglichkeit des Kostümwechsels gegeben; denn nicht nur unterschiedliche dramatische Handlungen, sondern auch unterschiedliche Kostüme erweisen sich für die Entfaltung einer Rolle als ausschlaggebend.¹⁰⁹ Der Kleiderwechsel in einem Drama kann dabei nicht nur auf eine aufgrund des Orts- und Zeitpunktwechsels veränderte Handlungskonstellation zurückgeführt werden, wie zum Beispiel beim Tanzball im III. Akt von *Višňevyj sad*, wo eine von der Ausgangssituation – der Anreise der handelnden Figuren, die gemäß der szenischen Anweisung in Reisekleidung auf der Bühne erscheinen (I, 199) – unterschiedene, der gegebenen Situation entsprechende Aufmachung der Figuren vorausgesetzt wird. Angesichts dessen, dass die Anweisungen zum Kostüm bei Čechov relativ spärlich und meist in Form eines Details ausfallen, bedient sich dieser in seinen Stücken der beiden Formen der Kostümgestaltung – der dynamischen und der statischen. Der Wechsel des Kostüms oder dessen Ausbleiben ist dabei vor allem mit den entsprechenden, die Identität der Rollenfigur charakterisierenden Funktionen verbunden.

Als statische Figuren in Bezug auf das Kostüm sind vor allem die beiden Namensschwwestern aus *Čajka* und *Tri sestry* zu nennen. Ein Mal im Sprechtext (*Čajka*, I, 5) und ein Mal im Nebentext (*Tri sestry*, III, 157) betont der Autor, dass die beiden Mašas *immer* in Schwarz gekleidet sind, was ihre Resignation bereits zu Beginn der Dramen durchblicken lässt. Das innerhalb des ganzen Stücks gleich bleibende Kostüm beziehungsweise die Farbe des Kostüms legt dabei nahe, dass die Figuren ihre abgeschlossene Welt nicht verlassen. Nicht einmal Maša aus *Tri sestry*, die einen aktiven Widerstandsversuch unter-

¹⁰⁶ Brief an V. I. Nemirovič-Dančenko vom 02.11.1903, in: *PSSP*, Bd. 11, S. 294.

¹⁰⁷ Vgl. Brief an Stanislavskij vom 30.10.1903, in: *PSSP*, Bd. 11, S. 291.

¹⁰⁸ Anmerkungen zum Brief an F. D. Batjuškov vom 21.12.1903, in: *PSSP*, Bd. 11, S. 648.

¹⁰⁹ S. hierzu Fischer-Lichte, S. 122.

nimmt, ihr Streben nach einem „wahren“ Leben in die Tat umzusetzen¹¹⁰, und auf ein Verhältnis mit Veršinin eingeht, kann ihr Leben verändern. So erfährt sie auch trotz Ol’ga Knippers Nachfrage bei Čechov: „Schreibe, ob Maša alle vier Akte Schwarz trägt, oder vielleicht grau oder ein weißes Blüschen?“¹¹¹ keine Veränderung hinsichtlich des Kostüms. Bezeichnend bei der zuvor angeführten Schwarz-Weiß-Thematik ist vor allem der folgende Aspekt: Während die jeweiligen Protagonistinnen im Verlauf der ganzen Stücke in ihre schwarze Kleider gekleidet bleiben, erfahren alle Weiß-Trägerinnen einen oder mehrere Kostümwechsel innerhalb der Dramen. Angesichts der Schwarz-Weiß-Symbolik lässt sich in dieser Tatsache eine der möglichen Ursachen für die Kritikerstimmen vermuten, die Čechovs Stücke als pessimistisch bezeichneten.

Wird das Kostüm einer Dramenfigur im Verlauf des Stücks gewechselt oder mit Hilfe eines Details verändert oder ergänzt, so handelt es sich (von den handlungsbedingten Situationen, wie dem Jahreszeitenwechsel oder einem Ball, abgesehen) um einen Kunstgriff, mit dem der Autor auf einen bestimmten Fortgang, eine bestimmte Entwicklung im Leben einer Person, hinweist. Im Vergleich zu den anderen drei Stücken verfügt *Tri sestry* über eine besonders hohe Anzahl an Bühnenanweisungen im Hinblick auf den für die Entfaltung der individuellen Identität einer Figur erforderlichen Kostümwechsel. Der Grund dafür scheint dabei sehr naheliegend zu sein: In dem Stück mit der längsten Zeiterstreckung (über vier Jahre) haben die Figuren mehr Zeit, ihre Ansichten und Wertvorstellungen zu durchdenken, sowie ihre Persönlichkeiten in der einen oder anderen Weise zu entfalten. So erscheint, wie bereits umrissen, Tuzenbach zunächst in einer Offiziersuniform, wobei die Anweisung im III. Akt die Aufmerksamkeit ausdrücklich auf seine neue und modische Zivilkleidung lenkt. Darüber hinaus wird in dem Stück durch den hinzugekommenen Orden der Aufstieg Kulygins auf der Karriereleiter verdeutlicht. Auch Nataša, die im I. Akt in einer geschmacksmäßig unglücklich gewählten Aufmachung – in einem rosafarbenen Kleid und einem grünen Gürtel – zu sehen ist, zeigt im II. Akt eine Entwicklung zur Hausfrau, indem sie in einem Schlafrock erscheint (139), wogegen ihr Auftritt im Pelzmantel und Mütze am Ende desselben Aktes (156) lediglich situationsbedingt ist und ihr Vorhaben, auszugehen, anzeigt. Eine bestimmte Entwicklung lässt sich auch an der Gestalt Irinas beobachten: Ein zum Anfang des Stücks weiß gekleidetes, mit Zuversicht in die Zukunft blickendes Mädchen erlebt im Laufe

¹¹⁰ Vgl. Hübner, S 193 f.

¹¹¹ Anmerkungen zum Brief an O. L. Knipper vom 21.12.1900, in: *PSSP*, Bd. 9, S. 444.

der Jahre eine fortschreitende Desillusionierung hinsichtlich der Arbeit, der Liebe und der gewachsenen Lebensumstände, was unter anderem zu einem gewissen Desinteresse am eigenen Aussehen führt, so dass sie sich außer der eigenen Feststellung, sie sei abgemagert und hässlicher geworden (III, 166), am Ende Natašas Kritik über die unpassende Gürtelfarbe aussetzen muss (IV, 186).

Eine besonders auffällige Dramenfigur Čechovs hinsichtlich der behandelnden Thematik ist Šarlotta Ivanovna in *Višnevij sad*. Trotz der fehlenden Entwicklung ihrer Persönlichkeit, wie es beispielsweise bei Irina oder Nataša der Fall ist, erfährt diese Figur im Gegensatz zu den beiden Mašas, ebenfalls statischen Figuren, den häufigsten Kostümwechsel innerhalb aller Dramen Čechovs. Die szenischen Anweisungen für Šarlottas Kostümwechsel werden dabei sowohl durch Details als auch durch die situationsbedingten Hinweise und ausdrückliche explizite Bemerkungen gestaltet. So erscheint Šarlotta Ivanovna, die unbedingt als große und magere Deutsche gespielt werden musste¹¹², im I. Akt zunächst in einem Reisekleid (199), später heißt es: „Šarlotta Ivanovna im weißen Kleid, sehr mager, zusammengeschnürt, mit einer Lorgnette am Gürtel...“ (I, 208). Eine solche Aufmachung lässt in der Figur der Šarlotta im Gegensatz zu Irinas (*Tri sestry*) zukunftssymbolisierendem Gewand den – bereits erwähnten – „Zustand existenzieller Leere und Einsamkeit“ vermuten. Die geschnürte Taille und eine Lorgnette am Gürtel lassen sie streng, kühl und unnahbar wirken, wobei ihr „maskulines Äußere und Gehabe“¹¹³ im Eingangsbild des II. Aktes intensiviert wird: Hier scheint die Gouvernante ein Jagdkostüm anzuhaben, worauf die Anweisung „Šarlotta trägt eine alte Schirmmütze; sie hat ihre Flinte von der Schulter genommen und richtet die Schnalle am Gürtel“ (215) schließen lässt. Auf dem Ball zu Beginn des III. Aktes tanzt Šarlotta Ivanovna mit Simeonov-Piščik (229), eine Handlung, die eine der Situation entsprechende Aufmachung der Gouvernante (zum Beispiel ein Ballkleid) vermuten lässt; gegen Ende des III. Aktes führt sie zur Belustigung der Anwesenden als Clown verkleidet verschiedene Kunststücke vor, die Anweisung für ihr Kostüm besagt: „Im Saal – eine Figur in einem grauen Zylinderhut und kariertes Hose, sie gestikuliert mit den Armen und hüpfht...“ (237). Ein Zitat aus ihrem Monolog im II. Akt aufgreifend – „So gern möchte ich mich mal aussprechen, aber ich habe niemanden... Niemanden habe ich“ (215) –, wird in dieser Szene die ganze Tragik der Gouvernante sichtbar: Die Exzentrizität und die Unzugänglichkeit dieser Figur sind größtenteils Auswirkungen des Mangels an Zuneigung und an

¹¹² S. hierzu *Čechov v vospominanijach sovremennikov*, 1954, S. 384 f, zitiert in: Düwel, Wolf (Hrsg.): *Anton Čechov, Dichter der Morgendämmerung*, Halle, 1961, S. 175 f.

¹¹³ Vgl. Kirschstein-Gamber, S. 69.

„echter Menschlichkeit“ – „kann sie schon keine Liebe erwecken, so doch die Aufmerksamkeit der Umwelt, ihr Lachen, ihren Beifall für Kunst- und Zauberstückchen...“¹¹⁴. Im IV. Akt gibt es zwar keine Bemerkungen zum Kostüm Šarlottas, die allgemeine Abreise aber sowie die Tatsache, dass sie – mit der Kreisform des Dramas übereinstimmend – genauso wie am Anfang des Stücks, ein Hündchen führend, über die Bühne geht, lassen auf die gleiche Aufmachung wie zu Beginn des I. Aktes schließen.

Eine allgemeine Beobachtung, die sich bei der Betrachtung der äußeren Erscheinung der Dramenfiguren machen lässt, impliziert, dass der Dramatiker keine ausführliche Beschreibung des Kostüms oder der Maske zu geben pflegt. Das Gesamtbild entsteht aus bestimmten Details und aus zum Teil winzigen Hinweisen, die auf unterschiedlichen Ebenen als bedeutungserzeugendes Mittel auftreten. Die fehlende szenische Fixierung der äußeren Erscheinung vieler handelnden Figuren kann vor allem auf die Tatsache zurückgeführt werden, dass die Personen selbst einander im Hinblick auf ihr Fühlen und Tun erst im Laufe des Dramas nach und nach entdecken, so bleiben Čechovs Protagonisten, die sich weder von Beginn an richtig kennen noch am Ende zu einander finden können und daher das rätselhafte Wesen der Menschen behalten, unerklärt und erzeugen beim Leser und/oder Zuschauer, der ebenfalls schrittweise einen Einblick in ihre Charaktere erhält und recht unvorbereitet auf die Wendungen und Widersprüche ihres Handelns ist, einen außerordentlich lebensnahen Effekt.¹¹⁵

¹¹⁴ Kirschstein-Gamber, S. 69.

¹¹⁵ Vgl. Valency, Maurice: *The Breaking String. The plays of Anton Chekhov*, New York, 1966, S. 44.

Kapitel 4. Mittel der Darstellung. Anweisungen zum Spiel

A. Die sprachlichen Mittel

Aufgrund ihrer spezifischen Fähigkeit, unbegrenzt Bedeutung erzeugen zu können, stellt die Sprache „in allen Kulturen das gebräuchlichste, vielseitigste und komplexeste Kommunikationssystem dar“, die sprachlichen Mittel erfüllen dabei eine der wichtigsten Funktionen eines Dramas, die aus ihrem Gebrauch durch den Schauspieler erfolgen; denn die Worte des Schauspielers bedeuten hier die Worte der Rollenfigur.¹ Die stimmlich erzeugten Äußerungen von Figuren in einem Drama, aber auch die sprachersetzenden Laute sowie ihr Schweigen sind nicht nur bloße Aktionen, vielmehr sie beeinflussen stets die Handlungssituation sowie die Beziehung der Figuren zueinander. Vom Autor erfunden, enthält die Dramasprache mehr bedeutsame Informationen als die Sprache des Alltags. Sätze, Laute, sprachliche Besonderheiten und Sprechpausen kennzeichnen hier eine bestimmte Situation, Figur und/oder Handlung, veranschaulichen die Motive, Wünsche und Gefühle der Figuren.

I. Sprachbegleitende paralinguistische Zeichen

1. Charakteristische Aspekte der Figurenrede. Das ‚monologische‘ Sprechen

Eine wichtige Facette der sprachlichen Mittel im Drama ist deren Implizität in der Figurenrede, die meist in Form der Dialoge und Monologe wiedergegeben wird. Angesichts der unterschiedlichen Absichten in jeweils unterschiedlicher Wirkungsstärke erscheint das Charakteristische der Čechovschen Art, die Figurenrede zu gestalten, als besonders beachtenswert. In seinen Dramentexten ist der Unterschied zwischen den Monologen (nicht im klassischen Sinne) und Dialogen oft erst aus dem Kontext und der jeweiligen Funktion der Rede innerhalb des Stücks erschließbar. Der Dialog trägt bei Čechov nicht den Charakter, der ihm in einem klassischen Drama zukommt, es treten hier weniger die „Erklärung der Handlungsweise“ oder die „Be-

¹ Vgl. Fischer-Lichte, S. 33.

gründung des Handelns der Helden“ in den Vordergrund, der Dialog hat hier eher den Charakter eines „Alltagsgesprächs“, wobei die Gesprächsthemen oft belanglos sind und häufig gewechselt werden.² Daraus lässt sich der Schluss ziehen, dass es sich bei den Gesprächen zwischen den Čechovschen Helden bisweilen gar nicht um Diskussionen, sondern, wie Christina Scheibitz es zusammenfasst, um die „Aneinanderreihung beziehungsweise Gegenüberstellung mehrerer Meinungen“ handelt, wobei diese oft nicht einmal auf einander bezogen sind, sondern nur „zur selben Thematik geäußert werden“.³ Ganz deutlich kommt dies beispielsweise im Dialog Andrej-Ferapont (*Tri sestry*, II, 140 ff.) zum Ausdruck. Die gleichen Worte wie „Moskau“ oder „Zu-Spät-Kommen“ geben denselben Gesprächsstoff vor, und doch sprechen die beiden von verschiedenen Dingen. Auch im Gespräch, das zwischen Solenyj und Čebutykin stattfindet, nimmt Čechov besonders offen Bezug auf den Gegenstand des Aneinandervorbeiredens und Sich-Nichtverstehens, wobei hier unter anderem die Langeweile der Personen zum Ausdruck kommt, der die Figuren mit ihrem „Nonsens-Streit“⁴ zu entgehen versuchen. Fast überspitzt deutlich wird in dieser Szene – einem Disput über „Čechartma“ („чехартма“) und „Čeremša“ („черемша“, zu deutsch „Bärlauch“) – dargestellt, dass zwei Menschen zwar miteinander, aber nicht von denselben Dingen reden:

ЧЕБУТЫКИН (*идя в гостиную с Ириной*). И угощение было тоже настоящее кавказское: суп с луком, а на жаркое – чехартма, мясное.

СОЛЕНЬИЙ. Черемша вовсе не мясо, а растение вроде нашего лука.

ЧЕБУТЫКИН. Нет-с, ангел мой. Чехартма не лук, а жаркое из баранины.

СОЛЕНЬИЙ. А я вам говорю, черемша – лук.

ЧЕБУТЫКИН. А я вам говорю, чехартма – баранина.

СОЛЕНЬИЙ. А я вам говорю, черемша – лук.

ЧЕБУТЫКИН. Что же я буду с вами спорить! Вы никогда не были на Кавказе и не ели чехартмы.

СОЛЕНЬИЙ. Не ел, потому что терпеть не могу. От черемши такой же запах, как от чеснока.

АНДРЕЙ (*умоляюще*). Довольно, господа! Прошу вас!⁵ (II, 151)

² Vgl. Dlugosch, S. 150.

³ Vgl. Scheibitz, Christina: *Mensch und Mitmensch im Drama Anton Čechovs. Analyse der Dialogtechnik*, Göppingen 1972, S. 11 f.

⁴ Dlugosch, S. 151.

⁵ Dt.: ČEBUTYKIN (*mit Irina in den Salon gehend*). Und auch Speis und Trank war richtig kaukasisch: eine Suppe mit Zwiebeln, und als Braten Čechartma, eine Fleischspeise. SOLENYJ. Čeremša ist gar kein Fleisch, sondern eine Pflanze, ähnlich unserer Zwiebel. ČEBUTYKIN. Nein, mein Engel. Čechartma ist keine Zwiebel, sondern ein Hammelbraten.

SOLENYJ. Und ich sage Ihnen, Čeremša ist eine Zwiebel.

ČEBUTYKIN. Und ich sage Ihnen, Čechartma ist Hammelfleisch.

Jeder der Gesprächspartner ist von seinem Recht überzeugt und hört seinem Gegenüber nicht zu. Obwohl beide das jeweilige Wort mehrmals gebrauchen, bemerken sie nicht einmal, dass sie verschiedene Begriffe benutzen und meinen.⁶

Ein spezifisches Charakteristikum des Čechovschen Dialogs besteht somit unter anderem darin, dass er häufig keine Verständigung zwischen den Gesprächspartnern gewährleistet, wobei der Autor bisweilen das Missverständnis, das zwischen den Gesprächspartnern aufkommt, gewollt in Szene setzt. Das Desinteresse einer Person an den Worten der anderen und das Aneinandervorbeireden sind hier auf den Kunstgriff der „sprachlichen Manipulation“⁷ zurückzuführen. Als Elena Andreevna in *Djadja Vanja* Astrov bittet, ihr seine Kartogramme zu zeigen, ist es von vornherein klar, dass ihr Interesse nicht wirklich ihnen gilt und sie ihren Wunsch, sich die Ideen des Arztes anzuhören, lediglich als einen Vorwand benutzt. Die „sprachliche Manipulation“ geschieht in diesem Fall auf zwei Ebenen: Zum einen täuscht Elena Andreevna Sonja vor, Astrov über seine Gefühle ihr gegenüber auszuhorchen, wobei ihr von Anfang an bewusst ist: „Er ist nicht in sie verliebt – das ist klar [...]“ (III, 93), zum anderen ist es dem Leser und/oder dem Zuschauer von Anfang an klar, dass Astrov, der zunächst nichts von Elena Andreevnas Absichten ahnt⁸, seine Gesprächspartnerin nicht erreicht, „dass ein Missverständnis zwischen Sprechendem und Zuhörendem besteht“⁹. Während aber Sonja von Elena Andreevna getäuscht wird, leitet der Arzt von dem Gesichtsausdruck seiner Gesprächspartnerin völliges Desinteresse gegenüber seinen Vorstellungen ab und unterbricht gekränkt seine Rede: „(Kalt.) Ich sehe Ihnen an, dass das alles für sie nicht interessant ist“ (95), worauf von diesem Punkt an ein von Elena Andreevna wiederum nur vorgetäushtes ‚offenes‘ Gespräch be-

SOLENYJ. Und ich sage Ihnen, Čeremša ist eine Zwiebel.

ČEBUTYKIN. Was soll ich mit Ihnen streiten! Sie sind niemals im Kaukasus gewesen und haben niemals Čechartma gegessen.

SOLENYJ. Nicht gegessen, weil ich es nicht ausstehen kann. Čeremša hat genau denselben Geruch wie Knoblauch.

ANDREJ (*flehend*). Genug, meine Herren! Ich bitte Sie!

⁶ Hierzu auch bei Scheibitz, S. 25.

⁷ Ebd., S. 84.

⁸ Astrovs Ahnungslosigkeit gegenüber Elena Andreevnas Vortäuschung des Interesses an seiner Arbeit und seine Annahme, sie höre ihm zu, äußert sich vor allem durch solche, an sie gerichtete Redewendungen wie: „Nun schauen Sie mal her“, „Und jetzt sehen wir uns mal unten an“, „Gehen wir zum dritten Teil über“ und dem Erwarten von Bemerkungen ihrerseits wie: „Sie werden sagen, dass [...]“ (III, 94 f.).

⁹ Scheibitz, S. 84.

ginnt: „Offen gestanden, meine Gedanken sind mit anderem beschäftigt. [...] Wir wollen wie aufrichtige Menschen miteinander reden, wie Freunde, ohne Umschweife“ (95). Erst später durchschaut Astrov Elena Andreevna und ihre Absichten („Sie sind ganz schön raffiniert!“, 96), aber auch dann kommt keine Verständigung zwischen den Gesprächspartnern zustande; denn der Arzt schenkt Elena Andreevnas Erklärungen und Schwüren keinen Glauben mehr.¹⁰

Auch im III. Akt von *Čajka* findet sich der Kunstgriff der „sprachlichen Manipulation“. Sehr wohl ist hier der Schauspielerin Arkadina der Grund bekannt, warum Trigorin auf dem Gut bleiben möchte, aber selbst als er seine Zuneigung Nina gegenüber zugibt und Arkadina offen darum bittet: „Sei meine Freundin... [...] Es zieht mich zu ihr! Vielleicht ist es genau das, was ich brauche“ (41), stößt er auf fingiertes Unverständnis ihrerseits. Seinen Wunsch und seine Äußerungen ignorierend, manipuliert Arkadina ihn mit ihren Überredungskünsten (vor allem mit den Schmeicheleien über Trigorins Talent als Schriftsteller) so lange, bis er gleichmütig aufgibt: „(fasst sich an den Kopf). Sie versteht nicht! Sie will nicht verstehen! [...] Ich habe keinen eigenen Willen... [...] Nimm mich, bring mich weg...“ (41 f.). Trotz ihres großen Repertoires an theatralischen Gebärden und ihrer affektierten Sprechweise versucht Arkadina ihr Verhalten als glaubwürdig darzustellen: „Du denkst, das ist Weihrauch? Ich schmeichle? Dann schau mir in die Augen... schau her... Sehe ich wie eine Lügnerin aus?“ (42). Sich des Sieges ihrer schauspielerischen Kunst bewusst, schließt sie ihre Überredungsfinesse mit der „für sich“ gesprochenen Bemerkung „Jetzt gehört er mir“ (42), die ihre Nicht-Offenheit ihrem Gesprächspartner gegenüber unterstreicht und die Manipulierung seiner Meinung für ihre eigenen Absichten bestätigt.

Die Vereinzelung des Menschen ist ein weiterer zu verzeichnender Aspekt der Čechovschen Dialogführung. So lässt der Autor zwar seine Helden nur selten in „Vereinzelung“ sprechen, die inmitten der Gesellschaft gesprochenen Worte „vereinzelnd“ jedoch den, der sie spricht.¹¹ Čechovs Stücke weisen viel mehr Monologe auf, als es auf den ersten Blick scheint. Die besonderen Arten des umgestalteten und modernisierten Monologs – die Sphäre der Anwendung eines Monologs wurde vor allem um den „Beicht-Monolog“ und den „Mini-Monolog“ erweitert¹² – sind bei Čechov häufig ein Bestandteil des Dialogs und werden somit zu einem Strukturelement seiner innovatorischen Technik: „Die Helden des Herrn Čechov führen einen besonderen Dialog.

¹⁰ Hierzu auch Scheibitz, S. 84 f.

¹¹ Vgl. Szondi, Peter: *Theorie des modernen Dramas*, Frankfurt am Main, 1966, S. 36.

¹² S. hierzu Gorjačeva, M. O.: ‚Tri sestry‘ – p’esa monologov, in: *Čechoviana*, ‚Tri sestry‘, S. 59 f.

Seitlich des Lebens stehend und sich seinem Lauf unterordnend, reden diese passiven Naturen mehr für sich, als für die Sache“, die Reden der Čechovschen Protagonisten erreichen nahezu die Form eines Monologs.¹³ So sind beispielsweise Mašas „Am Meeresufer...“ (*Tri sestry*, I/IV), Solenyjs und Čebutykins „Er hatte noch nicht ‚Ach!‘ gesagt, als ihn der Bär auf einmal packt“¹⁴ (*Tri sestry*, IV, 179) oder Epichodovs „Haben Sie Buckle gelesen?“ (*Višnevyj sad*, II, 216) keine Bestandteile des Dialogs, diese Repliken stehen in keinem Zusammenhang mit den Worten anderer Figuren auf der Bühne. Die autonomen Äußerungen der Figuren betrachtend, kann hier von einer besonderen Art des „Mini-Monologs“ die Rede sein, dessen Sinn im Untertext impliziert ist.¹⁵ Den „monologisierten“ Dialog nimmt auch Stender-Petersen auf, wenn er sagt, dass Čechovsche Helden auf der Bühne einsam umhergehen, „jeder mit seinen Worten und Gedanken“, die nicht ausgetauscht, sondern nur verkündet werden, und zwar nicht immer, um eine Antwort zu bekommen, realiter „schwebt jede Replik einsam in der Luft und wartet auf eine Antwort, die nicht immer kommt“.¹⁶

Unterschiedliche Arten des Monologs werden vor allem durch die Verwirklichung der Verbindung zwischen dem Autor und dem Leser und/oder Zuschauer bedingt; während der „Erzähl-Monolog“, der in den Dialog impliziert und an bestimmte Personen gerichtet wird, bei Čechov verhältnismäßig selten ist, ist der „Beicht-Monolog“ eine wichtige Komponente seiner Dramen.¹⁷ Eine ‚natürlichere‘ Wiedergabe, die dem „Erzähl-Monolog“ zukommt, ist gerade darauf zurückzuführen, dass der „Beicht-Monolog“ hauptsächlich eine offene Äußerung von Gedanken und Gefühlen ist, ein innerer Monolog, dem im normalen Leben nur selten ein verbaler Ausdruck zuteil wird.¹⁸ Die Technik des inneren Monologs ist daher meist zu akademisch, zu literarisch:

A. Чехов, следуя за Толстым, расширил драматическую сферу применения языковых приемов, связанных с формами внутренней речи, и стиль чеховских героев

¹³ Kugel', A. R.: *Russkie dramaturgi*, Moskva, 1934, S. 123 f., zit. in: Gorjačeva, S. 58.

¹⁴ Orig.: „Он ахнуть не успел, как на него медведь напал“ – dt. Übers.: Sigismund von Radecki, in: *Anton Čechov. Drei Schwestern*, Stuttgart, 1998, S. 10.

¹⁵ So versucht Epichodov, der sich Jašas Erfolg bei Dunjaša bewusst ist, mit seiner Äußerung den Rivalen auszustechen, indem er die eigene bessere Bildung hervorhebt. Zu Mašas und Solenyjs Repliken – s. unten.

¹⁶ Vgl. Stender-Petersen, Adolf: *Geschichte der russischen Literatur*, München, 1957, S. 466 f.

¹⁷ Vgl. Gorjačeva, S. 57.

¹⁸ Als einige der ‚Beicht‘monologe sind hier beispielsweise die Monologe Trigorins („Was soll daran schön sein?“, *Čajka*, II, S. 29 f.) oder Astrovs („Ja... in den zehn Jahren bin ich ein anderer Mensch geworden“, *Djadja Vanja*, I, S. 63.) usw. zu nennen.

нередко воспринимается как прерывистый и раздвоившийся речевой поток, в котором струя внутренней речи то вырывается наружу, то уходит внутрь несясь скрытым, „подводным течением“, подтекстом произносимых слов.¹⁹

Der Monolog bei Čechov vervollkommnet seine Gestalten; denn hier finden die wichtigen und offenen Geständnisse und Absichten der Helden statt, die auch für das Verständnis des Untertextes, der in den Dialogen enthalten ist, hilfreich sind. Die Absage jeglicher Dramatik ist auch hier zu beobachten. Čechovs Stücke verfügen kaum über Figurenreden, die expressiv gefärbt sind, wie beispielsweise in der emotionalen Szene am Ende des III. Aktes von *Djadja Vanja*, und/oder eine dramatische Funktion erfüllen: „Der vorherrschende Charakter der Reden ist eine expressive Auslegung der Themen, jedoch mit den Anzeichen einer kaum auffindbaren, gleichsam passiven Emotion. Daher der lyrische und nicht dramatische Ton der Reden“²⁰.

Bezeichnend ist auch das Čechovsche Verfahren, mittels des Sprechaktes die völlige Verständnislosigkeit der dieselbe Sprache sprechenden Menschen darstellen zu können. Die darstellende Funktion des Sprechaktes – der Sprecher gibt Auskunft über bestimmte Sachverhalte – besitzt dabei in diesem Zusammenhang die geringere Aussagekraft. Die gestörte Kommunikation wird bei Čechov nicht etwa durch das Unterbrechen oder Dazwischenreden der Figuren dargestellt, es finden sich in den behandelnden Dramen keine Anweisungen dafür, dass eine Person der anderen ins Wort fällt. Als wichtig sind bei der Darstellung der Kommunikationsschwierigkeiten mittels der Sprache vor allem die Darstellung der eigenen Befindlichkeit sowie der Appell an den Gesprächspartner einzustufen. Dies kann in *Tri sestry* und *Višnevyyj sad*, den Stücken, in denen die gestörte Kommunikation und die Verständigungsschwierigkeiten am stärksten zum Vorschein kommen, besonders deutlich beobachtet werden. Als im II. Akt von *Višnevyyj sad* Šarlotta Ivanovna einen Monolog über ihre Einsamkeit hält, in dem sie ihre Gefühle und ihre Befindlichkeit zum Ausdruck bringt, löst die Appellfunktion ihres Themas – die Erwartung des Verständnisses seitens ihrer Gesprächspartner: „So gern möchte ich mich mal aussprechen, aber ich habe niemanden... Niemanden

¹⁹ Vinogradov, V. V.: *O jazyke Tolstogo (50-60-e gody) // Literaturnoe nasledstvo. L. N. Tolstoj*, Moskva, Bd. 35-36, S. 184., zit. In: Gorjačeva, M. O.: ‚*Tri sestry*‘ – p’esa monologov, in: *Čechoviana, ‚Tri sestry‘*, S. 57.

Dt.: A. Čechov erweiterte, Tolstoj folgend, die dramatische Sphäre der Anwendung des sprachlichen, mit den Formen der inneren Rede verbundenen Verfahrens, so dass der Stil der Helden Čechovs nicht selten als ein stockender, sich spaltender Redefluss aufgefasst wird, in dem der Strahl der inneren Rede mal nach außen ausbricht, mal ins Innere strömt – in Form einer verborgenen ‚Unterströmung‘, eines Subtextes der ausgesprochenen Worte.

²⁰ Vgl. Baluchatyj, S. 135.

habe ich“ (215) – das völlige Unverständnis sowie mangelnde Bereitschaft, auf den Anderen einzugehen, aus: Dunjaša und Epichodov unterhalten sich über den Unterschied zwischen einer Gitarre und einer Mandoline (215 f). Die mit Hilfe der Redegestaltung darzustellenden Kommunikationsschwierigkeiten häufen sich in den Gesprächen des II. Aktes von *Tri sestry* förmlich, was gerade dadurch ersichtlich wird, dass Čechov seine Protagonisten innerhalb der Gespräche mit einem eigenen Monothema versieht, sie während eines Dialogs einen „zurückgezogenen“ Monolog²¹ sprechen lässt. So bringt zunächst Andrej sein Monothema im II. Akt von *Tri sestry* zum Ausdruck, wobei er sich den schwerhörigen Ferapont als Gesprächspartner aussucht. Dementsprechend fallen auch die Repliken Feraponts, der Andrejs Beichte nicht hört und nicht versteht, vollkommen fehl am Platz aus:

АНДРЕЙ. [...] Дома скучно... (*Пауза.*) Милый дед, как странно меняется, как обманывает жизнь! [...] Мне быть членом здешней земской управы, мне, которому снится каждую ночь, что я профессор московского университета, знаменитый ученый, которым гордится русская земля!

ФЕРАПОНТ. Не могу знать... Слышу-то плохо...

АНДРЕЙ. Если бы ты слышал как следует, то я, быть может, и не говорил бы с тобой. Мне нужно говорить с кем-нибудь, а жена меня не понимает, сестер я боюсь почему-то, боюсь, что они засмеют меня, застыдят... (141)²²

Auffallend ist hier, dass Andrej selbst nicht imstande ist, seinen Mitmenschen gegenüber ein Mindestmaß an Aufmerksamkeit entgegenzubringen, so spricht er mit Ferapont weiter und bemerkt nicht einmal, dass dieser längst gegangen ist:

АНДРЕЙ. Можешь идти. Будь здоров.

Ферапонт уходит.

²¹ S. hierzu Gorjačeva, S. 59 f.

²² Es lässt sich allerdings einwenden, dass das Unverständnis in dieser Situation, das auf Feraponts altersbedingte Schwerhörigkeit zurückzuführen ist, rein physischer Natur ist. So lässt sich auch deutlich Andrejs Absicht bei der Wahl des Gesprächspartners erkennen.

Dt.: АНДРЕЙ. [...] Zu Hause ist es langweilig... (*Pause.*) Mein lieber Alter, wie seltsam ändert es sich, wie täuscht einen das Leben! [...] Ich soll Mitglied des hiesigen Landschaftsamtens sein, ich, der jede Nacht davon träumt, dass er Professor der Moskauer Universität ist, ein berühmter Wissenschaftler, auf den das russische Land stolz ist!

ФЕРАПОНТ. Das weiß ich nicht... Ich hör doch schlecht...

АНДРЕЙ. Wenn du gut hören würdest, so hätte ich mit dir möglicherweise nicht gesprochen. Ich muss mit jemandem reden, aber meine Frau versteht mich nicht, vor den Schwestern habe ich irgendwie Angst, ich fürchte, dass sie mich auslachen, mich beschämen...

Будь здоров. (*Читая.*) Завтра утром придешь, возьмешь тут бумаги... Ступай... (*Пауза.*) Он ушел. [...] Да, дела...²³ (142)

Später sprechen auch die Figuren Irina und Tuzenbach aneinander vorbei (II, 144). Der Baron berichtet von sich und seinen deutschen Wurzeln, auf die seine Hartnäckigkeit zurückzuführen ist: „Vom Deutschen ist mir wenig geblieben, vielleicht nur die Geduld und die Hartnäckigkeit, mit der ich sie langweile. Ich begleite Sie jeden Abend“. „Wie müde ich bin!“ – spricht die junge Frau von ihrer Erschöpfung, wobei es offen bleibt, ob sie damit nur ihre Arbeit beim Telegrafenamnt oder ihren Verehrer meint, der völlig unberührt und Irinas Äußerung missachtend bei seinem Thema bleibt: „Und werde jeden Tag aufs Telegrafenamnt kommen und Sie nach Hause begleiten, ich werde das zehn, zwanzig Jahre lang tun, bis Sie mich nicht fortjagen...“. Selbst als Irina, die ein völliges Desinteresse an Tuzenbachs Anliegen zeigt und seine Worte in keiner Weise repliziert, erneut mit Nachdruck von ihrer Übermüdung spricht, wird sie vom Baron nicht ernst genommen:

ИРИНА. Вот я и дома, наконец. [...] (*Садится в кресло.*) Отдохнуть. Устала.

ТУЗЕНБАХ (*с улыбкой*). Когда вы приходите с должности, то кажетесь такой молодой, несчастенькой...

Пауза.

ИРИНА. Устала. Нет, не люблю я телеграфа, не люблю.²⁴ (II, 144)

Jede Figur hat ihr eigenes Monothema, was dazu führt, dass die Interessen und Gefühle des Anderen nicht beachtet werden. Während Irina Tuzenbachs Liebesbekundungen völlig teilnahmslos gegenüber steht, zeigt auch der Baron fehlendes Einfühlungsvermögen, indem er, Irinas Auskunft über ihre Erschöpfung und Unzufriedenheit ignorierend, über sich und über seine Liebe zu ihr spricht. Während aber die Verständnislosigkeit zwischen Andrej und Ferapont einerseits beabsichtigt, andererseits unfreiwillig ist und jene zwischen Irina und Tuzenbach auf die unterschiedliche Auffassung ihrer Sichtweisen und Gefühle zurückzuführen ist, erscheint das mangelnde gegenseitige Verständnis zwischen Maša und Veršinin als sehr erstaunlich. Während Veršinin erschöpft und von Problemen zu Hause (kranke Tochter und Streit

²³ Dt.: ANDREJ. Du kannst gehen. Bleib gesund.

Ferapont geht ab.

Bleib gesund. (*Lesend.*) Morgen früh kommst du und nimmst diese Papiere hier... Geh... (*Pause.*) Er ist weg. [...] Tja, Sachen gibt's...

²⁴ Dt.: IRINA. Da bin ich auch zu Hause, endlich. [...] (*Sie setzt sich in den Sessel.*) Ausruhen. Ich bin müde.

TUZENBACH (*mit einem Lächeln*). Wenn Sie aus dem Dienst kommen, erscheinen Sie mir so jung, so unglücklich...

Pause.

ИРИНА. Ich bin müde. Nein, ich liebe das Telegrafenamnt nicht, ich liebe es nicht.

mit der Ehefrau) geplagt ist, vertröstet Maša den hungrigen und durstigen Oberstleutnant damit, dass der Tee bald gereicht wird, statt ihm sofort etwas anzubieten und erzählt beharrlich von ihrer Ehe und ihrer Bevorzugung von Militärs den Zivilisten gegenüber (II, 142 f.). Angesichts der gegenseitigen Liebe der beiden und des damit verbundenen Aufs-Wort-Verstehens²⁵ kommt bei ihrem Aneinander-Vorbeireden die gestörte Kommunikation, die zwischen Čechovschen Helden herrscht, umso ausgeprägter zum Vorschein.

Zu erklären ist das gegenseitige Überhören vor allem damit, dass jeder nur mit sich selbst und den eigenen Problemen beschäftigt ist, wie auch im Fall Anja und Dunjaša (*Višňevyj sad*, I, 200). Das Zimmermädchen konnte die Ankunft ihrer Herrin nicht erwarten, um ihr von den Neuigkeiten zu berichten: „DUNJAŠA [...] (*Sie lacht und küsst sie.*) So lange habe ich auf Sie gewartet, meine Freude, mein Lichtlein... Ich muss ich Ihnen etwas sagen, kann keine Minute länger aushalten...“, worauf Anja nur erschöpft entgegnet: „(*müde*). Schon wieder etwas...“. Auch Dunjašas Verkündung, Epichodov habe ihr einen Heiratsantrag gemacht, weckt Anjas Interesse nicht, sie spricht von den verlorenen Haarnadeln, wobei die szenische Bemerkung, sie sei sehr erschöpft, hier wie eine Begründung ihres das Zimmermädchen ignorierenden Verhaltens auftritt: „ANJA. Du kannst nur über das Eine... (*Bringt die Haare in Ordnung.*) Ich habe alle Haarnadeln verloren... (*Sie ist sehr erschöpft, so dass sie sogar etwas schwankt.*)“. So nehmen die beiden Frauen auch weiter keine Notiz von den Äußerungen der anderen – „DUNJAŠA. Ich weiß gar nicht, was ich denken soll. Er liebt mich, er liebt mich so sehr! ANJA (*schaut durch die Tür in ihr Zimmer, zärtlich*). Mein Zimmer, meine Fenster, als ob ich nie verreist wäre...“ – hinter dem gegenseitigen Ignorieren steckt die „Beschränkung auf die eigene Gedankenwelt“, die mit der der anderen nicht übereinstimmt.²⁶

In Nicht-Beachtung und Überhören des Gesprächspartners ist vor allem ein weiteres charakteristisches Merkmal der Čechovschen Redegestaltung zu suchen – das Verlangen, sich auszusprechen, ein Bedürfnis, das viele Helden Čechovs verspüren und in ihren „Monothemen“ zum Ausdruck bringen, und das ignorierende, geradezu abweisende Verhalten ihrer Gesprächspartner dem „Endlich-Einmal-Ausgesprochenem“ gegenüber. So hat beispielsweise Irina im II. Akt von *Tri sestry* den Stabskapitän Solenyj nach seiner Liebeserklärung bereits „kalt“ zurückgewiesen, dennoch spricht er weiter, wobei aus diesem Verhalten nicht mehr die Hoffnung, sondern das Verlangen, sich

²⁵ S. weiter im Text, Kap. 4.A.II. *Sprachersetzende Klänge*, S. 200 ff.

²⁶ Mehr hierzu Scheibitz, S. 22.

auszusprechen, durchschimmert: „Zum ersten Mal spreche ich von meiner Liebe zu Ihnen, und es ist so, als ob ich nicht auf der Erde, sondern auf einem anderen Planeten sei“ (154). Ebenfalls suchen im selben Stück Maša und etwas später Andrej die Gelegenheit, sich aussprechen zu können, und stoßen auf Ablehnung von Ol'ga: „Lass das. Ich höre sowieso nichts“ wiederholt sie mehrmals auf Mašas Liebesbeichte hin (III, 169), und auf Andrejs Suche nach einem Gespräch sagt sie abermals „Lass das, Andrjuša. Morgen werden wir uns aussprechen“ und „Verschieben wir's auf morgen“ (III, 170). Auch Elena Andreevna ignoriert in *Djadja Vanja* Vojnickijs Bekenntnisse seiner Liebe zu ihr im Verlauf des ganzen Dramas, sie lehnt ihn ab, indem sie sich ihm gegenüber verletzend äußert: „Es quält mich“ (I, 74), „Lassen Sie! [...] Gehen Sie! [...] Wenn Sie zu mir von Ihrer Liebe sprechen, stumpfe ich irgendwie ab und weiß nicht, was ich sagen soll“ (II, 79), „Ich langweile mich mit Ihnen. [...] Lassen Sie mich. Es ist, letzten Endes, widerlich“ (II, 80) etc.

Während Elena Andreevna Vojnickij bewusst beleidigt und damit ihre Haltung ihm und seiner Liebe gegenüber ausdrückt, sind in den Gesprächen Čechovscher Helden sehr oft „unfaire“ und „ironische“ Bemerkungen zu verzeichnen, die auf eine Beleidigung oder das Lächerlich-Machen einer Person hinzielen und auf das Unvermögen der Figuren, ihre Wünsche und Reflexionen auszusprechen, zurückzuführen sind.²⁷ Besonders in *Tri sestry* ist es oft der Fall, dass eine Person durch eine verletzende Äußerung die andere(n) zurückstößt, speziell dann, wenn sie in Ruhe gelassen werden möchte.²⁸ So

²⁷ Vgl. Scheibitz, S. 11 f.

²⁸ Eine bezeichnende Tendenz bezüglich des Figurenverhaltens im Zusammenhang mit den Beleidigungen stellt Christina Scheibitz fest: Während man in *Tri sestry* empfindlich auf Beleidigungen reagiert – Čebutykin reagiert mit weinerlicher Stimme auf das Missfallen seines Geschenks (I, 26), Anfisa geht gekränkt von der Bühne (II, 149) etc., werden in *Višnevij sad* die „kritischen, zurückweisenden oder verletzenden Worte“ häufig ignoriert oder mit Lachen hingenommen; „sie verfehlen ihre Wirkung“, was zu weniger „Kettenreaktionen derartiger Beleidigungen“ führt, so stößt Lopachin Epichodov, der ihn fragt, womit er seine knarrenden Stiefel schmieren kann, vor den Kopf: „Lass mich in Ruhe. Ich bin deiner überdrüssig“, eine Reaktion, die ihm der Kontorist nicht länger nachträgt und nur seine resignierende Haltung darlegt: „EPICHODOV. Jeden Tag passiert mir irgendein Unglück. Aber ich hadere nicht, ich habe mich daran gewöhnt und kann sogar darüber lächeln“, wobei diese Bemerkung durch die darauf folgende „inhaltsleere, phrasengefüllte Stellungnahme“ zu seinem Stolpern über den Stuhl „jeder möglichen Tragik enthoben“ wird – gleichsam triumphierend sagt Epichodov: „Da sehen Sie, entschuldigen Sie den Ausdruck, was das für ein Sachverhalt ist, nebenbei bemerkt... Das ist einfach geradezu vortrefflich!“ (I, 198). Auch auf Gaevs „Du gehst mir auf die Nerven, Bruder“ antwortet der alte Firs mit einem einfachen: „Ei was...“ (II, 221). Dieses Muster sieht Scheibitz unter anderem aus der Tatsache resul-

kränkt beispielsweise Maša, über Veršinins Abgang enttäuscht, die alte Anfiša, indem sie zu ihr verärgert sagt, sie langweile sie und solle sie in Ruhe lassen, dann wirft sie den Patience legenden Irina und Solenyj die Karten durcheinander, erklärt, alle sollen sie in Frieden lassen und beleidigt Čebutykin (II, 150). Nicht imstande, seinen Wunsch, in Ruhe gelassen zu werden, zu äußern, beleidigt Stabskapitän Solenyj Nataša, die entzückt von ihrem Sohn Bobik spricht:

НАТАША (*Соленому*). [...] Это необыкновенный ребенок.

СОЛЕНЬИЙ. Если бы этот ребенок был мой, то я изжарил бы его на сковородке и съел бы. (*Идет со стаканом в гостиную и садится в угол.*)

НАТАША (*закрыв лицо руками*). Грубый, невоспитанный человек!²⁹ (II, 148 f.)

Die Absicht von Solenyjs Bemerkung liegt vor allem in ihrer direkten Äußerung seiner Gesprächspartnerin gegenüber, die szenische Anweisung, Solenyj würde mit seinem Tee in die Ecke gehen, weist deutlich auf seinen Wunsch hin, vor Natašas Geschwätz Ruhe haben zu wollen.

„Ad absurdum“ führt Čechov das Unvermögen, einen „direkten, offenen Kontakt“ herzustellen, im IV. Akt von *Višnevij sad*. Bei dem von Ranevskaja arrangierten Gespräch wissen sowohl Varja als auch Lopachin sehr wohl, was das Thema ihres Gesprächs sein soll, doch sie unterhalten sich über die anstehenden Dinge und das Wetter, während Varja irgendetwas zu suchen vortäuscht, und erwähnen das eigentliche Thema mit keinem Wort (250 f). Noch tragischer ist die Begebenheit mit dem alten Firs, der, wie Christina Scheibitz richtig bemerkt, entgegen der allgemeingültigen Annahme nicht allein im vernagelten Haus von seinen Herrschaften vergessen wird, sondern zum Opfer der Kommunikationsunfähigkeit der Menschen wird.³⁰ Zunächst fragt Anja zwei Mal nach, ob der kranke Firs ins Krankenhaus gefahren wur-

tieren, dass die Menschen in *Višnevij sad* bewusst nur an die Worte glauben, die für sie von angenehmer Bedeutung sind, „die ihnen die Augen vor der weniger schönen Realität verschließen“, worin die „grundlegende Komik“ dieses Stücks besteht. In *Tri sestry* dagegen führt die „Vieldeutigkeit menschlicher Äußerungen“ zu einer „allgemeinen Skepsis“ gegenüber den verbalen Äußerungen, so dass „nur negative, unangenehme, aggressive“ Bemerkungen als aufrecht empfunden werden.

Mehr hierzu Scheibitz, S. 60 ff.

²⁹ Dt.: NATAŠA (*zu Solenyj*). [...] Es ist ein außergewöhnliches Kind.

СОЛЕНЬИЙ. Wenn dieses Kind meins wäre, so hätte ich es in der Pfanne gebraten und aufgeessen. (*Geht mit seinem Glas in den Salon und setzt sich in eine Ecke.*)

NATAŠA (*verdeckt das Gesicht mit den Händen*). Ein grober, ungezogener Mensch!

³⁰ S. hierzu Scheibitz, S. 58 ff.

In der Fußnote zitiert Christina Scheibitz zudem die entsprechenden Passagen von Wolf Düwel, Helene Auzinger, u. a.

de, gibt sich aber mit Jašas vager Vermutung: „Heute morgen habe ich es gesagt. Sie haben ihn weggebracht, sollte man meinen“ und seinem beleidigten Ausruf: „Heute morgen habe ich es Egor gesagt. Wozu noch zehn Mal nachfragen!“ zufrieden und bestätigt auch der kurz darauf nach Firs fragenden Varja seine Einlieferung (246). Auch Ranevskaja hat ihren alten Diener nicht vergessen und äußert noch kurz vor der Abreise ihre Sorge: „Ich fahre mit zwei Sorgen. Die erste ist der kranke Firs“ (249). Das ganze Missverständnis beruht vor allem darauf, dass sich keiner wirklich selbst um Firs kümmert – Jaša beauftragt einen Egor, Anja bittet Epichodov nachzufragen –, was die Einsamkeit des alten Dieners deutlich vor Augen führt, und dass die Personen jeweils auf die Aussagen der anderen vertrauen – Anja vertraut auf Jašas Behauptung, Varja und Ranevskaja verlassen sich auf Anjas Worte. So wird der alte Firs nicht im buchstäblichen Sinne vergessen, sondern aufgrund der Anhäufung von Fehlschlüssen und der Unfähigkeit, sich miteinander zu verständigen, wobei der Autor hier die Tragik der Situation und vor allem deren Konsequenzen „ins Komische“ wendet, indem er inmitten der Firs’schen Monolog-Klage eine Passage einfügt, in der der alte Diener seine ständige Sorge um Gaev zum Ausdruck bringt: „Und Leonid Andreič hat den Pelz bestimmt nicht angezogen, ist im Mantel abgereist...“ und sich selbst beschuldigt: „Ich habe nicht aufgepasst...“ (254).³¹

Die Unfähigkeit beziehungsweise den Unwillen seiner Dramenfiguren, einander Verständnis entgegenzubringen, stellt Čechov nicht nur durch die spezifische Figurenredegestaltung und deren Inhalte dar, sondern impliziert sie zuweilen in die Regieanweisungen. So ignoriert Tuzenbach Irinas Bitte, nicht von der Liebe zu sprechen – ohne ihren Einwänden Gehör zu schenken, führt er seine Rede darüber fort (I, 135). Auch Ol’ga schenkt Natašas Ausführungen über das volle Haus nach dem Brand, über die Kinder sowie die Influenza kein Gehör und geht nach der Replik der Schwägerin ihren eigenen Gedanken nach. Die szenische Bemerkung lautet dabei: „Ohne auf sie zu hören“ („не слуша́я“, III, 158). Ihre Kommunikationsschwierigkeiten erkennen die Čechovschen Helden auch durchaus selbst, was sich nicht selten in ihrer Figurenrede äußert: „Obwohl, Sie würden es nicht verstehen...“ hält Maša ihrem Gesprächspartner, Medvedenko, vor und betont somit ihre unterschiedlichen Auffassungen über Armut (*Čajka*, I, 6). „Sie versteht nicht! Sie will nicht verstehen!“ ruft seinerseits Trigorin aus, nachdem er die Sinnlosigkeit seiner Bemühungen, sich von Arkadina ‚zu befreien‘, durchschaut hat (*Čajka*, III, 42). Auch Tuzenbach erkennt die Erfolglosigkeit seiner Argumente während seines Gesprächs mit Veršinín über die Zukunft und über das Glück: „Offensichtlich verstehen wir einander nicht“, die Tatsache aber, dass der

³¹ Scheibitz., S. 59 f.

Autor seinen Helden dies „lachend“ aussprechen lässt, stellt allerdings eher die unterschiedlichen Sichtweisen der Figuren sowie ihre Freude am Diskutieren in den Vordergrund und nicht die grundlegende Verständnislosigkeit zwischen den beiden Gesprächspartnern (*Tri sestry*, II, 146).

Rückblickend lässt sich festhalten, dass die Dialogführung Čechovs ebenfalls in einer verfremdeten, dem traditionellen dramatischen Gebrauch entgegengesetzten Funktion auftritt. Zwar unterhalten sich die Figuren miteinander, doch reden sie stets aneinander vorbei, so dass sich der Dialog – in seinem Wesen ein essenzieller Teil der zwischenmenschlichen Kommunikation – bei Čechov als „monologisches Nebeneinander“³² entpuppt. Die Sprache erreicht keine Verständigung und geistige Zusammengehörigkeit zwischen den Čechovschen Protagonisten, die ihnen auf der körperlich-geistigen Ebene überaus häufig gelingt. Es scheinen weniger die Inhalte und Ideologien der Aussagen im Vordergrund zu stehen als vielmehr der Sprechakt selbst, was in erster Linie aus der Vereinsamung und aus der Versunkenheit in die eigene Gedankenwelt resultiert, die der Autor neben „kommunikationslosem Nebeneinander“³³ und menschlichen Verhaltensweisen seiner Figuren mittels des monologisierten Dialogs veranschaulicht.

2. Die Gestaltung der Sprechakte

Die sprachlichen Zeichen sind im Theater, genauso wie im sozialen Leben, dazu imstande, auf mehreren Ebenen verschiedene Funktionen auszuüben. Auf der Subjektebene können sie beispielsweise Auskunft über Herkunft, Alter, Geschlecht, soziale Stellung und Gemütsverfassung der Figuren geben, wobei hier vor allem die stimmlichen Qualitäten im Vordergrund stehen. Auf der Ebene der Intersubjektivität sind die Satzmelodie und die Intonation als wichtig einzuschätzen, da sie Aufschluss über die zwischenmenschlichen Verhältnisse und auf der Objektebene über die Sachverhalte geben. Ferner bedingen sie eine Reaktion des Lesers und/oder Zuschauers auf das Gesagte. In diesem Zusammenhang werden die Anweisungen für das Vortragen des Sprechtextes durch den Schauspieler von solchen Faktoren wie „deklamatorischer Nuancierung“³⁴ oder Richtung der Rede bestimmt.

³² Vgl. Bednarz, S. 189.

³³ Ebd.

³⁴ Formulierung nach Dahms, wobei die Autorin hierzu bemerkt, dass der Begriff ‚Deklamation‘ in diesem Zusammenhang nicht im negativen Sinn, sondern wertfrei zu verstehen ist (vgl. Dahms, S. 188). Dennoch sind in *Tri sestry* und in *Višněvj sad* die Anweisungen zu finden, die die deklamierende Sprechweise ausdrücklich fordern. Zwei Mal

Die szenischen Bemerkungen, die die Richtung der Rede angeben, sind vor allem dann vorzufinden, wenn sich mehrere Personen auf der Bühne befinden. In diesem Fall bestimmen sie den Adressaten der darauf folgenden Replik und zeichnen sich vor allem durch ihre Verwendung im Dativ aus – „zu Treplev“, „zu ihrem Ehemann“, „zu seiner Schwester“, „zu Ljubov' Andrejevna“ etc. Häufig werden die Anweisungen zur Richtung der Rede durch längere Formulierungen wiedergegeben, die mit Hilfe weiterer Angaben, zum Beispiel für das gestische, mimische oder sprachliche Verhalten, erweitert werden: „ŠAMRAEV (*reicht seiner Frau den Arm*). Madame?“ (*Čajka*, I, 18), „SONJA (*auf den Knien, wendet sich um zu ihrem Vater; nervös, unter Tränen*). Man muss barmherzig sein, Papa!“ (*Djadja Vanja*, III, 103) oder „TUZENBACH (*geht zu Solenyj mit einer Karaffe mit Cognac in den Händen*). Sie sitzen immer allein und denken an etwas...“ (*Tri sestry*, II, 150). Die primäre Funktion solcher Art Angaben zur Richtung der Rede besteht darin, den angesprochenen Dialogpartner zu kennzeichnen, um beim Leser sowie beim Regisseur und Schauspieler mögliche Irritationen zu vermeiden. Ein besonderer Ausdruckswert kommt ihnen, im Vergleich zum Beiseitesprechen, nicht zu.³⁵ Der Gebrauch des Beiseitesprechens, was die vom Autor auch in den anderen Aspekten angestrebte realistische Darstellung der Kommunikationssituation durchbrechen würde, fehlt allerdings in den behandelnden Stücken Čechovs fast vollkommen. Lediglich in seinem ersten großen Stück – *Čajka* – findet sich eine Art des *à part* Sprechens, wenn im III. Akt Trigorin laut Regieanweisung zwei Mal und Arkadina ein Mal „zu sich selbst“ sprechen („по себя“). Trigorins Zu-Sich-Sprechen erfüllt dabei eine mitteilende Funktion, die nicht in Form der Verfremdung wirkt, sondern als laute Gedankenwiedergabe auftritt: „(zu sich selbst). Seite 121, Zeilen 11 und 12. Was steht denn in diesen Zeilen?“ (35). Nachdem Trigorin Ninas – im Text seines Buches verborgene – Mitteilung gelesen hat, lässt er sich diese noch einmal durch den Kopf gehen: „(zu sich selbst). Wenn du je mein Leben brauchst, so komm und nimm es“ (41). Arkadinas Zu-Sich-Sprechen dagegen, das nach einer langen und erfolgreichen Liebes- und Bewunderungserklärung erfolgt, dient zum einen als ein Mittel der Unterscheidung für den Leser und/oder Zuschauer zwischen der Schauspielerin Arkadina und der Privatperson Arkadina. Zum anderen wird es als ein Element der Komik einge-

heißt es für Solenyj, er spräche ‚deklamierend‘ zu Tuzenbach, in *Viševyj sad* ist es der angetrunkene Passant, der ‚deklamiert‘, wobei hier das Erreichen einer komischen Wirkung im Vordergrund steht.

³⁵ S. hierzu Dahms, S. 189 ff.

Die möglichen Fehlinterpretationen seitens des Zuschauers können aufgrund des visuellen Aspekts beim Theater nahezu ausgeschlossen werden.

setzt – ihre Worte lauten: „(zu sich selbst). Jetzt gehört er mir“ (42). Gänzlich fehlt auch das Sprechen zum Publikum, es werden weder in offener Form (im Nebentext) noch in verdeckter Form (im Sprechtext) bestimmte Sachverhalte an den Zuschauer oder Leser gegeben. Die Gespräche bei Čechov finden ausschließlich zwischen den Figuren statt. Interessantes bezüglich der Sprechweise findet sich im III. Akt von *Višnevij sad*, in der Szene als Šarlotta Ivanovna als Bauchrednerin auftritt:

ШАРЛОТТА. [...] А какая сегодня хорошая погода!

Ей отвечает таинственный женский голос, точно из-под пола:

„О да, погода великолепная, сударыня“.

Вы такой хороший мой идеал...

*Голос: „Вы, сударыня, мне тоже очень понравился“.*³⁶ (III, 231)

Ebenfalls im III. Akt von *Višnevij sad* findet sich eine weitere Besonderheit. Hier werden viele Repliken in den Nebentext aufgenommen:

Голос Сименова-Пищика: ‚Promenade à une paire!‘ (229);

Пищик кричит: ‚Grand-rond, balancez!‘ и ‚Les cavaliers à genoux et remerciez vos dames‘ (229);

[...] крики: ‚Браво, Шарлотта Ивановна!‘ (237);

Епиходов вышел, за дверью его голос: ‚Я на вас буду жаловаться‘ (238);

Голоса в зале: ‚Лопачин приехал! Ермолай Алексеич!‘ (239);

[...] слышен стук шаров и голос Яши: ‚Семь и восемнадцать!‘ (239).³⁷

Es handelt sich dabei um eine Erscheinung, die als „Eindringen von Erzählmomenten in den Dramentext“³⁸ oder „auktoriale Episierung“³⁹ bezeichnet werden kann.

³⁶ Dt.: ŠARLOTTA. [...] Was für ein schönes Wetter heute!

Ihr antwortet eine geheimnisvolle Frauenstimme, wie aus dem Boden kommend:

„Oh, ja, ein herrliches Wetter, gnädige Frau“.

Sie sind mein so schönes Ideal...

Die Stimme: „Sie, gnädige Frau, gefallen mir auch sehr.“

³⁷ Dt. : Die Stimme Simeonov- Piščiks: ‚Promenade à une paire!‘;

Piščiks ruft aus: ‚Grand-rond, balancez!‘ und ‚Les cavaliers à genoux et remerciez vos dames‘;

[...] Rufe: ‚Bravo, Šarlotta Ivanovna!‘;

Epichodov geht hinaus, hinter der Tür ist seine Stimme zu hören: ‚Ich werde mich über Sie beschweren‘;

Die Stimmen im Saal: ‚Lopachin ist gekommen! Ermolaj Alekseič‘;

[...] es ist der Aufschlag der Bälle zu hören und Stimme Jašas: ‚Sieben und achtzehn!‘

³⁸ Schmid, Herta: *Strukturalistische Dramentheorie. Semantische Analyse von Čechovs ‚Ivanov‘ und ‚Kirschgarten‘*, Kronberg, 1973, S. 282.

³⁹ Pfister, S. 107.

Die Anweisungen für die deklamatorische Nuancierung beziehen sich hauptsächlich auf solche Faktoren wie Stimmstärke und -färbung, Sprechtempo, Intonation, Deutlichkeit der Sprache und bestimmte Sprachbesonderheiten.⁴⁰ Darüber hinaus geben die Wortwahl und der Satzbau der Personen sowie die Satzlänge Hinweise auf den Bildungsgrad des Sprechers oder aber seine momentane psychische Verfassung: zum Beispiel unvollständige Sätze, etwa aufgrund von Aufregung – „TREPLEV. [...] Mir... ich...“ (*Čajka*, I, 14) –, Gebrauch von Schimpfwörtern – „VOJNICKIJ [...] (*Zornig*.) Ah, zum Teufel, zum Teufel... der Teufel soll dich holen...“ (*Djadja Vanja*, III, 104). Zu erwähnen sind hier auch verschachtelte Sätze, die von Epichodov (*Višnevyy sad*) häufig angewendet werden. Sehr oft benutzt der Kontorist solche Floskeln wie „genau gesagt“, „nebenbei bemerkt“, „ich erlaube mir, mich auf diese Weise auszudrücken“ etc. Epichodovs Art, sich mit Hilfe der offensichtlich irgendwo aufgeschnappten Phrasen auszurücken, deutet auf sein Wunsch hin, sich gebildeter darzustellen, als es in Wirklichkeit der Fall ist, worauf auch seine plötzliche und aus dem Zusammenhang gerissene Frage: „Haben Sie Buckle gelesen?“ (II, 216) zurückzuführen ist. In Epichodov wird die Trennung der Sprache von der Wirklichkeit personifiziert, seine Tiraden bestehen fast ausschließlich aus unverständlichen Floskeln⁴¹, so dass sogar Dunjaša bemerkt: „Manchmal fängt er an so zu reden, dass man kein Wort versteht. Das klingt schön und gefühlvoll, ist nur unverständlich“ (I, 199).

⁴⁰ In seinen Stücken macht Čechov in Bezug auf die Gestaltung des Sprechtextes von folgenden Aspekten der deklamatorischen Nuancierung Gebrauch:

Sprechtempo – „lebhaft“, „nachdenklich“, „munter“;

Stimm-/Lautstärke – „laut“, „leise“, „schreit“, „flüstert“, „halblaut“;

Stimmfärbung / Rhythmischer Ablauf – „aufgeregt“, „kalt“, „erschrocken“, „ironisch“, „zornig“, „erregt“, „fröhlich“, „gereizt“, „streng“, „zärtlich“, „weinerlich“, „gleichgültig“ etc.;

Tonhöhe – „mit tiefem Bass“, „mit dünner Stimme“, „spricht mit der belegten Stimme“;

Artikulation – „schnarrend“, „murmelt“;

Intonation / Akzentuierung – wird vor allem mit Hilfe der Interpunktionszeichen wiedergegeben oder auch durch solche, eine bestimmte Intonation voraussetzende Bemerkungen wie „staunend“ oder „vorwurfsvoll“.

⁴¹ Als Beispiel sind hier solche verschachtelten Passagen Epichodovs anzuführen wie „Da sehen Sie, entschuldigen Sie den Ausdruck, was das für ein Sachverhalt ist, nebenbei bemerkt...“ (I, 198), „Genau gesagt, unabhängig von anderen Gegenständen, muss ich über mich selbst, nebenbei bemerkt, zum Ausdruck bringen, dass das Schicksal sich mir gegenüber ohne Bedauern verhält“ (II, 216) oder „Doch, natürlich, wenn man die Sache von diesem Gesichtspunkt aus betrachtet, dann haben Sie, ich erlaube mir, mich so auszudrücken, entschuldigen Sie meine Offenheit, mich vollkommen in diesen Geisteszustand versetzt“ (III, 237) usw.

Ebenfalls ist hier das bereits angesprochene Wortpartikel „-с“, genannt *slovo-er-s*, anzuführen, das oft von Epichodov („Хорошо-с... принесу-с“ für „Gut... ich bringe es Ihnen“, II, 217) und Jaša („Тут можно пройти-с?“, I, 202 oder „Да-с“, II, 217⁴²) gebraucht wird und das lakaienhafte Wesen ihrer Figuren hervorhebt. Bei Telegin in *Djadja Vanja* ist das unterwürfige Sprachverhalten dagegen auf seine trostlose und ihm unangenehme Situation des Gnadenbrotempfängers zurückzuführen. Als Elena Andreevna ihn mit dem falschen Namen anspricht, antwortet er: „Виноват-с... Не Иван Иванович, а Илья Ильич-с... [...] Я теперь у вас живу-с, в этом имении-с...“⁴³ (I, 69). Im IV. Akt von *Čajka* macht Dorn von *slovo-er-s* Gebrauch. Auf Arkadinas Geheiß während des Lotto-Spiels, „Setzen Sie für mich, Doktor“, antwortet der Arzt: „Zu Befehl“ („Слушаю-с“), wobei hier die ironisierende und Arkadinas herrische Art entlarvende Wirkung erreicht wird (53). Weniger ehrfurchtsvoll, sondern vielmehr als Mittel der Verstärkung des emotionalen Ausdrucks der Rede oder auch als Zeichen für eine ironische Förmlichkeit wird *slovo-er-s* gelegentlich von Astrov in *Djadja Vanja* oder von Solenyj in *Tri sestry* gebraucht. So reagiert Astrov auf Vojnickijs hysterische Tirade, die mit den Worten „Ich hab es gesehen. Ich habe gesehen, wie du sie umarmt hast!“ endet, mit dem ironisch herausfordernden „Да-с, обнимал-с, а тебе вот. (Делает нос.)“⁴⁴ (IV, 107). Über die offensichtliche Bevorzugung seines Rivalen und die Nichtbeachtung seiner Aussage gekränkt, versucht Solenyj auf Veršinins Aufforderung, Irina und Tuzenbach allein zu lassen, seine ‚Niederlage‘ mit einem ironisch-saloppen „Хорошо-с, так и запишем. Мысль эту можно б боле пояснить, да боюсь, как бы гусей не раздразить...“ zu verschleiern⁴⁵ (III, 164).

Anweisungen, die explizit das Vorhandensein eines Dialekts oder Akzents nachweisen, und somit die soziale und/oder regionale Zugehörigkeit anzeigen, gibt es keine. Lediglich Šarlotta (*Višnevyj sad*), für die trotz ihrer ausländischen Herkunft keine Anweisungen hinsichtlich des Akzents vorzufinden sind und deren Sprechtext ebenfalls keine (zum Beispiel grammatikalischen, syntaktischen) Fehler impliziert, benutzt ein Mal während ihres Bauchredner-

⁴² S. auch Kap. 3.A.II. *Dramatis personae. Arten der Figuredarstellung bei Čechov*, S. 142.

⁴³ Dt.: Verzeihen Sie bitte... Nicht Ivan Ivanyč, sondern Il'ja Il'ič, bitte sehr... [...] Ich lebe nun bei Ihnen, bitte sehr, auf diesem Gut... bitte...

⁴⁴ Dt.: Jawohl, ich habe sie, bitte sehr, umarmt, und für dich bleibt das hier. (*Er macht ihm eine lange Nase.*)

⁴⁵ Dt.: Also gut, bitte sehr, so werden wir es auch notieren. Man könnte den Gedanken mehr erläutern, doch fürchte ich, die Gänse zu erzürnen...

tricks einen falschen Genus⁴⁶, wobei dies angesichts ihrer sonst akzentfreien Sprache auf den durch das Bauchreden zu erreichenden Verfremdungseffekt zurückzuführen ist. In einem Brief an Nemirovič-Dančenko bestätigt Čechov: „Šarlotta spricht keine gebrochene, sondern eine reine russische Sprache; lediglich hin und wieder spricht sie am Ende des Wortes „ъ“ statt „ь“ und wechselt die Adjektive im Femininum und Maskulinum“.⁴⁷ Ansonsten benutzt sie oft ihre Muttersprache: Während der Vorführung ihrer Zauberkünste zählt sie auf Deutsch („Ein, zwei, drei!“, III, drei Mal auf S. 230 f.), häufig sind auch in den Text eingefügte Äußerungen in deutscher Sprache wie „Guter Mensch, aber schlechter Musikant“ über Simeonov-Piščik (III, 231). Auch Piščik ruft die Tanzfiguren auf Französisch aus (III, 229). Ebenfalls benutzen Nataša (*Tri sestry*) und Jaša in (*Višnevyyj sad*) Fremdwörter, wobei dadurch eher ein komischer Effekt erreicht wird. Angesichts Mašas umgangssprachlicher Ausdrucksweise versucht Nataša durch das Einbringen der fremdsprachigen Ausdrücke, die zum Teil unangebracht sind, die Dame von Welt zu spielen, wodurch sie allerdings zum Spottobjekt der Anderen wird:

НАТАША [...] Je vous prie pardonnez moi, Marie, mais vous avez des manières un peu grossières.

ТУЗЕНБАХ (*сдерживая смех*). Дайте мне... дайте мне... Там, кажется, коньяк...

НАТАША. Il parait, quem on Bobik déjà ne dort pas, проснулся. Он у меня сегодня не здоров.⁴⁸ (II, 150)

Wenn Nataša in ihrer zweiten Replik zur russischen Sprache wechselt, fällt in Jašas Sprechtext auf, dass sein französischer Ausruf „Vive la France!“ vom Autor in kyrillischen Zeichen transliteriert ist. Diese Tatsache kann als ein Hinweis auf seine mangelnde Bildung aufgefasst werden – denn in Wirklichkeit ist Jaša der französischen Sprache nicht mächtig – und spiegelt noch ein Mal das seine Herrschaften nachahmende Verhalten des Dieners wider: „Вив ла Франс!..“ (wörtl.: „Viv la Frans!..“) – freut sich Jaša über seine Abfahrt nach Paris (IV, 247).

Ferner ist die Art des Sprechens imstande, die Motive und Ziele des Sprechenden mit Hilfe bildhafter Ausdrücke verschleiert wiederzugeben. Hierzu kann Ninas im IV. Akt von *Čajka* mehrfach wiederholte Metapher – „Ich bin die Möwe“ – genannt werden. Auch Solenyjs (*Tri sestry*) im Verlauf des

⁴⁶ Zitat auf S. 185.

⁴⁷ Brief an V. I. Nemirovič-Dančenko vom 02.11.1903, in: *PSSP*, Bd. 11, S. 294.

⁴⁸ Dt.: NATAŠA [...] Je vous prie pardonnez moi, Marie, mais vous avez des manières un peu grossières.

TUZENBACH (*das Lachen zurückhaltend*). Geben Sie mir... geben Sie mir... Das ist, glaube ich, Cognac...

NATAŠA. Il parait, quem on Bobik déjà ne dort pas, er ist aufgewacht. Er ist heute nicht ganz gesund.

ganzen Stücks auftretendes Zitieren aus Griboedov: „Seltsam bin ich, wer wäre es nicht!“ (II, 150), aus Puškin: „Ärgere Dich nicht, Aleko...“ (II, 150/151; IV, 179.), aus Krylov: „Man könnte den Gedanken näher erläutern, doch fürchte ich, die Gänse zu erzürnen...“ (III, 164) oder andere Redewendungen und militärische Ausdrücke wie „Zieh mich raus am Finger“ (I, 125), „Er hatte noch nicht ‚Ach!‘ gesagt, als ihn der Bär auf einmal packt“ (I, 125), „[...] ich betrinke mich und jage Ihnen eine Kugel in die Stirn, mein Engel“ (I, 124) oder „Ich erlaube mir nur ein kleines bisschen, ich werde ihn bloß wie eine Waldschnepfe anschießen“ (IV, 179) etc. beruhen vor allem auf der Unfähigkeit, seine Reflexionen offen auszusprechen. Die Zitate treten hier wie bestimmte Zeichen auf, die ihrem Sprecher, Solenyj, wenigstens in verschleierter Weise helfen, seine seelischen Vorgänge zum Ausdruck zu bringen. Besonders aussagekräftig erscheint die leitmotivisch auftretende, Maša zugeordnete Phrase „Am Meeresufer steht eine grüne Eiche, eine goldene Kette hängt an ihr...“ (*Tri sestry*). Die Puškinschen Verse sind die ersten Worte Mašas im Stück, sie begleiten sie durch den ganzen ersten Akt hindurch und tauchen erst nach dem Abzug der Militärbrigade am Ende des IV. Akts wieder auf. Deutlich wird dadurch die Bedeutung des Zitats, das sinnbildlich für das unglückliche, unerfüllte Leben der mittleren Schwester steht.⁴⁹ Während Maša aber die Bedeutung ihrer Worte am Anfang des Stücks nicht versteht – „MAŠA. [...] (*Weinerlich.*) Nun, warum sage ich das? Diese Worte verfolgen mich schon seit dem frühen Morgen...“ (I, 137) –, wird ihr deren Sinn, sprich ihre unglückliche Lage, zum Ende des Stücks klar:

МАША. У Лукоморья дуб зеленый, златая цепь на дубе том... Кот зеленый... дуб
зеленый... Я путаю... (*Пьет воду.*) Неудачная жизнь... Ничего мне теперь не

⁴⁹ Mehr hierzu bei Peace, S. 170 f.

Richard Peace vervollständigt das Zitat aus dem Prolog zu Aleksandr Puškins Verserzählung *Ruslan i Ljudmila*:

„У Лукоморья дуб зеленый; златая цепь на дубе том: и днем и ночью кот ученый все ходит по цепи кругом.“	Dt. (wörtl.): Am Meeresufer steht eine grüne Eiche; Eine goldene Kette hängt an dieser Eiche: Tags und Nachts ein gelehrter Kater Geht ringsum an der Kette entlang.
--	---

und dekodiert das in Mašas Repliken verschlüsselte Rätsel. Peace sieht die junge Frau sich selbst mit der grünen Eiche, die als ein Symbol für Stärke und ihr grünes Laub für Jugend stehen, vergleichen, „die Eiche wurzelt im abgelegenen Stauwasser und ist durch eine goldene Kette (das Band der Ehe) an seinen gebildeten Kater (den pedantischen Lehrer Kulygin) gebunden, der ständig um sie herumstreicht“.

нужно... Я сейчас успокоюсь... Все равно... Что значит у лукоморья? Почему это слово у меня в голове? Путаются мысли.⁵⁰ (IV, 185)

Nach dem Abschied von Veršinin bleibt ihr wieder nur der „Sumpf“ („Лукоморье“) des tristen Ehelebens, in dem sie sich auch im I. Akt des Stücks, vor ihrem Liebesverhältnis mit dem Oberstleutnant, befand. Das Puškinsche Zitat tritt dabei als „Fiktionalisierung der misslichen Lage“ Mašas auf und bildet damit eine „Möglichkeit, das zu äußern, was diese sich kaum selbst einzugehen wagt“.⁵¹ Verstärkt wird dieser Effekt durch die szenische Bemerkung „das Schluchzen unterdrückend“ im IV. Akt (185), die die verfremdete Form der Aussage nuanciert und die augenblickliche Situation klarer zum Ausdruck bringt.⁵²

Eine direkte theatralische Bedeutung misst Klaus Bednarz auch dem Wortgebrauch zu, der unmittelbar im Zusammenhang mit der Wortwahl steht. So werden manche Wörter „erst durch die bestimmte Art ihrer Verwendung – durch Korrespondenz mit anderen usw. – zum unmittelbaren Anlass schauspielerischer Aktion“.⁵³ Im II. Akt von *Djadja Vanja* wiederholt der leicht angetrunkene Vojnickij wie ein Echo immer die gleichen Worte:

ЕЛЕНА АНДРЕЕВНА (*пристально смотрит на него*). Иван Петрович, вы пьяны! ВОЙНИЦКИЙ. Может быть, может быть... (79)⁵⁴

Sprachlich werden hier die Anzeichen einer leichter Angetrunkenheit wiedergegeben, darunter das wiederholte, echohaft monotone, lethargische Vor-Sich-Hin-Murmeln genau derselben Worte, wodurch die „mangelnde Beweglichkeit des Denkens und der Sprache“ angesichts des darzustellenden Zustands der Figur charakterisiert wird.⁵⁵ Ein bestimmter individueller Zustand findet auch im II. Akt von *Tri sestry* mittels der wörtlichen Wiederholung seine Charakterisierung:

⁵⁰ Dt.: MAŠA. Am Meeresufer steht eine grüne Eiche, eine goldene Kette hängt an ihr... Grüner Kater... grüne Eiche... Ich bin verwirrt... (*Trinkt Wasser.*) Ein missglücktes Leben... Ich brauche jetzt nichts mehr... Ich werde mich gleich beruhigen... Alles gleich... Was heißt das ‚am Meeresufer‘? Warum steckt dieses Wort in meinem Kopf? Meine Gedanken sind verwirrt.

⁵¹ Peace, S. 170.

⁵² Vgl. Dahms, S. 201.

⁵³ Bednarz, S. 215.

⁵⁴ Dt.: ELENA ANDREEVNA (*sieht ihn aufmerksam an*). Ivan Petrovič, Sie sind betrunken! VOJNICKIJ. Kann sein, kann sein...

⁵⁵ Bednarz betont die Tatsache, dass es an keiner Stelle ausdrücklich vermerkt wird, dem Vojnickij-Darsteller solle der Zustand seiner Figur anzumerken sein, doch es gehe „unmissverständlich aus der Partitur hervor, – eine andere glaubhafte schauspielerische Gestaltung dieser Passage ist nicht möglich“.

Vgl. Bednarz. S. 215 f.

ВЕРШИНИН. [...] Русскому человеку в высшей степени свойственен возвышенный образ мыслей, но скажите, почему в жизни он хватает так невысоко? Почему?

МАША. Почему?

ВЕРШИНИН. Почему он с детьми замучился, с женой замучился? А почему жена и дети с ним замучились?⁵⁶ (II, 143)

Im Gegensatz zu *Djadja Vanja* jedoch tragen die Wiederholungen in Mašas und Veršinins Unterredung zur „Steigerung der Intensität, zur sprachlichen und schauspielerischen Verdeutlichung des Zustands höchster Erregung“⁵⁷ bei.

3. Die Nuancierung der Sprechweise

Primär sind die Anmerkungen zur Sprechweise dazu da, das Gesagte näher zu erläutern, aber auch dem Sprechtext einen möglichst natürlichen Charakter zu verleihen, ihre wichtigste Funktion besteht jedoch darin, „psychologische Reaktionen differenzierter Charaktere in Abweichung der durch die jeweilige Replik sowie die Kontextumgebung nahe gelegten Interpretation zu gestalten“⁵⁸. Häufig ist in Čechovs Dramen die Nuancierung der Intonation, die Art, wie eine Replik zu sprechen ist, bedeutungsvoller als das Gesagte selbst.⁵⁹ In diesem Zusammenhang erinnerte sich der Regisseur des Petersburger Aleksandrinskij Theaters Evtichij Karpov: „Čechov wurde von jedem falschen Ton des Schauspielers, von jeder überspielten, formalen Intonation unangenehm berührt.“⁶⁰

Zum einen gebraucht Čechov die Sprechweise nuancierenden Anweisungen auf der Subjektebene als ein Mittel zur Kennzeichnung der Charaktere, wobei die Figuren dadurch oft karikiert erscheinen. So spricht der Unterleutnant Rodè in *Tri sestry* immer „laut“, wodurch ein Mensch generell als ein wenig indiskret eingestuft wird. Durch sein lautes Sprechen erscheint Rodè als eine

⁵⁶ Dt.: VERŠININ. [...] Für den russischen Menschen ist eine erhabene Denkweise höchst charakteristisch, aber, sagen Sie mir, warum erreicht er im Leben nicht so Hohes? Warum?

MAŠA. Warum?

VERŠININ. Warum quält er sich mit den Kindern ab, mit der Frau? Und warum quälen sich Frau und Kinder mit ihm ab?

⁵⁷ Bednarz, S. 216.

⁵⁸ Dahms, S. 198.

⁵⁹ S. auch Kirschstein-Gamber, S. 77 f.

⁶⁰ Karpov, Evtichij: *Istorija pervogo predstavlenija ‚Čajki‘*, in: *PSSP*, Bd. XI, S. 574.

der klischeehaftesten Offiziersfiguren.⁶¹ Der Eindruck der Aufdringlichkeit wird aber dazu noch durch seine ‚unsaubere‘ Art, bestimmte Laute auszusprechen, verstärkt – Rodè spricht ‚laut und schnarrend‘ (I, 137). Rodè ist die einzige Figur Čechovs, die einen Sprachfehler hat. Das im Verlauf des ganzen Stücks (*Višnevij sad*) leitmotivisch auftretende Vor-Sich-Hin-Murmeln des Dieners Firs – ‚redet etwas vor sich hin, aber man versteht kein Wort‘ (I, 199) oder ‚murmelt irgendetwas Unverständliches‘ (IV, 254) – ist dagegen auf sein fortgeschrittenes Alter zurückzuführen. Interessant ist auch der III. Akt von *Čajka*, in dem Arkadinas sich ständig wechselnde Art zu sprechen zu einer besonderen Entfaltung kommt und sie eindeutig als Schauspielerin bestätigt. In der Szene mit Trigorin spricht und spielt sie ‚ihre Rolle‘ in allen möglichen Nuancierungen – ‚in starker Aufregung‘, ‚zitternd‘, ‚zornig‘, sie ‚weint‘, ‚umarmt und küsst ihn‘, ‚fällt auf die Knie‘, ‚umfasst seine Knie‘, ‚küsst seine Hände‘, ‚lacht‘, am Ende, nachdem sie mit ihrem affektierten Redestil das gewünschte Ziel erreicht hatte, spricht sie wieder ‚un-gezwungen, als wäre nichts passiert‘ (‚развязно, как ни в чем не бывало‘, III, 41 f.).

Bezeichnend ist auch Mašas (*Tri sestry*) manchmal etwas derbe Ausdrucksweise, so sagt sie zum Beispiel: ‚Also wieder zum Teufel, sich den ganzen Abend beim Direktor langweilen!‘ (I, 134). Auch Nataša bestätigt dies, indem sie sagt: ‚Je vous prie pardonnez-moi, Marie, mais vous avez des manières un peu grossières.‘⁶² (II, 150). Eine charakteristische Besonderheit ihrer Sprechweise bildet die häufige Anmerkung ‚böse‘, ‚verärgert‘: Maša spricht mehrmals ‚böse‘ zu ihrem Mann Kulygin, aber auch ‚streng‘ zu Čebutykin, ‚ärgerlich‘ zu Ol’ga und Anfisa, ‚böse‘ zu Ol’ga und Tuzenbach. In ihrer umgangssprachlich gefärbten Redart unterscheidet sich Maša von ihren Schwestern, so sagt sie: ‚heule nicht‘, ‚lass mich in Ruh‘, ‚Sie reden einen Teufel zusammen‘ etc. Ihre Auflehnung dagegen, dass sie das ‚wahre‘ Leben einholt, bringt sie zudem selbst zum Ausdruck, so fragt sie im IV. Akt nach ihrem Mann: ‚Ist meiner hier? Einst hatte unsere Köchin Marfa so von ihrem Polizisten gesprochen: meiner. Ist der Meine hier?‘ (176).

Die Figur Natašas (*Tri sestry*) tritt auch in Bezug auf ihre Sprechweise als dynamische Figur auf: Am Anfang des Stücks spricht sie höflich und geziert, später, als sie die Schwestern in ein Zimmer verdrängt, spricht sie zärtlich, ohne zu schreien, aber sehr eindringlich (II, 154 f.), beim Fortjagen von Anfisa, zu der sie ‚kalt‘ ist, beginnt sie, auch mit Ol’ga ohne Geschrei zu reden, wird aber immer gereizter, bis hin zu Tränen und Fußbestampfen (III, 159), mit einer Steigerung bis zum Gekreische im IV. Akt. Die Lautstärke ist in

⁶¹ Vgl. Dahms, S. 198.

⁶² Dt.: Entschuldigen Sie mich, Marie, aber Ihre Manieren sind etwas grob.

diesem Fall vor allem auf die psychologische Reaktion auf gegebene Sachverhalte zurückzuführen, die hier figurencharakterisierend auftritt. Dennoch dürfen die anderen Seiten der Angaben zur Lautstärke der Stimme nicht vergessen werden. So kann beispielsweise durch das Leise-Sprechen die psychische Lage des Sprechers zum Ausdruck gebracht werden: „MAŠA. Ich leide. Niemand, niemand weiß, was ich leide! ([...], *leise.*) Ich liebe Konstantin“ (I, 20). Darüber hinaus ist hier ein weiterer Aspekt zu berücksichtigen. Leise spricht man auch, damit bestimmte Sachverhalte den anderen verborgen bleiben. In *Čajka* versucht Dorn, den Selbstmord Treplevs geheim zu halten:

ДОРН. (*берет Тригорина за талию и отводит к рампе*)... так как я очень интересуюсь этим вопросом... (*Тонем ниже, вполголоса.*) Уведите отсюда куда-нибудь Ирину Николаевну. Дело в том, что Константин Гаврилович застрелился...⁶³ (IV, 60)

Als Steigerung des Leise-Sprechens ist das Flüstern zu nennen. Besonders im II. Akt von *Tri sestry* wird mehrmals geflüstert, wobei sich auch hier eine gewisse Kreisform feststellen lässt – Nataša zu Čebutykin, Čebutykin zu Tuzenbach, Zimmermädchen zu Nataša. Zunächst bittet Nataša die Gäste, anscheinend mit der Begründung, ihr Sohn sei krank, zu gehen:

Входит Наташа.

НАТАША (*Чebutyкину*). Иван Романыч! (*Говорит о чем-то Чebutyкину, потом тихо уходит.*)

Чebutyкин трогает Тuzенбаха за плечо и шепчет ему о чем-то.

ИРИНА. Что такое?

ЧEBУТЫКИН. Нам пора уходить. Будьте здоровы.⁶⁴ (II, 152)

Und etwas später schließt sich der Kreis – nachdem das Zimmermädchen Nataša zugeflüstert hat, dass ihr Liebhaber Protopopov sie zu einer Spazierfahrt einlädt („Das Zimmermädchen kommt zu Nataša und flüstert ihr ins Ohr“, II, 156), verlässt sie selbst, trotz der Krankheit ihres Sohnes, das Haus. Das Flüstern in *Tri sestry* ist vor allem so zu verstehen, „als könne man im Hause Prozorov nicht mehr offen sprechen“⁶⁵. Auch im IV. Akt des Dramas flüstert

⁶³ Dt.: DORN (*fasst Trigorin um die Taille und führt ihn an die Rampe*)... da mich diese Frage sehr interessiert... (*Senkt die Stimme, halblaut.*) Bringen Sie Irina Nikolaevna von hier weg. Die Sache ist, Konstantin Gavrilovič hat sich erschossen...

⁶⁴ Dt.: Nataša tritt ein.

NATAŠA (*an Čebutykin*). Ivan Romanyč! (*Sagt Čebutykin etwas, geht danach leise ab.*) Čebutykin fasst Tuzenbach an die Schulter und flüstert ihm etwas zu.

IRINA. Was ist los?

ČEBUTYKIN. Es wird Zeit für uns, zu gehen. Bleiben Sie gesund.

⁶⁵ Vgl. von Brühl, S. 160.

Čebutykin Ol'ga von Tuzenbachs Tod ins Ohr: „OL'GA. [...] Was? ČEBUTYKIN. Nichts... Ich weiß nicht, wie ich es Ihnen sagen soll ... (*Flüstert ihr ins Ohr.*)“ (IV, 187), über seine Ratlosigkeit hinaus, scheint der Militärarzt hier vom Wunsch geleitet zu sein, Irina mit dieser Nachricht solange wie möglich zu verschonen. Ebenfalls in *Djadja Vanja* versucht man Vojnickij vom Selbstmord zu bewahren, so nennt Telegin nur flüsternd den Ort, in dem er Onkel Vanjas Revolver versteckt hat: „MARINA. Und wo ist seine Pistole? TELEGIN (*flüsternd*). Ich habe sie im Keller versteckt!“ (IV, 106).

Die Anweisungen zur Sprechweise geben überaus häufig Auskunft über die persönlichen Beziehungen der Rollenfiguren. So wird das Verhältnis Maša-Kulygin (*Tri sestry*) bereits in ihrer ersten gemeinsamen Szene durch die Mašas Repliken voranstehenden Anweisungen charakterisiert, sie spricht „böse“, „böse, aber so, dass ihr Mann nicht hören kann“ (I, 133 f.). Ebenfalls in *Tri sestry* heißt es von Čebutykin, dass er stets „zärtlich“ zu Irina spricht, durch die entsprechende Stimmlage wird somit seine Zuneigung ihr gegenüber deutlich. Auch Sorin in *Čajka* äußert seine Sympathie Nina gegenüber und die Freude über ihr Kommen, indem er einen Ton wählt, in welchem man mit Kindern spricht („тоном, каким ласкают детей“, II, 22). In Solenyjs Art, mit Tuzenbach zu sprechen, wird vor allem die Rivalität der beiden widergespiegelt (*Tri sestry*). Der Stabskapitän spricht häufig mit einer hohen Stimme, wenn er Tuzenbach verspottet – „(*mit einer hohen Stimme.*) Put, put, put...“ (I, 2 Mal auf S. 129.), oder er deklamiert – „deklamierend“ (II, 2 Mal auf S. 150 f.), wodurch er seine Geringschätzung des Barons zum Ausdruck bringt und dessen Ansichten nicht ernst nimmt:

ТУЗЕНБАХ. Подаю в отставку. Basta! Пять лет все раздумывал и, наконец, решил. Буду работать.
СОЛЕНЬИЙ (*декламируя*). Не сердись, Алеко... Забудь, забудь мечтания свои...⁶⁶
(II, 151)

In seinen Dramen gebraucht Čechov oft die Möglichkeit, „den an sich variablen Sprechtext auf eine einzige Auslegung festzulegen“. Die szenischen Bemerkungen nuancieren dabei nicht nur den Sprechtext, sondern fügen erst das „eigentlich Wesentliche der Aussage“ hinzu. Deren große Anzahl zeugt vor allem davon, dass „ohne sie wesentliche Ausdruckswerte verlorengingen“⁶⁷. Sehr gute Exempel dafür bieten das Gespräch Ninas und Treplevs in *Čajka*, in dem die junge Frau von Trigorin schwärmt, oder die Unterredung zwi-

⁶⁶ Dt.: TUZENBACH. Ich quittiere den Dienst. Basta! Fünf Jahre habe ich es immer überlegt und mich endlich entschlossen. Ich werde arbeiten.

SOLENYJ (*dekklamierend*). Ärgere dich nicht, Aleko... Vergiss, vergiss deine Träume...

⁶⁷ Vgl. Dahms, S. 201.

schen Irina und Solenyj nach seinem Liebesgeständnis in *Tri sestry*. Die kommentierenden Hinweise zu der Art und Weise, in der die Repliken gesprochen werden müssen, bringen das Verhältnis der jeweiligen Figuren zueinander oder zu den anderen anschaulicher zum Ausdruck als der Sprechtext selbst⁶⁸:

НИНА. Какие у него чудесные рассказы!
ТРЕПЛЕВ (*холодно*). Не знаю, не читал.⁶⁹ (*Čajka*, I, 10)

und

СОЛЕНЬИЙ. Я не могу жить без вас. (*Идя за ней.*) О, мое блаженство! (*Сквозь слезы.*) О, счастье! Роскошные, чудные, изумительные глаза, каких я не видел ни у одной женщины...
ИРИНА (*холодно*). Перестаньте, Василий Васильич!⁷⁰ (*Tri sestry*, II, 154)

4. Der Subtext

Čechovs innovatorische Technik besteht vorwiegend in der Erschaffung eines neuen, von der klassischen Bühnendichtung abgewandelten Typus von Drama. Die Modifikation seiner Stücke besteht dabei vor allem in der Abwesenheit von pathetisch gehaltenen Monologen, tragischen Kollisionen und affektierten Verhaltensweisen, umso ausdruckskräftiger offenbaren sich die Dramen der Figuren in einzelnen Szenen.⁷¹ Čechov weicht von den Prinzipien des klassischen Dramas ab und spiegelt mit Hilfe der szenischen Mittel nicht

⁶⁸ S. hierzu Dahms, S. 201.

⁶⁹ Dt.: NINA. Was für wunderbare Erzählungen er schreibt!
ТРЕПЛЕВ (*kalt*). Ich weiß nicht, ich habe sie nicht gelesen.

⁷⁰ Dt.: SOLENYJ. Ich kann nicht ohne Sie leben. (*Geht hinterher.*) Oh, meine Seligkeit! (*Durch Tränen.*) O, Glück! Großartige, wunderbare, erstaunliche Augen, die ich bei keiner einzigen Frau gesehen habe...

ИРИНА (*kalt*). Hören Sie auf, Vasilij Vasil'ič!

⁷¹ Hierin äußert sich Čechovs Vorstellung von maximaler Authentizität – „Es wird viel zu viel gespielt, es muss alles so sein, wie im Leben“, wiederholte Čechov bei den Proben zu *Čajka* in Sankt-Petersburg, nachdem er typisch ‚schauspielerische‘ Intonationen und Gesten der Schauspieler und somit die Unfähigkeit, auf der Bühne zu ‚leben‘ betont hatte. Der entscheidende Moment besteht dabei nicht in der zur Schau tragen der Gefühle und nicht in der effektvollen Gestaltung dramatischer Begebenheiten, sondern in der Darstellung der durch nichts gestörten alltäglichen Lebensordnung; denn in seinen Stücken ist ‚alles genauso kompliziert und gleichzeitig einfach wie im reellen Leben‘: „Die Menschen essen lediglich zu Mittag und währenddessen kommt ihr Glück zustande und zerbrechen ihre Leben.“

Vgl. Stroeva, S. 15 f.

nur die Probleme seiner Figuren, sondern auch ihre Gemütsbewegungen wider. Diese Besonderheiten führen auch die Umgestaltung der charakteristischen Eigenschaften der Figuren und ihrer Sprechweise herbei. Die Helden werden nicht nur durch ihre Handlungen realisiert, sondern auch durch ihre Reflexionen und Träume, was einen Mangel an Spannung und Dramatik zur Folge hat und dem Geschehen auf der Bühne eine lyrische Note verleiht. So entsteht auch eine gewisse ‚Unterströmung‘, die einem klassischen Drama eher uneigen ist. Als Beispiel kann hier eine Passage aus dem II. Akt von *Višnevyj sad* dienen:

В глубине сцены проходит Епиходов и играет на гитаре.

[ЛЮБОВЬ АНДРЕЕВЕНА] (*задумчиво*.) Епиходов идет...

АНЯ (*задумчиво*). Епиходов идет...

ГАЕВ. Солнце село, господа.

ТРОФИМОВ. Да.⁷² (224)

Diese Szene vermittelt in erster Linie den Eindruck, dass die Worte hier weniger bedeutungstragend sind, als das Sich-Bewusst-Werden der Ungeordnetheit des eigenen Lebens, die sich hinter den Satzfragmenten verbirgt und ist ein weiteres Beispiel dafür, dass das vielschichtige und widersprüchliche Gefühlsleben der Čechovschen Helden sich gerade im lyrischen Untertext widerspiegelt.⁷³ Vordergründig führen die Helden eine auf den ersten Blick oberflächliche Konversation über den Sonnenuntergang und Epichodov, der

⁷² Dt.: *Im Hintergrund der Bühne geht Epichodov vorbei und spielt Gitarre.*

[LJUBOV' ANDREEVNA] (*nachdenklich*). Da geht Epichodov...

ANJA (*nachdenklich*). Da geht Epichodov...

GAEV. Die Sonne ist untergegangen, meine Herrschaften.

TROFIMOV. Ja.

⁷³ Auch Klaus Bednarz betrachtet das erwähnte Beispiel, indem er auf die von ihm diskutierte Übersetzungsthematik zurückgreift. Auffallend bei dieser kleinen, „scheinbar völlig nebensächlichen Sentenz“ erscheint ihm die Versuche einiger Übersetzer, die „vermeintlich ungeschickte Form Čechovs nachträglich zu ‚verbessern‘“. Bednarz vermutet, dass einigen der Übersetzer die phrasenhafte Wiederholung ‚Epichodov idet...‘ jedes Mal mit der genau gleichen szenischen Bemerkung ‚zadumčivo‘ wiederzugeben, augenscheinlich zu monoton schien, wodurch auch übersehen wurde, dass gerade dies eine spezifisch dramatische Funktion erfüllte und daher gewollt war. Hierzu führt Bednarz eine Überlegung von Nils Åke Nilsson an: „Die Szene ist zuallererst durch den Rhythmus in der Tonalität bedingt. Nach der vorausgegangenen ernsten Konversation zwischen Trofimov und Lopachin bedeutet die Erscheinung Epichodovs einen Kontrast, als ein Wechsel in der emotionalen Tonalität. Dies vermittelt etwas Komisches und Triviales – etwas, das mit der Figur Epichodovs verbunden ist und gleichzeitig einen Kontrast zu dem Übrigen bildet: Ljubov' Andreevna und Anjas nachdenkliche und abstrakte Aussagen“.

Nilsson, Nils Åke: *Intonation and Rhythm in Čechov's Plays*, in: Eekman: *Anton Čechov 1860-1960*, S. 176.

im Hintergrund über die Bühne geht und als Verkörperung des Missgeschicks und des Unglücks auftritt, im Grunde genommen aber über etwas anderes. Bei äußerlichem Missklang des Dialogs – durch die Wortfetzen schimmert vor allem die Erkenntnis der Ungereimtheit und Sinnlosigkeit ihres Lebens. Die Szene führt aber auch die innere Zusammengehörigkeit der Figuren vor Augen.

Weitere Aufmerksamkeit verdient bei der Betrachtung der spezifischen Doppelbödigkeit der Figurenrede die damit verbundene Tatsache, dass der Autor bei weitem nicht jede der Figuren beziehungsweise ihre Rede und Sprache mit subtextuellen Eigenschaften versieht. Die Doppelbödigkeit erscheint im Hinblick auf die Figurenrede als ein Zeichen für die innere Tiefe des Menschen sowie das Begreifen der eigenen Nichtentsprechung der herrschenden Lebensordnung und daraus resultierender Unzufriedenheit mit dem eigenen Leben. Nicht alle Dramenfiguren Čechovs verfügen über derartige Eigenschaften, einigen von ihnen ist nicht nur das Gefühl der Unzufriedenheit mit dem eigenem Leben, sondern selbst das Nachdenken hierüber fremd. Für solche Figuren wie Šamraev, Serebrjakov, Vojnickaja, Nataša, Solenyj, Kulygin und Jaša sieht der Autor angesichts der lyrischen Atmosphäre seiner Stücke kein eigenes lyrisches Thema vor und verweist mit Hilfe des dadurch entstandenen Kontrastes auf die Bedeutung des eigenen Bewusstseins und der inneren Tiefe der anderen Figuren. Die durch den Subtext erzielte Doppelbödigkeit der szenischen Figurenrede erweist sich somit zwar als ein überaus bedeutendes Merkmal der dramatischen Kunst Čechovs, doch stellt diese kein allgemeines Kennzeichen der szenisch-sprachlichen Charakteristik im Čechovschen Drama dar.

Die Doppelbödigkeit der Čechovschen Stücke entsteht offenbar durch die dem Autor eigene neue Gestaltung der Charaktere in den Gemütsbewegungen und Reflexion über die Widersprüchlichkeit des Daseins. Seine Helden realisieren sich nicht durch heroische, an das Erreichen des Ziels gerichtete Taten und offene unmissverständliche Worte, sondern durch das Unausgesprochene und Verschwommene, also das, was den subtextuellen Wert ausmacht: Die Theatralik des Wortes und der Handlung wird durch die emphatische Reflexion ersetzt. Der im Ausruf „Nach Moskau! Nach Moskau!“ verborgene Wunsch der drei Schwestern bezieht sich in diesem Zusammenhang weniger auf Moskau als reellen Ort, sondern eher auf das Verlangen und die vergeblichen Versuche der Heldinnen, dem bestehenden Leben zu entfliehen. Dieser Aufruf, der leitmotivähnlich den Schwestern zugeordnet ist, tritt, wie die Leitmotive fast aller Čechovscher Personen, als „Sinnträger und Stim-

mungsmoment zugleich [auf]; wobei beide Funktionen oft völlig integriert und somit ihrer Zweckbestimmung nach nicht mehr zu trennen sind“⁷⁴.

II. Die sprachersetzenden Klänge

Eine interessante Gruppe unter den sprachlichen Mitteln bilden die sprachersetzenden paralinguistischen Zeichen. Hierzu gehören vor allem solche Laute wie „hm“, „huhu“, das Pfeifen, das Husten, das Lachen und das Weinen⁷⁵ sowie andere spezielle Laute, von denen Čechov in seinen Stücken häufig Gebrauch macht. Während aber einige Laute über keine feste Bedeutung verfügen, sind die anderen, nicht weniger als gesprochene Worte, imstande, die charakteristischen Eigenschaften der Personen und die Verhältnisse, die zwischen den auf der Bühne agierenden Dramenfiguren herrschen, darzustellen. Als bedeutende Laute ohne jede feste Bedeutung sind gerade solche Laute wie „hm“, deren Inhalt aus dem gesamten Merkmalkomplex zu erschließen ist, „der im Sinne beliebiger Bedeutungen als Ersatz für linguistische Zeichen verwendet werden kann“⁷⁶, zu nennen, so zum Beispiel Trigorins überlegendes „Hm...“ auf Ninas Frage, ob er glücklich sei (*Čajka*, II, 28). Zu den Lauten, die zwar über einen bestimmten, vom Autor intendierten Sinn verfügen, deren Bedeutung für die inhaltliche Aussage des Stücks jedoch er keine in hohem Maße ausschlaggebende Rolle erfüllen, gehören beispielsweise solche Laute, die einen komischen Effekt erzielen. Speziell wäre hier das Schnarchen oder Husten zu nennen. So wirkt die Situation, in der der schnarchende Sorin behauptet, er schliefe nicht, durchaus als komisch:

Слышно как храпит Сорин.

ДОРН. Спокойной ночи!
АРКАДИНА. Петруша!
СОРИН. А?

⁷⁴ Bednarz, S. 192.

⁷⁵ Auch durch das ‚Lachen‘ und ‚Weinen‘ zu erzeugende Laute gehören zum Teil zur Gruppe der sprachersetzenden Mittel. Besonders ihre Stellung im Gerundium, wie z. B. ‚lachend‘, ‚lächelnd‘, ‚schluchzend‘ etc., ist stets in Richtung des Sprechtextes gerichtet. Ihre Ausführung fordert allerdings auch das Miteinbeziehen der mimischen und gestischen Zeichen. Aufgrund der Zwischenstellung, die die Vorgänge ‚Lachen‘ und ‚Weinen‘ beziehen, werden sie hier gesondert als Affekte, die mit Hilfe der Sprache und Bewegung erzeugt werden, an einer anderen Stelle ausführlich betrachtet.

⁷⁶ Vgl. Fischer-Lichte, S. 45.

Die Bedeutung des Lautes „Hm“ kann je nach Situation variieren und dementsprechend beispielsweise „ja, ich verstehe“, „finde ich nicht“ etc. bedeuten.

АРКАДИНА. Ты спишь?
 СОРИН. Нисколько.⁷⁷ (*Čajka*, II, 23)

Ähnlich verhält es sich mit dem Einschlafen und sofortigem Wiederaufwachen Simeonov-Piščiks mitten in seinem Sprechakt:

ПИЩИК. Человек, надо правду говорить... достойнейший... И моя Дашенька... тоже говорит, что... разные слова говорит. (*Храпит, но тотчас же просыпается.*) А все-таки, многоуважаемая, одолжите мне... займы двести сорок рублей...⁷⁸ (*Višnevyj sad*, I, 209)

Jašas Räuspern dagegen ist ein Zeichen für den Leser und/oder Zuschauer, diesen Laut antwortersetzend dafür, dass er den Champagner getrunken hat, aufzufassen:

ЛОПАХИН. Кстати и шампанское есть. (*Поглядев на стаканчики.*) Пустые, кто-то уже выпил. (*Яша кашляет.*) Это называется вылакать...⁷⁹ (*Višnevyj sad*, IV, 250)

Das in dem Sich-Räuspern des Passanten enthaltene Element der Komik im II. Akt von *Višnevyj sad* unterstreicht zum einen seine affektierte Art und dient zum anderen sowohl als eine Art vorbereitende Handlung für das spätere Deklamieren als auch der Überbrückung der Barriere zum nachfolgenden Betteln:

ПРОХОЖИЙ. Чувствительно вам благодарен. (*Кашлянув.*) Погода превосходная... (*Декламирует.*) Брат мой, страдающий брат... выдь на Волгу, чей стон... (*Варе.*) Мадемуазель, позвольте голодному россиянину кореек тридцать...⁸⁰ (II, 226)

⁷⁷ Dt.: *Man hört wie Sorin schnarcht.*

DORN. Gute Nacht!
 ARKADINA. Petruša!
 SORIN. Ah?

ARKADINA. Schläfst du?
 SORIN. Kein bisschen.

⁷⁸ Dt.: PIŠČIK. Ein höchst ehrenwerter Mensch...muss man sagen... Und meine Dašen'ka... sagt auch, dass... verschiedenes sagt sie. (*Schnarcht, wacht aber sogleich wieder auf.*) Und dennoch, Hochverehrteste, leihen Sie mir bitte... zweihundertvierzig Rubel...

⁷⁹ Dt.: LOPACHIN. Es gibt übrigens auch Champagner. (*Schaut auf die Gläser.*) Leer, jemand hat schon alles ausgetrunken. (*Jaša hustet.*) Das nennt man saufen...

⁸⁰ Dt.: PASSANT. Ich bin Ihnen innigst dankbar. (*Räuspert sich.*) Ein ausgezeichnetes Wetter... (*Deklamiert.*) Mein Bruder, leidender Bruder... geh zur Wolga, wessen Gestöhn... (*Zu Varja.*) Mademoiselle, gönnen Sie einem hungrigen Staatsbürger vielleicht dreißig Kopeken...

Die sprachersetzenden Laute, die der Autor in *Tri sestry* als „Geläute von Erstaunen und Unzufriedenheit“ bezeichnet, sind dagegen auf die Missbilligung und den Verdruss bezüglich des von Čebutykin geschenkten Samowars (I, 125) zurückzuführen, während das Aufschreien Elena Andreevnas im III. Akt von *Djadja Vanja* als Schreckreaktion auf Vojnickijs Schuss zu deuten ist (103). Im I. Akt von *Višnevij sad* lautet die Anweisung für Lopachin: „(blickt durch die Tür hinein und meckert wie eine Ziege). Määäh...“ (201). Einerseits verdeutlicht dieser Zwischenfall die Ausgangssituation, indem er das zwischen Lopachin und Varja herrschende Verhältnis dem Leser und/oder dem Zuschauer nahe bringt: Mit seinem einer Ziege ähnelnden Meckern lenkt der Kaufmann zwar die Aufmerksamkeit auf sich, ersetzt aber die fehlenden Worte, auf die Varja schon lange wartet, und ärgert sie dadurch zu Tränen. Auch die darauf folgende Frage Anjas, ob er Varja einen Heiratsantrag gemacht habe, rückt die Verständigungsschwierigkeiten der beiden in den Vordergrund: „ANJA [...] Warum spricht ihr euch nicht aus? Worauf wartet ihr? VARJA. Ich denke, es wird nicht klappen mit uns“ (201). Andererseits tritt dieses Detail als ein bedeutsames Element auf, das zu einem spezifischen Kunstgriff Čechovs gehört, „bei der Enthüllung der Personen und der Charakterisierung ihrer Situation“ das immediate Beieinander von Tragik und Komik, ein Strukturelement, das seine Stücke „anstelle anklagender Tiraden“ ironisch färbt, einzusetzen⁸¹; denn Lopachin platzt in das Zimmer herein, während Anja und Varja über die aussichtslose Situation des Kirschgartens und die unvermeidbare Versteigerung des Gutes sprechen. Auch in *Čajka* besitzt Sorins Schnarchen einen überraschenden Charakter und passt nicht zum sentimentalischen Ton der über die Vorzüge Treplevs schwärmenden Maša, wodurch Stanislavskij das Lächeln beim Publikum hervorzurufen beabsichtigte:

МАША (*серживая восторг*). Когда он сам читает что-нибудь, то глаза у него горят и лицо становится бледным. У него прекрасный, печальный голос; а манеры, как у поэта.

*Слышно, как хратит Сорин.*⁸² (II, 22)

Mehrmals sind im IV. Akt von *Tri sestry* die Rufe „Hopp-hopp!“ zu hören. Während sie die ersten beiden Male ein Bestandteil vom Sprechtext Rodès sind – mit lauten Rufen verabschiedet sich der Unterleutnant am Anfang des Aktes vom Wald: „RODÈ (*lässt den Blick über den Garten schweifen*). Lebt

⁸¹ Vgl. Dlugosch, S. 137 f.

⁸² Vgl. Stanislavskij, *Režisserskie ekzemplary*, Bd. 2, S. 91.

Dt.: MAŠA (*die Begeisterung unterdrückend*). Wenn er selbst etwas liest, dann glänzen seine Augen und das Gesicht wird blass. Er hat eine wunderschöne, traurige Stimme; und seine Manieren, wie die eines Poeten.

Man hört Sorin schnarchen.

wohl, ihr Bäume! (*Ruft.*) Hopp-hopp! (*Pause.*) Leb wohl, Echo!“ (173), sind die anderen stets von hinter der Bühne aus zu hören. Außer, dass durch diese Rufe der abziehenden Brigade lautmalerisch die allgemein herrschende Abschiedsstimmung verdeutlicht wird⁸³, treten sie in erster Linie als Vorboten des bevorstehenden Duells zwischen Solenyj und Tuzenbach auf. Die Tatsache, dass die Interjektion „hopp“ verwendet wird, um jemandem zu sagen, er solle sich beeilen, lässt Čechov die Ausrufe „Hopp-hopp!“ sogar als Beschleuniger von Tuzenbachs Tod erscheinen. Auch diese Rufe begleitende Repliken der Personen kündigen den tragischen Ausgang des Duells an:

В глубине сада за сценой: „Ау! Гон-гон!“
ИРИНА (*вздрагивает*). Меня как-то все пугает сегодня.⁸⁴ (175);

ЧЕБУТЫКИН. Барон хороший человек, но одним бароном больше, одним меньше – не все ли равно? Пускай! Все равно!

За садом крик: „Ау! Гон-гон!“
Подождешь. Это Скворцов кричит, секундانت.⁸⁵ (178);

СОЛЕНЬЙ. [...] Я позволю себе немного, я только подстрелю его немного, как вальдшнепа. (*Вынимает духи и брызгает на руки.*) Вот вылил сегодня целый флакон, а они все пахнут. Они у меня пахнут трупом.

[...]

*Слышны крики: „Гон! Ау!“*⁸⁶ (179);

ТУЗЕНБАХ. [...] Я точно первый раз в жизни вижу эти ели, клены, березы, и все смотрит на меня с любопытством и ждет. Какие красивые деревья и, в сущности, какая должна быть около них красивая жизнь!

Крик: „Ау! Гон-гон!“

⁸³ S. von Brühl, S. 168.

⁸⁴ Dt.: *Weit im Garten, hinter der Bühne ruft man: „Au! Hopp-hopp!“*
ИРИНА (*fährt zusammen*). Heute erschreckt mich irgendwie alles.

⁸⁵ Dt.: ЧЕБУТЫКИН. Der Baron ist ein guter Mensch, aber einen Baron mehr, einen weniger – ist es nicht einerlei? Was soll's! Alles eins!

Hinter dem Garten ruft man: „Au! Hopp-hopp!“

Du kannst warten. Das ruft Skvorcov, der Sekundant.

⁸⁶ Dt.: СОЛЕНЬЙ. [...] Ich erlaube mir nur ein kleines Bisschen, ich werde ihn nur wie eine Waldschnepfe anschießen. (*Holt einen Parfümflakon heraus und besprenkelt die Hände.*) Da habe ich doch heute einen ganzen Flakon ausgegossen, und sie riechen immer noch. Sie riechen bei mir nach Leiche.

[...]

Man hört Rufe: „Hopp! Au!“

Надо идти, уже пора... Вот дерево засохло, но все же оно вместе с другими качается от ветра. Так, мне кажется, если я умру, то все же буду участвовать в жизни так или иначе. Прощай, моя милая...⁸⁷ (181)

Bedeutend erscheint auch Solenyjs „onomatopoetisches nonverbales Ausdrucksmittel“⁸⁸ „Put-put-put...“, mit dem er mehrfach im Verlauf des Stücks Baron Tuzenbach ärgert und somit die deutliche Spannung, die zwischen den beiden Rivalen herrscht, unterstreicht. Angesichts der Tatsache, dass Solenyjs meist mit hoher Stimme ausgerufenes „Put-put-put ...“ zum Teil die ernsthaften Gespräche der Figuren unterbricht – „(mit einer hohen Stimme). Put-put-put... Du brauchst den Baron nicht mit dem Brei zu füttern, gib ihm nur etwas zum Philosophieren“ (I, 129) –, zeigen diese Laute über die Provokation und Geringschätzung des Rivalen hinaus auch die mangelnde Kommunikationsbereitschaft auf, die zwischen den Dramenhelden herrscht.⁸⁹ Solenyjs Bemerkung bestätigt darüber hinaus das oben geäußerte Prinzip, dass den Čechovschen Helden oft der Sprechakt selbst bedeutender als der Gegenstand und/oder der Inhalt ihrer Unterhaltung ist.

Als ein sprachersetzender Laut kann darüber hinaus das „Pfeifen“ betrachtet werden, wobei auch hier unterschiedliche Bedeutungen erschlossen werden können. So kann Vojnickijs Pfeifen im I. Akt von *Djadja Vanja*, das unmittelbar auf die Frage Astrovs, ob Professor Serebrjakov und seine Frau noch lange auf dem Gut zu bleiben beabsichtigen („Werden sie denn noch lange hier wohnen bleiben?“, 66), folgt, als Ausdruck seines Grolls gegenüber seinem Besuch sowie die Missbilligung Serebrjakovs Vorhabens, auf dem Gut länger zu bleiben, aufgefasst werden, wie es die nachstehende Antwortreplik bekräftigt: „VOJNICKIJ (pfeift). Hundert Jahre. Der Professor hat beschlossen, sich hier niederzulassen“. Das „Pfeifen“ Mašas (*Tri sestry*) dagegen ist ein Teil der Charaktergestaltung. Darüber instruierte der Autor die Maša-Darstellerin Ol’ga Knipper in einem Brief:

Не делай печального лица ни в одном акте. Сердитое, да, но не печальное. Люди, которые давно носят в себе горе и привыкли к нему, только посвистывают и задумываются.

⁸⁷ Dt.: TUZENBACH. [...] Als ob ich zum ersten Mal im Leben all diese Tannen, Ahornbäume und Birken sehen würde, und alles sieht mich voll Neugierde an und wartet. Was für schöne Bäume und wie schön soll im Grunde das Leben in ihrer Nähe sein!

Man ruft: ‚Au! Hopp-hopp!‘

Ich muss gehen, es ist schon Zeit... Dieser Baum hier ist vertrocknet, und trotzdem wiegt er sich mit den anderen zusammen im Wind. So, scheint mir, wenn ich auch sterbe, werde ich dennoch so oder so am Leben Teil nehmen. Leb wohl, meine Liebe...

⁸⁸ Vgl. von Brühl, S. 158.

⁸⁹ Ebd.

мываются часто. Так и ты частенько задумывайся на сцене, во время разговоров.⁹⁰

Besonders interessant ist Mašas und Veršinins Verständigung im III. Akt von *Tri sestry*. Nachdem Veršinín ein Liebeslied vorgesungen hat:

ВЕРШИНИН. [...] (*Поет.*) Любви все возрасты покорны, ее порывы благотворны...
(*Смеется.*)

stimmt Maša mit ein:

МАША. Трам-там-там...

ВЕРШИНИН. Трам-там...

МАША. Тра-ра-ра?

ВЕРШИНИН. Тра-та-та. (*Смеется.*)⁹¹ (III, 163 f.)

In seinen Regieexemplaren zu *Tri sestry* erläutert Stanislavskij, wie dieser Dialog zu inszenieren sei: Die Szene müsse man hier so spielen, als ob Maša Veršinín fragen würde: „Liebst du mich?“, Veršinín antwortet: „Ja, sehr“, Maša: „Heute werde ich dir gehören“, Veršinín: „Oh Glück, Oh Entzücken“, wobei in Veršiníns Worten stets die Leidenschaft für Maša durchschimmert.⁹² Auch Čechov selbst gab hier in einem Brief an Ol’ga Knipper folgende Ratschläge:

Вершинин произносит ‚трам-трам-трам‘ – в виде вопроса, а ты в виде ответа, и тебе это представляется такой оригинальной штукой, что ты произносишь это ‚трам-трам‘ с усмешкой... Проговорила ‚трам-трам‘ – и засмеялась, но не громко, а так чуть-чуть.⁹³

⁹⁰ Brief an O. L. Knipper vom 02.01.1901, in: *PSSP*, Bd. 9, S. 173.

Dt.: Mach kein trauriges Gesicht, in keinem Akt. Ein verärgertes – ja, aber kein trauriges. Menschen, die lange Kummer mit sich tragen und sich an ihn gewöhnt haben, pfeifen nur vor sich hin und versinken oft in Gedanken. So auch du, sei häufig nachdenklich auf der Bühne, während der Gespräche.

⁹¹ Dt.: VERŠININ. [...] (*Singt.*) Der Liebe kann kein Alter widerstehen, ihre Ausbrüche sind wohltuend... (*Lacht.*)

МАША. Трам-там-там...

ВЕРŠININ. Трам-там...

МАША. Тра-ра-ра?

ВЕРŠININ. Тра-та-та. (*Lacht.*)

⁹² Vgl. Stanislavskij, *Režisserskie ékzemplary*, Bd. 3, S. 215.

⁹³ Brief an O. L. Knipper vom 20.01.1901, in: *PSSP*, Bd. 9, S. 187.

Dt.: Veršinín sagt ‚трам-трам-трам‘ in Form einer Frage auf, und du in Form einer Antwort, und es erscheint dir als so ein origineller Einfall, dass du dieses ‚трам-трам‘ mit einem Lächeln aussprichst... Du sagst ‚трам-трам‘ und lachst, aber nicht laut, sondern nur ein wenig.

Der Sprachersatz tritt hier als ein Mittel des Gedankenaustauschs, die beiden Liebenden gestehen sich gegenseitig ihre Zuneigung und Liebe, denen sie aus konventionellen Gründen – die beiden sind verheiratet und müssen ihre Liebe geheim halten – nicht in der Lage sind, einen verbalen Ausdruck zu geben. So bekunden sie auch weiterhin ihre Gefühle im Beisein anderer Figuren in verschleierter Form:

ВЕРШИНИН. Трам-там-там.
МАША. Трам-там. (III, 164);

Голос Вершинина: Трам-там-там!
МАША (*встает, громко*). Тра-та-та!⁹⁴ (III, 170)

Entgegen einiger Fehlinterpretationen, die dem Sprachersatz „tram-tam“ zukommen,⁹⁵ sieht Christina Scheibitz ebenfalls das „gegenseitige Einverständ-

⁹⁴ Dt.: VERŠININ. Tram-tam-tam.

MAŠA. Tram-tam;

Die Stimme Veršinins: Tram-tam-tam!

MAŠA (*steht auf, laut*). Tra-ta-ta!

⁹⁵ So misst Christine von Brühl hier dem Sprachersatz eine andere Rolle zu. Ihre Argumentation lautet: „Das gemeinsame Singspiel zeigt, dass Maša und Veršinin Schwierigkeiten haben, sprachlich zueinander zu finden und dass ihre Liebe dennoch so leidenschaftlich ist, dass sie verbal nicht auszudrücken wäre“ (von Brühl, S. 164.). Gegen von Brühls Behauptung kann allerdings Einwand erhoben werden, wenn man den Dialog zwischen den beiden im II. Akt des Dramas verfolgt:

ВЕРШИНИН. [...] Кроме вас одной, у меня нет никого, никого... [...] Вы великолепная, чудная женщина. Великолепная, чудная! Здесь темно, но я вижу блеск ваших глаз. [...] Я люблю, люблю, люблю... Люблю ваши глаза, ваши движения, которые мне снятся... Великолепная, чудная женщина!

МАША (*тихо смеясь*). Когда вы говорите со мной так, то я почему-то смеюсь, хотя мне страшно. Не повторяйте, прошу вас... (*Вполголоса.*) А впрочем, говорите, мне все равно... (*Закрывает лицо руками.*) Мне все равно. Сюда идут, говорите о чем-нибудь другом... (II, 143 f.),

Es wird daraus ersichtlich, dass Maša und Veršinin sehr wohl dazu imstande sind, ihre Liebe in Worte zu fassen. Mašas glückliches Lachen und die Bitte an Veršinin, weiter zu sprechen, die gleichsam einer Antwort aufzufassen ist, macht deutlich, dass in diesem Punkt angesichts der Verständigungsschwierigkeiten zwischen den Čechovschen Helden eine vollkommene Einigkeit herrscht, ihre Aufforderung, das Thema zu wechseln, ist im Zusammenhang mit den herrschenden Konventionen zu sehen, worauf auch Ol'gas Reaktion und ihr *Unwille* (und nicht die Unfähigkeit), aus Sittlichkeitsgründen dafür Verständnis entgegenzubringen, auf die Liebesbeichte ihrer Schwester zurückzuführen ist: „OL'GA (*geht zu sich hinter den Wandschirm*). Lass das. Ich höre sowieso nichts. [...] Ich höre sowieso nichts. Welche Dummheiten du auch sprichst, ich höre sowieso nichts“ (III, S. 168 f.).

nis“ in Mašas und Veršinins Dialog, der zwar auf Worte verzichtet und doch ein „harmonisches Miteinander“ der Figuren widerspiegelt und in der Abschiedszone weiter „auf eine ganz besondere sprachliche Weise“ fortgeführt wird. So fällt die unzusammenhängende Rede Veršinins auf, die „gerade im Munde dieses Mannes, der im Laufe des Dramas oft genug von seiner Beredsamkeit Zeugnis abgelegt hat, auf etwas Letztes, Unaussprechliches“ verweist – stockend und stammelnd sind Veršinins letzte Worte: „Schreib mir... Vergiss nicht! Lass mich... es ist Zeit... Ol’ga Sergeevna, nehmen Sie sie, es ist schon... an der Zeit für mich... ich bin spät dran...“ (IV, 185). Darauf folgt die ebenfalls abstruse anschließende Rede Mašas:

МАША (*сдерживая рыдания*). У Лукоморья дуб зеленый, золотая цепь на дубе том... золотая цепь на дубе том... Я с ума схожу... У Лукоморья... дуб зеленый [...] Кот зеленый... дуб зеленый... Я путаю... [...] Неудачная жизнь...“ usw.⁹⁶

III. Das Schweigen

Denn in den Momenten der höchsten Anspannung des Gefühls entsteht das Schweigen.⁹⁷

In Čechovs Dramen, in denen die Menschen ohne Antwort und aneinander vorbei reden, „um zu verschweigen, was sie denken“, „um sich selbst etwas vorzumachen“, weil sie „einander nicht verstehen oder nicht zuhören“ und weil ihre Aussagen zugunsten des Sprechaktes selbst zurückweichen, entstehen immer wieder Pausen. Der Dramatiker entdeckte das, was schon vom antiken griechischen Theater erkannt wurde – die „dramatische Bedeutung des

Dt.: VERŠININ. [...] Außer Ihnen allein habe ich niemanden, niemanden... [...] Sie sind eine großartige, wunderbare Frau. Eine großartige, wunderbare! Hier ist es dunkel, doch ich sehe den Glanz ihrer Augen. [...] Ich liebe, liebe, liebe... Ich liebe ihre Augen, Ihre Bewegungen, von denen ich träume... Großartige, wunderbare Frau!

MAŠA (*leise lachend*) Wenn Sie mit mir so reden, lache ich irgendwarum, obwohl ich Angst habe. Sagen Sie das nicht wieder, ich bitte Sie... (*Halblaut.*) Doch übrigens, reden Sie, mir ist alles gleich... (*Bedeckt das Gesicht mit den Händen.*) Mir ist alles gleich. Man kommt, reden Sie von etwas Anderem...

⁹⁶ S. hierzu Scheibitz, 46 f.

Dt.: MAŠA. Am Meeresufer steht eine grüne Eiche, eine goldene Kette hängt an ihr... eine goldene Kette hängt an ihr... Ich werde verrückt... Am Meeresufer... grüne Eiche [...] Grüner Kater... grüne Eiche... Ich bin verwirrt... [...] Ein missglücktes Leben...

⁹⁷ Tairov, Aleksandr: *Das entfesselte Theater*, Köln. 1964, S. 65, zitiert in: Dahms, S. 172.

Schweigens“.⁹⁸ Bereits im klassischen Drama ist die Pause, die allerdings in erster Linie die „rhetorische Funktion eines ‚beredten‘ Schweigens“ hat und somit das Pathetische und das Spannungssteigernde einer Rede hervorhebt, vorzufinden, im modernen Drama fungiert sie vor allem als ein Zeichen für die großen Kommunikationsschwierigkeiten, die zwischen den handelnden Personen herrschen.⁹⁹ Nicht als erster erschloss Anton Čechov die vielfältige Palette der Funktionen und Möglichkeiten der Pause¹⁰⁰, dennoch gelang es ihm, ihr eine besondere Bedeutung zu verleihen, über die innerhalb der Sekundärliteratur zu seinem Dramenwerk bereits viel geschrieben wurde.¹⁰¹ Während bei einem Ibsen oder Shaw die Äußerungen der Figuren als offene Fragen und Antworten auftreten und/oder in Form der „folgerichtigen“ Ketten „antithetisch ineinander oder gegeneinander“ eingreifen, liegt in der Anwendung der Pause bei Čechov ein „bedeutungsvoller dramatischer Stilunterschied“ vor. Hier spielen die Pausen eine mit den mündlichen Repliken fast gleichwertige Rolle, was bei Ibsen und Shaw gesagt wird, bleibt bei Čechov verschwiegen. Das „Verschwiegene spielt aber im Spiele bedeutsam mit, und es entsteht ein dramatischer Stil, der dadurch gekennzeichnet ist, dass der Wortwechsel immer und wieder unterbrochen wird. Die Pausen, die etwas verschweigen, dienen im Allgemeinen dazu, den Leser, den Zuschauer oder den Zuhörer am Gange der Handlung mitarbeiten zu lassen“, wodurch das Zögernde, das Zurückhaltende und das Andeutende des Čechovschen Stils entsteht.¹⁰²

1. Die Sprache des Schweigens

Es ist innerhalb der Literaturwissenschaft allgemein verwurzelt, dass die Pause einer der Bestandteile der Čechovschen Dramatik ist, die dem Autor und seinem Werk das „Attribut der Originalität“¹⁰³ verliehen haben. Das Zusammenwirken mit den anderen Gestaltungselementen sollte hier allerdings nicht vernachlässigt werden. Jedoch gilt es, an dieser Stelle zunächst den Begriff „Pause“ und dessen Handhabung durch Čechov zu differenzieren. Hier ist

⁹⁸ Melchinger, Siegfried: *Stanislawsky und die Folgen. Wie Čechov gespielt werden sollte*, in: *Süddeutsche Zeitung*, vom 2./3.11.1968, zitiert in: Dlugosch, S. 32.

⁹⁹ S. hierzu Pfister, S. 201 f.

¹⁰⁰ Mehr hierzu Dahms, S. 161 ff.

¹⁰¹ Die bei Čechov stets als Besonderheit seines Dramenwerks bezeichnete Pause schafft häufig Anlässe für Untersuchungen, die meisten basieren dabei auf den aufschlussreichen Erkenntnissen Adolf Stender-Petersens.

¹⁰² Vgl. Stender-Petersen: Adolf: *Zur Technik der Pause bei Čechov*, in: Eekman, Thomas (Hrsg.): *Anton Čechov, 1860-1960, Som Essays*, Leiden, 1960, S.187.

¹⁰³ Vgl. Dahms. S. 159.

vor allem das „stumme Spiel“ zu unterscheiden, die Sprechpausen, die akustisch und/oder gestisch ausgespielt werden. Hierzu gehören auch die stummen Szenen, häufig entgegen der herkömmlichen Dramentheorie¹⁰⁴ in Čechovs Stücken auch am Ende der Akte vorzufinden, die oft die gesprochenen Worte als dramatisches Ausdrucksmittel übertreffen. So sagt die zwei Minuten lange Szene gegen Ende des IV. Aktes von *Čajka* (59), in der Treplev nach seinem Treffen mit Nina alle seine Manuskripte zerreißt, viel mehr über sein Vorhaben aus, als eine „dramatische“ Ankündigung in Form einer monologisierenden Replik dies könnte.¹⁰⁵

Während die unterschiedlichen Aktionen wie Trinken, Tabak schnupfen, Fenster öffnen etc. die „Kontinuität der inneren Dynamik des Stücks“ verhindern, indem sie vom Wesen des Stücks ablenken¹⁰⁶, ist die Pause, die das Spezifische der Dramen Čechovs ausmacht, das genaue Gegenteil vom „stummen Spiel“. Sie bedeutet nicht die Aktion, sondern schreibt das Schweigen vor, das nichts anderes als „Schweigen. Reglosigkeit. Konzentration“¹⁰⁷ ist. Das Missinterpretieren dieser Differenzierung durch das Moskauer Künstlertheater führte scheinbar dazu, dass der Autor, wie Siegfried Melchinger es anführt, das „stumme Spiel“, als genau jene „Art von ‚Theater‘“ empfand, die er vermeiden wollte:

Die Regie des Künstlertheaters inszenierte Čechovs Schweigen in doppelter Richtung. Erstens füllte sie es mit unzähligen Details vom stummem Spiel [...], Ausmalung der ‚echtsten‘ Wirklichkeit. Zweitens suchte sie mit allen Mitteln, Emotionen durch stummes Spiel zum Ausdruck zu bringen, so dass der Zuschauer einfach nicht übersehen konnte, was im ‚inneren Dialog‘ vor sich ging.¹⁰⁸

Die Handhabung Stanislavskijs und Nemirovič-Dančenkos, die Pausen zu gestalten¹⁰⁹, wurde zwar nicht gleich anerkannt – so schrieb man in einer Re-

¹⁰⁴ Für das traditionelle realistische Drama, dessen Modell die russische Bühne bis weit in die 90er Jahre hinein ins Werk setzte, war ein besonders wirkungsvoller Monolog oder Dialog am Ende eines Aktes ein übliches Verfahren.

Vgl. Peiler, S. 99.

¹⁰⁵ S. hierzu Kap. 2.C.II.2. *Requisit als Verweis auf Handlung und Situation*. ‚Signalgebende‘ *Requisite*, S. 107f.

¹⁰⁶ Vgl. Dlugosch, S. 32.

¹⁰⁷ Melchinger, *Anton Tschechow*, S. 71.

¹⁰⁸ Melchinger, S. 70.

¹⁰⁹ Die beiden Regisseure des MChT hatten unterschiedliche Vorstellungen hinsichtlich der Pausengestaltung. Stanislavskij erarbeitete ein kompliziertes System vom kaum bemerkbaren und dennoch bedeutsamen „Päuschen“, über die zehn bis fünfzehn Sekunden lange Pause, bis zur besonders langen Pause. Nemirovič-Dančenko betonte, dass die Pausen die Reflexion des Erlebten darstellen, den Ausbruch der Emotionen vorbe-

zension über *Čajka*, dass das zum Teil einige Minuten dauernde Schweigen der Figuren als ein „dramatischer Quatsch“ („драматическая ересь“) erscheinen könnte, das grundlegendste Griffe eines szenischen Werkes durchbricht –, ist aber, wie derselben Rezension zu entnehmen, von Anfang an richtig aufgefasst worden. Der Kritiker hob die „Lebendigkeit“ des Schweigens hervor: „Im Leben schweigt man bisweilen stundenlang und dieses Schweigen ist nicht selten voll eines tiefen Sinnes“.¹¹⁰ In seinen späteren Dramen gab Čechov den „inneren Dialog“ generell auf, dabei teilte er mehrheitlich die monologische Rede der betreffenden Figur in die im Dialog vorherrschenden Repliken auf und umrahmte sie entweder mit Bemerkungen von sekundärer Bedeutung oder ließ sie ohne Antwort im Raum abklingen: Indem sie den folgenden Verlauf des Stücks vorbereiten, haben beispielsweise Irinas Repliken am Anfang von *Tri sestry* nur eine zweitrangige Bedeutung. Sie dienen mehr oder minder dazu, Ol’gas Rede, deren Aufbau im Wesentlichen einem Monolog gleicht, so aufzulösen, dass ein „Scheingespräch“ daraus wird (I, 119 f.).¹¹¹

Das Schweigen, das Čechov mit seiner Pausen-Technik heraufbeschwört, ist vieldeutig und mit der Sprache gleichwertig. Zuweilen ist es sogar wichtiger als Worte; denn der Autor stellt in seinen Stücken die primäre Funktion der Sprache – ein Kommunikations- und Verständigungsmittel – als beeinträchtigt dar und zeigt Menschen, die nach Worten suchen: „[...] sie versuchen ihre Gedanken, ihr Fühlen zu umschreiben, verwerfen das Gesagte, beginnen von neuem, ergänzen es und sehen dann die Sinnlosigkeit ihres Bemühens ein“¹¹², wie es in Ninas Monolog am Ende des IV. Aktes von *Čajka*, in dem sie nach Worten sucht, ihre Gedanken, Gefühle und Empfindungen auszudrücken

reiten oder das große, mit Stimmung gefüllte Schweigen enthalten. Somit erfüllten die Pausen der beiden Regisseure, die formal gesehen die Handlung unterbrachen und die Unbeweglichkeit kennzeichneten, de facto eine gegensätzliche Rolle:

Они-то как раз и придавали действию непрерывность, текучесть, целостность, связывали воедино реплики персонажей, и ‚голоса природы‘, сопровождавшие их речь, и звуки, доносившиеся из других комнат, преодолевали эмоцию, которой еще предстояло выразить себя в слове или поступке.

Mehr hierzu Rudnickij, S. 34 ff.

Dt.: Eben sie waren es, die der Handlung eine Kontinuität, den Fluss, die Ganzheit verliehen haben, die die Repliken der Figuren sowie die „Stimmen der Natur“, die ihre Reden begleitet haben, und Geräusche, die aus den anderen Zimmern zu hören waren, miteinander verknüpft haben und jene, die die Emotion bewältigt haben, der es noch bevorstand, in Wort oder Handlung ausgedrückt zu werden.

¹¹⁰ Urusov, Aleksandr, in: *Kur'er*, 1898, 21. Dez., zitiert in: Rudnickij, S. 35.

¹¹¹ S. hierzu Stender-Petersen, *Zur Technik der Pause...*, S. 191 f.

¹¹² S. Dlugosch, S. 144.

cken, der Fall ist (56 ff.). Auch bestimmte alltägliche Situationen lassen die Pausen entstehen und verursachen das Schweigen, wie zum Beispiel bei Vojnickijs erstem Auftritt. Onkel Vanja tritt nach seinem Mittagsschlaf aus dem Haus mitten in Astrovs und Marinas Unterhaltung. Seine Verschlafenheit und die Tatsache, dass ihn weder ein besonderes Anliegen zu den beiden führt, noch dass er das Thema des Gesprächs kennt und sich einbringen kann, tragen dazu bei, dass er nicht recht weiß, was er sagen soll:

ВОЙНИЦКИЙ (выходит из дому; он выспался после завтрака и имеет помятый вид; садится на скамью, поправляет свой щегольской галстук). Да...

Пауза.

Да ...¹¹³ (I, 64)

Die Suche nach den richtigen Worten findet aber besonders häufig dann statt, wenn die Personen die verletzend wirkende Wirkung ihrer Äußerung kennen und diese zu vermeiden versuchen, so findet Čebutykin keine Worte, um den Schwestern vom Tod Tuzenbachs zu berichten:

ЧЕБУТЫКИН. Ольга Сергеевна!

ОЛЬГА. Что?

Пауза.

Что?

ЧЕБУТЫКИН. Ничего... Не знаю, как сказать вам...¹¹⁴ (IV, 187)

Das Schweigen steht für die Unfähigkeit der Figuren, die bewegenden Themen und Empfindungen sprachlich zum Ausdruck zu bringen. Die innere Struktur der Čechov-Stücke kennzeichnend treten an Stelle der Verständigung unter anderem das Verschweigen und das Nicht-Zu-Ende-Sprechen, wodurch vor allem der Leser und/oder der Zuschauer zum Erkennen, Mit- und Nachdenken eingeladen werden. Das Unausgesprochene, als ein charakteristisches, durch Pausen gekennzeichnetes Merkmal, ist dabei häufig als viel bedeutender zu bewerten als das Gesagte. Nach der misslungenen Aussprache zwischen Varja und Lopachin fragt Ranevskaja ihre weinende Stief-

¹¹³ Dt.: VOJNICKIJ (*tritt aus dem Haus; er hat nach dem Frühstück geschlafen und sieht etwas zerknittert aus; er setzt sich auf eine Bank, zieht seine elegante Krawatte zurecht*). Ja...

Pause.

Ja...

¹¹⁴ Dt.: ČEBUTYKIN. Ol'ga Sergeevna!

OL'GA. Was?

Pause.

Was?

ČEBUTYKIN. Nichts... Ich weiß nicht, wie ich's Ihnen sagen soll...

tochter nach dem Ausgang des Gesprächs: „Und?“ (*Višnevij sad*, IV, 251). Als sie nur ein Schweigen als Antwort bekommt, versteht Ranevskaja alles. Um es für Varja nicht noch unangenehmer zu machen, spricht sie sie nicht mehr darauf an, sondern sagt lediglich: „Wir müssen fahren“. Besonders das Stück *Tri sestry* kann als „am stärksten auf dem ‚Untertext‘ aufgebaute Stück“¹¹⁵ des Autors bezeichnet werden. Die Pausen kennzeichnen die unausgesprochenen Inhalte, das Schweigen der Personen sagt mehr aus, als die darauf folgenden Worte, wie folgende Szene aus dem IV. Akt zeigt:

МАША [...] Вы любили мою мать?

ЧЕБУТЫКИН. Очень.

МАША. А она вас?

ЧЕБУТЫКИН (*после паузы*). Этого я уже не помню.¹¹⁶ (IV, 176)

Die Pause, nach der Čebutykin eine Antwort von sich gibt, kann durchaus als ein Bekenntnis der gegenseitigen Liebe bewertet werden. Etwas später antwortet der Arzt auf eine erneute Frage Mašas, wie viele Duelle Baron Tuzenbach bereits absolviert habe mit Schweigen. Die entstandene Pause spricht dabei deutlicher als jede Antwort (IV, 177). Verschwiegen wird auch der Vorfall zwischen Solenyj und Tuzenbach vor dem Theater am Vorabend. Im Grunde wissen die Figuren genau, was in Wirklichkeit vorgefallen ist und sind sich der Auswirkungen bewusst, dennoch spricht keiner darüber, wodurch immer wieder Pausen entstehen (IV, 177/180).

Ein weiterer Aspekt, der im Zusammenhang mit der Pausentechnik Aufmerksamkeit verdient, ist ein Hinweis auf das Thema „Zeit“. Oft ist vor oder nach der Pause von zeitgebundenen Begriffen wie Uhrzeit, Zukunft, Vergangenheit oder Tod die Rede. So wird Ninas Theatermonolog in *Čajka* von mehreren Pausen, die sowohl durch die explizite Bemerkung „Pause“ gekennzeichnet als auch durch Auslassungspunkte angedeutet sind, unterbrochen, wobei diese in erster Linie für den nach neuen Formen suchenden Dichter Treplev und nicht für Čechov charakteristisch sind.¹¹⁷ Die charakteristischsten erfüllen dabei ihre formale Funktion der Sprechpause und grenzen vor allem Themen und Motive ab, so entsteht die erste, nachdem Nina die Empfindungen, die der Tod hinterlässt, beschreibt: „Kälte, Kälte, Kälte. Leere, Leere, Leere, Angst, Angst, Angst“. Nach der Pause definiert sie die Zeit und die Zeitlosigkeit, indem sie von allgemeiner Veränderlichkeit spricht, die nur den Geist

¹¹⁵ Dlugosch, S. 145.

¹¹⁶ Dt.: MAŠA. [...] Haben Sie meine Mutter geliebt?

ČEBUTYKIN. Sehr.

MAŠA. Und sie Sie?

ČEBUTYKIN (*nach der Pause*). Daran erinnere ich mich nicht mehr.

¹¹⁷ Vgl. Stender-Petersen, *Zur Technik der Pause...*, S. 188.

nicht betrifft: „Im Weltall bleibt beständig und unverwandelbar allein der Geist“, anschließend malt sie sich die Zukunft aus: „[...] Materie und Geist in einer wunderschönen Harmonie, und es wird das Reich der Weltfreiheit eintreten [...] Doch bis dahin Entsetzen, Entsetzen... (I, 13 f.).

Ebenfalls in *Čajka* ist eine Pause vorzufinden, der durch eine volkstümliche Redewendung eine Bedeutung verliehen wird: „Ein stiller Engel flog vorbei“, erläutert Dorn das plötzlich entstandene Schweigen (I, 17), wobei der Verweis auf den Todesengel als nahe liegend erscheint.¹¹⁸ Die mit Erinnerungen an die Vergangenheit verbundenen Pausen entstehen beispielsweise während Vojnickijs und Šarlotta Ivanovnas Repliken (jeweils *Djadja Vanja*, I, 70 und *Višnevij sad*, II, 215). Besonders die Vielzahl der Pausen im IV. Akt von *Tri sestry* kennzeichnet das Vergehen der Zeit, wie es zum Beispiel durch die Pause nach Andrejs Worten „Die Stadt wird menschenleer sein. Als würde man sie mit einer Glocke bedecken“ (177) dargestellt wird und verweist etwa nach Solenyjs Bemerkung, seine Hände würden nach Leiche riechen, auf den Tod (179) und/oder auf die Leere, die die zurückbleibenden Personen empfinden, die beispielsweise nach Irinas Ankündigung, die Stadt zu verlassen – „Lasst uns ein wenig zusammensitzen, wenn auch schweigend. Ich fahre doch morgen weg...“ – eintritt (185). Peter Pütz' Beschreibung der Pause als „Grad der Verzögerung der dramatischen Sukzessionsgeschwindigkeit, bei dem die Zeit stillzustehen scheint“¹¹⁹ berücksichtigend, lässt sich die Čechovsche Pause zum Teil als einer der wenigen Momente auslegen, in denen die Dramenhelden die Gegenwart erleben, was allein in den Momenten des Schweigens geschieht. Die Pause kann dabei als ein Zeichen dafür gewertet werden, dass die Personen die Gegenwart als solche gar nicht realisieren können – sie „entsinnen“ sich entweder „sentimental der Vergangenheit“ oder träumen „erwartungsvoll von der Zukunft“.¹²⁰

2. Die Pause

Die Besonderheit der Čechovschen Dramatik besteht unter anderem im Aufbau der Stücke auf der „inneren“ und nicht auf der äußeren Handlung, in der Doppelbödigkeit („двуплановость“)¹²¹ seiner Stücke. Um diese zu ermögli-

¹¹⁸ S. hierzu von Brühl, S. 128.

¹¹⁹ Pütz, Peter: *Die Zeit im Drama*, Göttingen, 1970, zitiert in: von Brühl, S. 44.

¹²⁰ Ebd. S. 45.

¹²¹ Mit der Doppelbödigkeit, die zu den charakteristischen Merkmalen des durch das Čechovsche Theaterwerk verkörperten Dramentypus zählt, ist in erster Linie jene Darstellungsweise gemeint, „auf der sich der Autor über die Köpfe seiner Personen hinweg di-

chen, ist es speziell das „System der Pausen“, das in Verbindung mit anderen szenischen Bemerkungen, eine Reihe an von Čechov angewendeten Kunstgriffen bildet.¹²² So wird sowohl der „innere Rhythmus“ des Dramas als auch die durch die „Korrespondenz mit Wort und Tat“ erreichte Charakterisierung der Situationen und Personen durch die Pausen bestimmt.¹²³ Die Reichweite des Angedeuteten, des Verschwiegenen und/oder des Nicht-Zu-Ende-Gesagten kann dabei am besten anhand der Anzahl der Pausen nachvollzogen werden. Die nachfolgende Pausenstatistik bezieht sich im Gegensatz zu den in der Sekundärliteratur häufig angeführten Statistiken nicht lediglich auf ein Nachzählen der Regieanweisung „Pause“, die Visualisierung erfolgt hier unter anderem mit Bezug auf die jeweils verschiedenen Arten der Pausengestaltung; denn das Spektrum der Čechovschen Pause ist überaus weitreichender. Außer der expliziten szenischen Bemerkung „Pause“ werden die Pausen häufig durch Konklusion, die anderweitige gleichwertige Umschreibung, gekennzeichnet¹²⁴, mit nicht sprachbegleitenden Handlungen, die die Dramen-

rekt an den Betrachter wendet“ und die „den ambivalenten Charakter der Aussagen und des Verhaltens der Figuren“ bedingt. Bereits Stanislavskij hat die „Doppelbödigkeit“ der Čechov-Dramen erkannt und sprach davon, dass in ihnen eine „ganz spezifische ‚Atmosphäre‘ (настроение)“ herrsche, doch eine strenge Differenzierung der mannigfaltigen einstimmenden Kunstgriffe Čechovs lässt er vermissen, was nicht zuletzt auf Stanislavskijs „eigene wirkungsästhetische Konzeption“ zurückgeführt werden kann. Friedrich Hübner unterscheidet darüber hinaus nur drei der Dramen Čechovs als „doppelbödig“ und verweist in diesem Zusammenhang darauf, dass die einstimmenden Details dieser Dramen zumeist eine „recht genau angebbare symbolische Bedeutung für die innere Situation der Personen haben“. In dem weiteren Stück – *Djadja Vanja* – handelt es sich dagegen vorwiegend um „naturalistische Details“. Diese Details sind zwar, laut Hübner, imstande „aufgrund des ihnen immanenten emotionalen Gehaltes“ eine gewisse Wirkung auf den Leser bzw. Zuschauer auszuüben, für die „Darstellung der inneren Situation der Personen“ seien sie aber ziemlich irrelevant und stellen eine „Art von ‚schmückendem Beiwerk‘“ dar. Hübner macht des Weiteren darauf aufmerksam, dass angesichts der „vermeintlichen Gleichartigkeit der Phänomene“ die Gefahr besteht, wie es wohl in der an Stanislavskij anknüpfenden Čechov-Forschung der Fall sei, die unterschiedlichen Funktionen der einstimmenden Details in *Djadja Vanja* nicht erkennen zu können.

S. hierzu Hübner, S. 331 f.

¹²² Die Handlung findet in gewöhnlichen Verhältnissen statt, die auf den ersten Blick gewöhnliche Gespräche hervorrufen. Außer ihrer ersten Ebene – der Teilnahme der Helden an der Bühnenhandlung, verfügen alle diese Gespräche auf der Bühne über eine zweite Ebene, die der inneren Welt der Helden, ihrem lyrischen Hauptthema, entspricht.

S. Berdnikov, S. 137.

¹²³ S. Dlugosch, S. 147.

¹²⁴ Gemeint sind Anweisungen, die andere Formulierungen als ‚Pause‘ beinhalten jedoch als solche deutlich erkennbar sind, wie z. B.: „nach dem Nachdenken“, „hat etwas

figuren ausführen, oder mit akustischen Mitteln, sprich durch das „stumme Spiel“ ausgefüllt¹²⁵. Unter Berücksichtigung anderer Formen der Pause, wie zum Beispiel der Affekte¹²⁶ oder der Interpunktion – speziell von Auslassungspunkten¹²⁷ –, können einige mehr hinzugezählt werden.

nachgedacht“, „nach der Pause“, „nach einigem Überlegen“, „nach einigem Schweigen“, „etwas später“, „nicht sofort“, „peinliches Schweigen“.

¹²⁵ Darunter fallen in erster Linie solche Bemerkungen, die durch bestimmte Handlungen die Unterbrechung der Rede zugunsten bestimmter Aktionen zustande bringen und somit ebenfalls als Pause zu verstehen sind. Es lässt sich allerdings bemerken, dass solche Anweisungen stets je nach persönlicher Auslegung des jeweiligen Regisseurs begriffen werden können. So wurden hier nur einige, deutlich als Pause erkennbare szenische Bemerkungen aufgezählt. Dabei stand hier die Anzahl an solcher Art szenischer Bemerkungen im Vordergrund, so dass der Unterschied zwischen der szenischen Bedingtheit solcher Pausen und/oder ihrer Rolle als Mittel bestimmte, vom Autor beabsichtigte Inhalte auszudrücken, keine Berücksichtigung fand. Folgende Anweisungen wurden hier unter anderem mit einbezogen:

Čajka: „schnupft Tabak“, „horcht“, „ein Kuss“, „der Vorhang fährt hoch“, „der Vorhang fällt“, „will noch etwas sagen, aber winkt ab und geht nach links ab“, „alle hören schweigend zu“, „zündet eine Zigarette an“, „nimmt das Buch und sucht darin mit den Augen“, „liest einige Zeilen für sich“, „legt die Möwe zu ihren Füßen“, „beide lächeln“, „notiert etwas in seinem Büchlein“, „schüttelt verneinend mit dem Kopf“, „streckt sich“, „die Bühne ist leer“, „sieht, dass der Vater schweigt und winkt ab“, „reicht schweigend die Hand“, „Nimmt eine Brosche von der Brust und wirft sie auf den Tisch“, „sieht zu, wie sie sich anzieht“;

Djadja Vanja: „strickt an einem Strumpf“, „gähnt“, „schenkt Tee ein“, „trinkt“, „reicht die Tropfen“, „es blitzt“, „nickt bestätigend mit dem Kopf“, „geht, bleibt aber neben der Tür stehen“, „er breitet das Kartogramm auf dem Spieltisch aus und befestigt es mit Reißzwecken“, „beide stehen am Buffetschrank und essen“, „beide schreiben schweigend“, „rechnet etwas auf dem Rechenbrett aus und notiert“;

Tri sestry: „liest ein Buch“, „klopft gegen den Boden“, „läuft schweigend über die Bühne“, „reicht ihm schweigend den Schlüssel“, „aus dem Haus treten Veršinin, Ol’ga und Anfisa und lauschen schweigend einen kurzen Augenblick“;

Višnevij sad: „gähnt und reckt sich“, „horcht“, „wählt einen Schlüssel aus und [...] schließt einen antiken Schrank auf“, „nimmt die Pillen, schüttet sie sich auf die Handfläche, pustet sie ab, nimmt sie in den Mund und trinkt Kwaß hinterher“, „öffnet das Fenster“, „holt aus der Jackentasche eine Gurke heraus und isst sie“, „alle setzen sich hin“, „alle sitzen nachsinnend da“, „antwortet ihr nichts, winkt lediglich ab“, „träumt“, „betrachtet die Sachen lange“.

¹²⁶ Das „Lachen“ und das „Weinen“ werden zwar stimmlich erzeugt, bedeuten jedoch eine Unterbrechung der Rede

¹²⁷ Hierzu bemerkt Stender-Petersen, dass die Pausen, die durch Auslassungspunkte angedeutet werden, nicht die Rolle bedeutsamer Umbrüche im Dialog spielen, „sondern nur zur Angabe einer unvollständigen Rede, eines Suchens nach dem rechten Ausdruck“ dienen (Vgl. Stender-Petersen, *Zur Technik der Pause...*, S. 187.). Daher sowie auf-

Tab. 4. Die Pausen

	<u>„Pause“</u>	<u>Konklusion</u>	<u>Handlung</u>	<u>Gesamt</u>
<i>Čajka</i>	32 (9,4,8,11)	9 (2,3,1,3)	75 (18,14,18,25)	116
<i>Djadja Vanja</i>	43 (6,13,13,11)	5 (2,1,1,1)	70 (11,23,18,18)	118
<i>Tri sestry</i>	63 (8,15,17,23)	6 (1,2,1,2)	83 (19,24,13,27)	152
<i>Višnevij sad</i>	34 (8,15,1,10)	0 (0,0,0,0)	68 (21,16,17,14)	102

Anhand der angeführten Statistik fällt deutlich die steigende Anzahl der Pausen vom Anfang des dramatischen Schaffens Čechovs bis *Tri sestry* ins Auge, dessen besonders hohe Anzahl an Pausen es als das „elegischste“¹²⁸ von allen Stücken und das am stärksten auf der inneren Handlung aufgebaute kennzeichnet. Erst in *Višnevij sad* findet ein im Vergleich zum Vorstück deutlicher Rückgang der Pausenanzahl statt. Eine Rückkehr zur Technik der ersten Stücke (*Ivanov* und *Čajka*) würde hier allerdings laut Stender-Petersen nicht die richtige Interpretation sein, dass *Djadja Vanja* und besonders *Tri sestry* aber „durchgehends auf dem Thema des Unausgesprochenen, des Angedeuteten, des Zögerns aufgebaut sind“, darüber kann dagegen kein Zweifel vorliegen.¹²⁹ Eine weitere Besonderheit lässt sich bei der explizit geforderten szenischen Bemerkung „Pause“ feststellen. Hier ist *Tri sestry* das einzige Stück, in dem die Pausen von Akt zum Akt anwachsen, „um im letzten zu kulminieren“, während sich ihre Zahl in *Višnevij sad* im Gegensatz zu der relativ gleichmäßigen Verteilung innerhalb der Akte „gleichsam im Zickzack hin und her bewegt“.¹³⁰

Der formale Faktor der Pausensetzung

In Anlehnung auf bereits bestehende Untersuchungen zu der Pausen-Thematik¹³¹ lässt sich das System der Pausen bei Čechov gemäß ihrer Funktion und Signifikanz in mehrere Kategorien unterteilen. Als erstes sind die szenisch bedingten Pausen zu erwähnen, die im Zusammenhang mit dem Auf-

grund der Fülle der Auslassungspunkte und deren komplexerer Definierbarkeit als Pause wird hier auf ihre Aufzählung verzichtet.

¹²⁸ Vgl. Stender-Petersen, *Zur Technik der Pause...*, S. 206.

¹²⁹ Stender-Petersen, S. 206.

¹³⁰ Ebd.

¹³¹ Außer Stender-Petersen leistet auch Aleksandr Revjakin eine wertvolle Kategorisierung der Arten der Pausen bei Čechov (S. Revjakin, Aleksandr: *Idejnyj smysl i chudožestvennye osobennosti p'esy „Višnevij sad“ A. P. Čechova*, in: *Tvorčestvo A. P. Čechova*, Moskva, 1956, S. 54 ff. Darüber hinaus sind bei Baluchatyj, Dahms, Kirschstein-Gamber, Peiler u. v. a., wichtige Hinweise zu finden.

tritt oder dem Abgang entstehen, wie zum Beispiel „die Bühne ist leer“ (*Višnevyj sad*, I, 199). Die Funktion solcher Pausen kann dabei eine alltägliche – „Andrej beugt sich zu der von ihr vergessenen Kerze und liest das Buch“ (*Tri sestry*, II, 140) – oder eine charakteristische Situation kennzeichnen, wie es in der Szene zwischen Andrej und Ferapont der Fall ist: Die Pausen und die charakteristische, ins Leere gerichtete Frage Feraponts „Was ist?“, verdeutlichen hier die Unfähigkeit der beiden Figuren zu kommunizieren (II, 140 ff.).¹³² Auch bei der Regiebemerkung im I. Akt von *Čajka*, die das Abgehen aller handelnden Figuren außer Dorn von der Bühne besagt – „Alle, außer Dorn, treten ab. DORN (allein)...“ (18) – können diese Konstellation und vor allem die Anmerkung, dass der Arzt seinen nachfolgenden Sprechtext *alleine* vorträgt, als eine Pause gewertet werden; denn Dorn scheint mit seiner Replik gewartet zu haben, bis alle anderen Figuren abgetreten sind. Eine andere Art der Pause kann mit der Bewegung der Figur im Raum oder ihrer Geste in Verbindung gebracht werden, darunter fallen auch solche, die vom Autor zwar nicht ausdrücklich angeführt werden, szenisch jedoch erdenklich sind – „schnupft Tabak“ (*Čajka*), „trinkt Wasser“ (*Djadja Vanja*), „küsst sie fest und langdauernd“ (*Tri sestry*).

Mit Hilfe der Pausen erreicht Čechov in erster Linie die Natürlichkeit der Figurenrede, dennoch wird hier auch ein anderes, wichtiges Ziel in den Vordergrund gerückt: Die Rede der Figuren, die in Form der Antwort auf die äußere Handlung entsteht, erweist sich als stets emotional gefärbt, da sie der Flut der inneren Gemütsbewegungen des Helden entspricht und den Leser und/oder Zuschauer auf ihre oft lyrisch aufgeregte und expressive Äußerung in der folgenden Replik der betroffenen Figur vorbereitet.¹³³ Eine weitere, „gewöhnliche“ Funktion der Pause besteht somit darin, dass sie als Anzeichen für den „verdeckten“ („скрытый“) oder „halb sichtbaren“ („полураскрытый“) Verlauf der Emotionen fungieren. Ihr Vorhandensein verstärkt hier den expressiven Charakter mancher Dialoge und die lyrische Ausdrucksstärke bestimmter Monologe.¹³⁴ Die Pausen heben dabei häufig einzelne Worte hervor oder drücken die Verwirrung der Personen aus. So löst beispielsweise in Telegins Replik im IV. Akt von *Djadja Vanja* ein einziges Wort „uns“, durch das er sich zu den anderen Bewohnern zugehörig fühlt, eine Pause des Nachdenkens über sein Schicksal des Gnadenbrotempfängers aus:

¹³² S. hierzu Kap. 4.A.I.1. *Charakteristische Aspekte der Figuren Rede. Das ‚monologische‘ Sprechen*, S. 175 f.

¹³³ Berdnikov, S. 142.

¹³⁴ S. hierzu Baluchatyj, S. 137.

ТЕЛЕГИН. Да, давненько у нас лапши не готовили.

Пауза.

Давненько... Сегодня утром, Марина Тимофеевна, иду я деревней, а лавочник мне вслед: ‚Эй, ты, приживал!‘ И так мне горько стало!¹³⁵ (106)

Nach Lopachins Verkündung über den Kauf des Kirschgartens dagegen entsteht durch sein „Ich hab’s gekauft“ eine bezeichnende Pause, die die stumme Verwirrung der Anwesenden angesichts dessen, dass sie bis zuletzt die Hoffnung auf die Rettung des Kirschgartens gehegt hatten, zum Ausdruck bringt (*Višnevij sad*, III, 240). Ein wiederholtes „Ich hab’s gekauft!“ nach der Pause verstärkt ihre Wirkung. Unter anderem ist der Moment des „verlegenen Schweigens“¹³⁶ zu unterscheiden, das beispielsweise im I. Akt von *Tri sestry* nach Solenyjs misslungenem Scherz entsteht, die Situation, die vor allem die Tatsache verdeutlicht, dass der Stabskapitän zum Gespräch eigentlich nichts beizutragen hat und wenigstens durch eine alberne Bemerkung die Aufmerksamkeit der Anwesenden auf sich zu lenken versucht. Solenyj behauptet zu wissen, warum der Bahnhof so weit von der Stadt entfernt ist: „Und ich weiß, warum es so ist“, womit er das Interesse der auf der Bühne Anwesenden auf sich zieht: „Alle sehen ihn an“. Seine ‚scherzhafte‘ Erklärung „Denn, wäre der Bahnhof nah gewesen, so wäre er nicht weit weg, da er aber weit weg ist, ist er nicht nah“ ruft jedoch lediglich verlegenes Schweigen hervor (128). Von mangelndem Interesse anderer Figuren an Epichodovs ‚Erfahrungen‘ mit Spinnen und Kakerlaken zeugen zwei fast unmittelbar nacheinander stattfindende Pausen in *Višnevij sad* (II, 216).

Die Pause kann für die Ankündigung des die betroffene Person bewegenden Themas oder dessen Verschweigen stehen. Eine solche Pause macht Professor Serebrjakov in seiner Ansprache, bevor er allen Versammelten den Grund der Zusammenkunft eröffnet: „Meine Herrschaften, ich beginne. (*Pause.*) Ich, meine Herrschaften, habe Euch versammelt, um Euch um Rat und Hilfe zu bitten...“ (III, 99). Das Verschweigen eines Themas findet sich im Dialog zwischen Elena Andreevna und Serebrjakov im II. Akt von *Djadja Vanja*. Hier spricht der alte Professor die Beziehung seiner jungen Frau zu ihm an:

ЕЛЕНА АНДРЕЕВНА. Ты говоришь о своей старости таким тоном, как будто все мы виноваты, что ты стар.

СЕРЕБРЯКОВ. Тебе же первой я противен.

Елена Андреевна отходит и садится поодаль.

¹³⁵ Dt.: TELEGIN. Ja, schon lange sind bei uns keine Nudeln mehr gekocht worden.

Pause.

Sehr lange... Heute morgen, Marina Timofeevna, gehe ich durchs Dorf und der Krämer ruft mir hinterher: ‚Hej, du, Gnadenbrotempfänger!‘. So bitter war das für mich.

¹³⁶ Baluchatyj, S. 138.

Конечно, ты права. Я не глуп и понимаю. Ты молода, здорова, красива, жить хочешь, а я старик, почти труп...

[...]

ЕЛЕНА АНДРЕЕВНА. Замолчи! Ты меня замучил!¹³⁷ (II, S. 76)

Die retardierende Funktion einer solchen Pause, die häufig vor monologähnlichen Repliken steht, bewirkt den Moment der Spannung und bereitet die nachfolgende Aussage vor.¹³⁸

Eine innerhalb eines Dialogs oder Monologs entstandene Pause verleiht der Rede die Form des Überlegens, signalisiert die Reflexion einer Dramenfigur, die entweder die Fortführung des Gedankens oder eine neue Replik als Folge mit sich bringt. Der nachfolgende Sprechtext begründet somit das Auftreten solcher Pausen, sein charakteristischer Sinn kann dabei durch das „Wann“ ihrer Setzung entschlüsselt werden. Eine Pause *nach* einer Replik betont deren Bedeutsamkeit, was ihr auf diese Weise einen wehmütigen, nachdenklichen Tonfall verleiht.¹³⁹ Der Moment des „Überlegens“ bewirkt meist den langsameren Redeverlauf und eine Zurückhaltung von Emotionen. Dabei stehen die Anweisungen zur Art des Sprechens und/oder des Darstellens, wie zum Beispiel „in Gedanken versunken“ oder „nachdenklich“, oft für die Unterbrechung der Rede, für eine Sprechpause. Die Pausen, die als ein Charakteristikum einer in Gedanken versunkenen Person auftreten, sind imstande, Worte, bisweilen sogar ganze Sätze, zu ersetzen. In diesem Fall heben sie eine tiefere innere Bewegung des Sprechers hervor und leisten Aussagen, die die Worte nicht hätten deutlicher machen können. Diese fügt Čechov bewusst in seinen Text ein, „um einen *elegischen*, nachsinnenden Ton hervorzuzaubern“, wiederholt treten solche „stumme Augenblicke ein, in denen die eben

¹³⁷ Dt.: ELENA ANDREEVNA. Du sprichst von deinem Alter in solch einem Ton, als seien wir schuld daran, dass du alt bist.

SEREBRĀKOV. Dir bin ich als erstes zuwider.

Elena Andreevna geht zur Seite und setzt sich etwas weiter weg von ihm.

Natürlich, hast du Recht. Ich bin nicht dumm und verstehe. Du bist jung, gesund, attraktiv, du willst leben und ich bin ein alter Mann, fast ein Leichnam...

[...]

ELENA ANDREEVNA. Sei still! Du hast mich schon genug gequält!

¹³⁸ S. auch Dahms, S. 160.

¹³⁹ Etwas anders verhält es sich bei Veršinins philosophischen Überlegungen und Ansichten. Die mehrmaligen Pausen haben hier die Funktion, die „vermeintliche *Bedeutsamkeit* [Hervorhebung sic]“ des bereits Gesagten zu unterstreichen, wobei eine der Replik vorhergehende Pause die Anwesenden auf die Signifikanz dieses Gedankens vorbereiten soll.

Mehr hierzu Stender-Petersen, *Zur Technik der Pause...*, S. 204.

gesagten Worte wie Fragen, die keine Antwort erhalten und sie vielleicht nicht einmal wünschen oder erwarten, im Raume verklingen“.¹⁴⁰ Sehr deutlich wird dieser Kunstgriff seitens des Autors beispielsweise am Ende des III. Aktes von *Tri sestry*, in der Szene, in der Maša ihren Schwestern ihre Liebe zu Veršinin gesteht:

МАША. Мне хочется каяться, милые сестры. Томится душа моя. Покаяюсь вам и уж больше никому, никогда... Скажу сию минуту. (*Тихо.*) Это моя тайна, но вы все должны знать... Не могу молчать...

Пауза.

Я люблю, люблю... Люблю этого человека... [...] И он меня любит... Это все страшно. Да? Не хорошо это? [...] Призналась вам, теперь буду молчать... Буду теперь, как гоголевский сумасшедший... молчание... молчание...¹⁴¹ (168 f.)

Alle hier angeführten, meist durch Interpunktion gekennzeichneten Pausen haben die Funktion, Mašas Beichte – die in Form einer Frage erfolgt, jedoch ohne Antwort bleibt – gleichsam ungehört von ihren Schwestern erscheinen zu lassen. Die Auslassungspunkte deuten dabei nicht nur auf die Suche der mittleren Schwester nach richtigen Worten, sie verweisen auch auf den inneren Kampf, angesichts der gebrochenen Konventionen. Das Ersetzen der Wörter durch Pausen allein macht noch nicht das Charakteristikum der Čechovschen Dramaturgie aus. Die Sprache selbst wird hier zur „klingenden Pause“, weil sie die eigentlichen Gefühle und Gedanken verschweigt, wie zum Beispiel die Bemerkungen Astrovs über die Hitze in Afrika oder die Endmonologe der drei Schwestern und Sonjas.¹⁴²

Sprachlich-psychologisch motivierte Pausen

Sehr häufig tritt die Pause in einem Monolog, wobei hier eher der formale Faktor im Vordergrund steht, oder in einem Dialog in ihrer Trennungsfunktion auf, indem sie einen Themenwechsel motiviert. Es sind oft äußere Umstände, die während der Pause die Aufmerksamkeit des Publikums auf sich

¹⁴⁰ Vgl. Stender-Petersen, *Zur Technik der Pause...*, S. 205.

Hervorhebung sic.

¹⁴¹ Dt.: МАША. Ich möchte Euch etwas beichten, liebe Schwestern. Meine Seele schmachtet. Ich möchte Euch beichten und sonst niemandem mehr, niemals... Ich werde es Euch gleich sagen. (*Leise.*) Das ist mein Geheimnis, doch ihr müsst alles wissen... Ich kann nicht schweigen...

Pause.

Ich liebe, liebe... Ich liebe diesen Menschen... [...] Und er liebt mich auch... Das ist alles furchtbar. Ja? Das ist nicht gut? [...] Ich habe es Euch gestanden, nun werde ich schweigen... Ich werde jetzt, wie Gogol's Wahnsinniger... Schweigen... Schweigen...

¹⁴² Vgl. Długosch, S. 149.

lenken und dadurch besagten Themenwechsel bedingen. So wird Mašas schwärmerische Bemerkung über die Vorzüge Treplevs durch Sorins Schnarchen unterbrochen, was eine willkommene Abwechslung für das Gespräch bringt; denn bereits vorher hat Nina das Maša bewegende Thema als uninteressant bezeichnet (*Čajka*, II, 23). Als Pause kann auch ein solcher Umstand unterschieden werden, wenn etwa ein Gespräch stattfindet und eine am Gespräch nicht beteiligte Person etwas dazwischen ruft, wodurch eine Unterbrechung des Gesprächs im Vordergrund entsteht. In *Čajka* ruft Arkadina in die Unterredung zwischen Nina und Trigorin hinein, womit sie eine Pause im Gespräch der beiden verursacht, indem sie es unterbricht (II, 31). Die Unterbrechung, die auf Ninas euphorische Zukunftsvorstellung folgt, scheint einen ernüchternden Effekt erzeugen zu wollen. Der dadurch bewirkte Themenwechsel – nun sind die Möwe und das Sujet für die neue Geschichte der Gesprächsstoff – greift symbolisch Ninas Schicksal voraus. Auch die Repliken der Offiziere zu Beginn des I. Aktes von *Tri sestry* können als Pausen in dem Spiel auf der Vorderbühne betrachtet werden (120 ff.).

Der Themenwechsel kann innerhalb eines Monologs und/oder eines Dialogs, sprich im Zusammenhang mit dem Sprecherwechsel, entstehen. Während beim Themenwechsel binnen eines Monologs der Moment des Überlegens, des Nachdenkens eine grundlegendere Rolle spielt, kann dieser innerhalb eines Dialogs auf die Beschäftigung eines Gesprächspartners mit seinen eigenen, dem eigentlichen Gesprächsthema entfernten Gedanken oder seine innere Haltung dem Thema gegenüber hinweisen – zum Beispiel der Gebrauch der entstandenen Pause in einem uninteressanten, gleichgültigen oder unangenehmen Gespräch als Vorwand, um das Thema zu wechseln.¹⁴³ Bei einem solchen Themenwechsel ist es häufig so, dass der Sprecher entweder nichts mehr zu dem Gesagten hinzuzufügen weiß oder sich nicht mehr zum Thema äußern möchte. So ist der Sprechtext nach der Pause oftmals nur entfernt mit dem vorigen Thema verbunden, wie im Falle Sonjas: Nach Astrovs unangenehmen, mit dem Tod seines Patienten verbundenen Erinnerungen möchte sie das Thema nicht fortsetzen und ruft mit einem „Das sollten Sie endlich vergessen“ eine Pause hervor, die sie dann mit dem verschleierte Versuch, dem Arzt ihre Liebe zu gestehen, überwindet (*Djadja Vanja*, II, 85). Auch Jaša, dem das Zimmermädchen Dunjaša und ihre Liebeserklärung ziemlich gleichgültig sind, wechselt nach der in dem Zusammenhang entstandene Pause das Thema: „Wie angenehm es ist, eine Zigarre an der frischen Luft zu rauchen...“ (*Višnevyj sad*, II, 217).

¹⁴³ S. auch Berdnikov, S. 139.

Wird das Thema nach einer Pause fortgesetzt, zeugt dies meist vom Nachdenken des Sprechers über den Inhalt des Gesprächs. Durch eine solche Pause wird dabei entweder die Wichtigkeit des Themas für die sprechende Figur betont oder die verunsichernde Wirkung des Überlegens angezeigt. Häufig legt der Oberstleutnant Veršinin in *Tri sestry* während seiner Träumereien eine Pause ein. Das „erwägende“ Schweigen bestärkt dabei stets seine Haltung und verweist auf die subjektive Bedeutsamkeit seiner Zukunftsvisionen:

ВЕРШИНИН. [...] То, что кажется нам серьезным, значительным, очень важным, придет время, – будет забыто или будет казаться неважным.

Пауза.

И интересно, мы теперь совсем не можем знать, что, собственно, будет считаться высоким, важным и что жалким, смешным.¹⁴⁴ (I, 128)

oder:

ВЕРШИНИН. [...] Мы должны только работать и работать, а счастье это удел наших далеких потомков.

Пауза.

Не я, то хоть потомки потомков моих.¹⁴⁵ (II, 146)

Anders verhält es sich in *Djadja Vanja* bei Astrovs Beurteilung des Müßiggangs in Elena Andreevnas Leben:

АСТРОВ. В человеке все должно быть прекрасно: и лицо, и одежда, и душа, и мысли. Она прекрасна, спора нет, но... ведь она только ест, спит, гуляет, чарует всех нас своею красотой – и больше ничего. У нее нет никаких обязанностей, на нее работают другие... Ведь так? А праздная жизнь не может быть чистой.¹⁴⁶ (II, 83)

Nach einer Pause, die sein Überlegen zum Gesagten versinnbildlicht, kommt er zu dem Ergebnis, er könnte voreilig geurteilt haben: „Obwohl, vielleicht urteile ich zu streng“.

¹⁴⁴ Dt.: VERŠININ. [...] Das, was uns ernsthaft, bedeutend, äußerst wichtig erscheint, das wird – kommt die Zeit – vergessen werden oder als unwichtig erscheinen.

Pause.

Und interessant ist, dass wir jetzt überhaupt nicht wissen können, was eigentlich für groß und wichtig gehalten wird und was für kläglich und lächerlich.

¹⁴⁵ Dt.: VERŠININ. [...] Wir müssen bloß arbeiten und arbeiten, und das Glück ist das Geschick unserer fernen Nachkommen.

Pause.

Wenn nicht ich, dann wenigstens die Nachkommen meiner Nachkommen.

¹⁴⁶ Dt.: ASTROV. An einem Menschen sollte alles schön sein: sein Gesicht, die Kleidung, die Seele und die Gedanken. Sie ist schön, das ist unbestreitbar, aber... sie isst doch bloß, schläft, geht spazieren, bezaubert uns alle mit ihrer Schönheit – und sonst nichts. Sie hat keinerlei Verpflichtungen, die Anderen arbeiten für sie... So ist es doch? Und ein müßiges Leben kann nicht rein sein.

In *Tri sestry* kommt der „Paragraphencharakter“ der Pause besonders stark zum Vorschein: In der Rede, in der Andrej die Aussprache mit seinen Schwestern halten möchte, teilt er seine Gedanken in drei Abschnitte ein, in denen er seine Frau, seine gescheiterte wissenschaftliche Karriere und die durch Schulden bedingte Versetzung des Hauses rechtfertigt, und „paraphrasiert“ diese mit „erstens“, „zweitens“ und „drittens“. ¹⁴⁷ Jeder Abschnitt seiner Rede ist durch die explizite Bemerkung „Pause“ markiert. Die Pausen zeigen die Zäsuren an und weisen auf die „Vielzahl von ungeordneten Gedanken“ hin, die die Čechovschen Helden in diesem Moment beschäftigen müssen, sie stehen für die „absolute Leere, die sich in dem Moment einstellt, da mit einem Schlag alle Zukunftspläne und Hoffnungen vernichtet sind“ ¹⁴⁸. Überdies setzt Čechov wiederholt Pausen ein, die psychologisch motiviert sind. Als Bestandteil eines psychologischen Spiels zwischen den Personen beschreiben solche Pausen die Augenblicke der zwischenmenschlichen Spannung. Meist treten sie auf, wenn betroffene Figuren mehr Gefühle füreinander hegen oder, im Gegenteil, weniger empfinden, als sie auf die visuelle oder verbale Art ausdrücken möchten oder dazu imstande sind. So symbolisieren die Pausen während des Gesprächs zwischen Sonja und Astrov, in dem die junge Frau dem Arzt ihre Liebe andeutet, durch ihre „retardierende Wirkung die zögernd-erwartungsvolle Haltung Sonjas“ ¹⁴⁹. Auch die wiederholt auftretenden Pausen zwischen Anja und Trofimov (*Višnevyj sad*), Irina und Tuzenbach (*Tri sestry*) oder Nina und Treplev (*Čajka*) entstehen im Zusammenhang mit der Zuneigung, die die Figuren füreinander entweder gegenseitig oder einseitig empfinden. Sehr eingehend veranschaulicht Stender-Petersen am Beispiel von Nina und Trigorin, wie ausdrucksvoll die psychologisch bedingten Pausen, die zwischen ihnen entstehen, die Haltung der Personen zu einander veranschaulichen beziehungsweise das „Spiel zwischen dem erfahrenen Schriftsteller und seinem Opfer“ begleiten: Die Pausen dienen immer wieder als „Signale der Erwartung Ninas, etwas Wunderbares, etwas Traumhaftes mit ihm zu erleben, während er nicht imstande ist, ihrer Erwartung entgegenzukommen, sondern nur ihre jugendlichen Gefühle zu eigenem Vorteil ausnutzt“. Besonders die Pause im III. Akt kann als ein sicherer Hinweis verstanden werden, dass die junge Frau für ihn „nur als novellistisches Thema“ von Interesse ist. ¹⁵⁰

¹⁴⁷ Stender-Petersen, *Zur Technik der Pause...*, S. 204.

¹⁴⁸ Vgl. von Brühl, S. 165.

¹⁴⁹ S. Stender-Petersen, *Zur Technik der Pause...*, S. 203.

¹⁵⁰ Vgl. ebd., S. 199 ff.

Die wahrscheinlich wichtigste Funktion der Pause kommt aber in Čechovs Dramenwerk der Illustration der Kommunikationslosigkeit hinzu; denn schon aufgrund ihres eigentlichen Wesens ist die Pause durch ihre Entstehung dort, wo keine sprachliche Verständigung stattfindet, begründet. Häufig ist die Pause ein Zeichen für ein stockend verlaufendes Gespräch. Meist ist hier die Figur weit weg von dem Gespräch und hängt ihren eigenen Gedanken nach, deren Inhalt oft später deutlich wird, wie zum Beispiel im Gespräch zwischen Sonja und Elena Andreevna im II. Akt von *Djadja Vanja*:

ЕЛЕНА АНДРЕЕВНА (*открывает окна*). Прошла гроза. Какой хороший воздух!
Пауза.

Где доктор?
СОНЯ. Ушел.

Пауза.

ЕЛЕНА АНДРЕЕВНА. Софи!
СОНЯ. Что?

ЕЛЕНА АНДРЕЕВНА. До каких пор вы будете дуться на меня? Друг другу мы не сделали никакого зла. Зачем же нам быть врагами? Полноте...

СОНЯ. Я сама хотела... (*Обнимает ее.*) Довольно сердиться.¹⁵¹ (86)

Gleich zu Beginn des Stücks, im I. Akt, findet die Unterredung zwischen den beiden Figuren statt, die zum ersten Mal den beträchtlichen Unterschied zwischen den Gesprächspartnern, „zwischen dem Enthusiasmus der Nina und den irdischen Freuden Trigorins“ deutlich macht. Nina spricht von der Eigenartigkeit von Treplevs Stück. Nach einer Pause, die Ninas Erwartung etwas bedeutungsvolles von dem berühmten Schriftsteller zu hören, symbolisiert, folgt ein abrupter Themenwechsel – Trigorin spricht von seiner Leidenschaft, dem Angeln (I, 16 f.). Die Pausen zeigen die „Entfernung zwischen dem verhärteten und kalten Dichter, der seine Kunst als eine beschwerliche Profession auffasst, und dem jungen Mädchen, das Schauspielerin werden will“ und betonen diese Gegensätzlichkeit im Verlauf des Stücks immer stärker: „Je mehr Nina vom Ideal des Künstlertums ergriffen erscheint, desto deutlicher wird Trigorins Zynismus. [...] Die Pausen markieren das Wachsen ihrer Gefühle für den hervorragenden Dichter, dessen Wesen nur sie nicht erkennt“.

¹⁵¹ Dt.: ELENA ANDREEVNA (*öffnet die Fenster*). Das Gewitter ist vorüber. Was für eine schöne Luft!

Pause.

Wo ist der Doktor?
СОНЯ. Er ist gegangen.

Pause.

ЕЛЕНА АНДРЕЕВНА. Софи!
СОНЯ. Ja?

ЕЛЕНА АНДРЕЕВНА. Wie lange werden Sie noch mit mir schmollen? Wir haben einander nichts Böses getan. Warum sollen wir denn Feinde sein? Hören wir auf...

СОНЯ. Ich wollte auch selbst... (*Umarmt sie.*) Schluss mit dem Bösessein.

Die Pausen kennzeichnen das gespannte Verhältnis der beiden Frauen, das nach ihrer Versöhnung durch die Umarmung aufgelockert wird¹⁵², und entstehen nach einiger Zeit wieder, als Elena Andreevna den Grund ihrer Spannung nennt: „Du bist mir böse deswegen, weil du denkst, ich habe deinen Vater aus Berechnung geheiratet...“ (86). Die Pausen deuten zum Teil aber auch auf die bewusste Kommunikationsverweigerung hin. Es kommt besonders dann zum Vorschein, wenn sie anstelle der Antworten stehen, die ein Gesprächspartner von dem anderen erwartet. Am Ende des III. Aktes von *Tri sestry* wird die Rede Andrejs von mehreren Pausen unterbrochen, in denen er auf Ol'gas Äußerungen wartet, sie sich aber bewusst einer Konfrontation mit ihrem Bruder entzieht, indem sie ihm den Schlüssel, um den er bittet, nur schweigend aushändigt, auf seinen Versuch, ein Gespräch anzufangen, nicht eingeht und seine direkte Frage „Warum schweigst du denn, Olja?“ ignoriert (169 f.).

Die Unfähigkeit der Čechovschen Helden zu kommunizieren, die unter Einbeziehung der anderen szenischen Mittel bereits umfassend thematisiert wurde, wird durch das Vorhandensein der Pausen nur verstärkt, wie es sich besonders an der hohen Anzahl der Pausen in *Tri sestry*, dem Stück, das die Kommunikationslosigkeit am stärksten zum Ausdruck bringt, feststellen lässt. Die Pausen stehen dabei oft für die unausgesprochenen Gedanken¹⁵³, für die Beschäftigung der Gesprächspartner mit sich selbst und der eigenen Situation und für die Unfähigkeit, auf den anderen zuzugehen. Das Unausgesprochene der Gefühle und die verkrampte Rede lassen Čechovs Helden nicht zu einander finden, jeden nur für sich allein sprechen, so dass der Dialog unter Umständen sogar „zu einer einzigen Aufhebung der Verständigung, zu einem Monologisieren im Leeren“ wird.¹⁵⁴ Die Repliken finden keine Antworten, was die Isolation und Einsamkeit der Figuren noch stärker hervorhebt. Sehr ausgeprägt wird dies vom Autor in der Abschiedsszene zwischen Irina und Tuzenbach dargestellt. Die beiden ahnen den Tod Tuzenbachs, schaffen es jedoch nicht, die richtigen Worte zu finden, und auf die Bitte ihres Verlobten, ihm etwas zum Abschied zu sagen, weiß Irina nicht, was sie sagen soll:

ТУЗЕНБАХ. [...] Скажи мне что-нибудь.

Пауза.

Скажи мне что-нибудь...

¹⁵² Die Umarmung kann je nach Auslegung ebenfalls als eine Pause gewertet werden.

¹⁵³ Das Gesagte rückt dabei zugunsten des Unausgesprochenen in den Hintergrund, wodurch die Doppelbödigkeit entsteht.

¹⁵⁴ Vgl. Kirschstein-Gamber, S. 96.

ИРИНА. Что? Что? Кругом все так таинственно, старые деревья стоят, молчат...

(Кладет голову ему на грудь.)

ТУЗЕНБАХ. Скажи мне что-нибудь.

ИРИНА. Что? Что сказать? Что?

ТУЗЕНБАХ. Что-нибудь.

ИРИНА. Полно! Полно!

*Пауза.*¹⁵⁵ (*Tri sestry*, IV, 180 f.)

Später fällt es auch dem Baron selbst schwer, sein eigentliches Anliegen in Worte zu fassen: „(weiß nicht, was er sagen soll). Ich habe heute keinen Kaffee getrunken. Veranlasse, dass man mir welchen kocht...“ (181). Diese alltägliche Bemerkung, die ihm kurzweg einfällt besitzt dabei mehr Ausdruckskraft als die „ausgefeiltesten, rhetorisch geschickten“ Reden.¹⁵⁶

Solche Pausen tragen keineswegs zur Weiterentwicklung der Handlung bei – diese retardierend, unterstreichen sie nur die „Tragik der Situation“.¹⁵⁷ So zeigen die Pausen, die in den Szenen zwischen Maša und Medvedenko entstehen, bereits im I. Akt von *Čajka* das zwischen ihnen herrschende Missverhältnis auf. Im IV. Akt deutet ihre angestiegene Häufigkeit, sowie die deutlich abneigende Haltung Mašas ihrem Mann gegenüber darauf hin, dass der Abstand zwischen den beiden Figuren sich nach Verlauf von zwei Jahren noch weiter vergrößert hat (I, 5 f.; IV, 45 ff.). In einer etwas abgewandelten Funktion treten die Pausen im II. Akt von *Višnevij sad* auf. Zunächst buhlt der Kontorist Epichodov ohne Erfolg um die Aufmerksamkeit Dunjašas. Nach seinem Abtreten von der Bühne ist es das Zimmermädchen, das auf einen Hinweis Jašas Liebe wartet, während dieser gelangweilt gähnt. Die Pausen in diesen zwei aufeinander folgenden Szenen, in denen zudem die Rollen vertauscht werden, unterstreichen in „komischer Weise“¹⁵⁸ die Repliken der Figuren. So folgt beispielsweise nach der Pause statt einer Antwort auf Dunjašas Liebeserklärung: „Ich habe mich leidenschaftlich in Sie verliebt. Sie sind gebildet, sie können über alles reden“ eine der ‚tiefsinnigen‘ Aus-

¹⁵⁵ Dt.: TUZENBACH. [...] Sag mir irgendetwas.

Pause.

Sag mir irgendetwas...

ИРИНА. Was? Was? Ringsherum ist alles so geheimnisvoll, alte Bäume stehen da und schweigen... (*Lehnt den Kopf an seine Brust.*)

ТУЗЕНБАХ. Sag mir irgendetwas.

ИРИНА. Was? Was soll ich sagen? Was?

ТУЗЕНБАХ. Irgendetwas.

ИРИНА. Genug! Genug!

Pause.

¹⁵⁶ S. auch Scheibitz, S. 47.

¹⁵⁷ Stender-Petersen, *Zur Technik der Pause...*, S. 194.

¹⁵⁸ Ebd., S. 194 f.

führungen Jašas, für die er von dem Zimmermädchen so geliebt wird: „(gähnt). Tja... Nach meiner Meinung ist es so: Wenn ein junges Mädchen jemanden liebt, dann bedeutet das, es ist unanständig“ (II, 217).

Unter einem anderen Aspekt lässt sich noch einmal die Szene zwischen Varja und Lopachin gegen Ende des IV. Aktes von *Višnevij sad* aufnehmen¹⁵⁹, die mit fünf Pausen (vier davon explizit als „Pause“ gekennzeichnet) als Krönung für die Unfähigkeit der Menschen, miteinander zu kommunizieren, als „Karikatur der Kontaktlosigkeit“¹⁶⁰ erscheint. Die beiden Gesprächspartner suchen nicht nach richtigen Worten, wie manch eine andere Figur Čechovs, sie wissen sehr wohl, was sie sagen sollen, doch bleiben die richtigen Worte unausgesprochen. In den Pausen der im Grunde tragischen Szene des Aneinander-Vorbei-Redens zweier Menschen sind praktisch alle für Čechovs Stücke charakteristischen Inhalte vorzufinden: Die Spannung und die Unklarheit, die zwischen den beiden Gesprächspartnern herrscht – denn Lopachins Gefühle für Varja bleiben verborgen –, sowie die Unfähigkeit der Menschen, ihre Gefühle und Empfindungen verbal zum Ausdruck zu bringen und miteinander in Kontakt zu treten.¹⁶¹

Die Pausen stellen ein unentbehrliches Gestaltungselement der Čechovschen Dramaturgie dar, das eine „mit den mündlichen Repliken fast gleichwertige Rolle“ spielt; sie als Bestandteile des Dramas zu deuten, überlässt der Autor jedoch dem Schauspieler oder dem Regisseur, die sich auf das aktive Verhalten der Zuschauer stützen.¹⁶² Bei aller Mannigfaltigkeit der Pausenfunktionen, treten sie im Großen und Ganzen als eine Quintessenz des Unausgesprochenen, des Angedeuteten auf und schaffen eine „Atmosphäre der psychologischen Tiefe“¹⁶³.

¹⁵⁹ S. oben, Kap. 4.A.I.1. *Charakteristische Aspekte der Figurenrede. Das ‚monologische‘ Sprechen*, S. 180f.

¹⁶⁰ Vgl. Stender-Petersen, *Zur Technik der Pause...*, S. 195.

¹⁶¹ S. hierzu auch von Brühl, S. 186.

¹⁶² Vgl. Stender-Petersen, *Zur Technik der Pause...*, S. 187.

¹⁶³ S. auch Peiler, S. 110.

B. Kinesische Zeichen

I. Proxemik

Die szenischen Anweisungen für Bewegung sind in einem Drama nahezu unentbehrlich.¹⁶⁴ Wie auch im sozialen Leben, erfüllt die Bewegung im Theater zunächst ihre primäre Funktion – die Verschiebung eines Objekts von einem Ort weg zum anderen hin oder um einen Ort herum. Dabei weist auch diese primäre Funktion der Bewegung eine intentionale Ausrichtung auf: Durchkreuzt beispielsweise Nataša in *Tri sestry* die Bühne, so hat diese Handlung hier zum Ziel, ihr Gehen durch das Haus sowie das Nach-Dem-Rechten-Sehen zu kennzeichnen. Vor allem das Auftreten und das Abgehen der Figuren sowie die Bewegung allgemein sind die unentbehrlichen Attribute eines Dramas.¹⁶⁵ Ersteres zum Teil schon alleine aus dem Grund, weil sie eine Voraussetzung für die Präsenz des Schauspielers auf der Bühne darstellen. Die Bewegung allgemein wiederum, die außer dem Auftritt oder Abgang, die Gangart und den Standort einer Rollenfigur auf der Bühne beinhaltet, weil sie für das Vorankommen des dramatischen Geschehens durchweg notwendig ist. Da die Bewegung durch den (Bühnen-)Raum stets vom Dramenautor durchdacht und nicht nur auf eine spezielle Zielrichtung hin orientiert, sondern überdies mit einer bestimmten Bedeutung beladen ist, übernimmt die theatrale Bewegung vor allem die Funktion eines kommunikativen Zeichens und ist daher in einer bestimmten Art und Weise interpretierbar.¹⁶⁶

Nach dem Erscheinen auf der Bühne durch das Auftreten, ist die Bewegung durch den (Bühnen-)Raum das erste aller gestischen, mimischen, oft auch sprachlichen Zeichen, das eine Realisierung durch den Schauspieler erfährt. Ein bestimmter inhaltlicher Ausdruck kommt den Bewegungsabläufen vor allem in den szenischen Angaben für einen charakteristischen Gang der jeweiligen Person, der Veränderung des Standortes – den Wechsel zwischen Sitzen und Stehen und das Hin-und-Her-Gehen mit eingeschlossen – sowie der Veränderung des Abstandes zwischen den Kommunikationspartnern zu.

¹⁶⁴ Hierbei ist zu bemerken, dass hier lediglich die Bewegungsabläufe der Figuren, bei denen die räumliche Ausdehnung und Stellung sowie deren Veränderung, berücksichtigt werden, da die ebenfalls zur Gruppe der proxemischen Zeichen gehörenden Bewegungsabläufe hinsichtlich des Spiels mit Requisit bereits an einer anderen Stelle, unter einem anderen Blickwinkel, betrachtet wurden.

¹⁶⁵ Häufig findet ein Drama auch eine Aufteilung in Auftritte, die auch Čechovs erste Stücke aufweisen.

¹⁶⁶ Vgl. Fischer-Lichte, S. 90 f.

1. Die szenisch bedingten Bewegungsabläufe. Auftritt und Abgang

Die szenischen Bemerkungen für die Auftritte und das Abgehen der Figuren von der Bühne sind eine dramaturgische Notwendigkeit. In den meisten Fällen weisen sie keine inhaltliche Aussage auf und werden hier vor allem als szenisch bedingtes Gestaltungsmittel betrachtet. Vorab ist zu bemerken, dass dramatisch wirkungsreich eingesetzte Auftritte und Abgänge im Čechovschen Drama gänzlich fehlen, so dass ihre Funktionen sich darauf beschränken, die szenische Präsentation der handelnden Figuren zu ermöglichen („бытовые уходы и приходы лиц“¹⁶⁷). Umso vielfältiger fällt in den betreffenden Stücken die Gestaltung des bloßen Erscheinens und Gehens aus.

Als erstes sind die knappsten, dennoch am häufigsten angewendeten Anweisungen für den Auftritt/Abgang zu nennen. Hierzu gehören die einfachen Angaben „geht ab“, „treten ein“, „taucht auf“ etc. Diese Art der Bemerkungen ist in allen Dramen Čechovs vertreten. Sie finden unter anderem eine Erweiterung in solche mit einer anderen oder mit mehreren Personen: „[Serebrjakov] geht durch die mittlere Tür ab. [Elena Andreevna] Geht ihm hinterher“ (*Djadja Vanja*), „alle gehen ab“ (*Tri sestry*), „mit schnellem Schritt gehen fünf Soldaten vorbei“ (*Tri sestry*). Bisweilen sind innerhalb der Stücke auch von dieser stereotypen Wendung abweichende Bemerkungen vorzufinden, wie „erscheint“/„taucht auf“: „Hinter den Säulen, im Saal neben dem Tisch erscheinen Baron Tuzenbach, Čebutykin und Solenyj auf“ (*Tri sestry*), oder Anweisungen für den hinausgezögerten Auftritt/Abgang: „[Elena Andreevna] will gehen“ (*Djadja Vanja*), „[Fedotik und Rodè] gehen zur Seite. [...] Im Hintergrund der Bühne begegnen Fedotik und Rodè Maša und verabschieden sich von ihr; sie geht mit ihnen weg“ (*Tri sestry*). Die einfache Möglichkeit, einen Auftritt/Abgang zu kennzeichnen, erweitert Čechov ebenfalls häufig mit Hilfe der Richtungsangabe: „von rechts treten Sorin und Treplev ein“, „[Maša] geht nach links“ (*Čajka*), „Andrej geht durch die rechte Tür ab in sein Zimmer“ (*Tri sestry*), „aus dem Saal hinaus kommt Varja“ (*Višnevyy sad*). Der Autor bestimmt die Richtung des Auftritts/Abgangs auf Grund der von ihm vorgesehenen Bühnenaufteilung, daher ist diese Art der Anweisungen vor allem für das Bühnenbild von Bedeutung. Die Tatsache, dass Čechov sich wiederholt in mehreren Punkten vom klassischen Drama abwendet, lässt vermuten, dass die Angabe der Richtung weniger auf die klassische, bereits in der Antike etablierte Tradition – von links kamen die Personen aus der Ferne, von rechts aus der Nähe – zurückzuführen ist, sondern vielmehr lediglich mit der handlungsbedingten Aufteilung der Bühne in bestimmte Zo-

¹⁶⁷ Baluchatyj, S. 160.

nen zusammenhängt. Im Fall Nataša (*Tri sestry*), von der es heißt: „Nataša geht mit einer Kerze schweigend von der rechten Tür zur linken über die Bühne“ (III, 168), versucht Gennadij Šaljugin eine Antwort darüber zu finden, warum die Anweisung nicht ein einfaches Über-die-Bühne-Gehen besagt, sondern ausdrücklich eine Richtung angibt – von rechts nach links. Šaljugin sieht hier eine bestimmte Symbolik, die Natašas Entwicklung in die negative Richtung unterstreicht, indem er festhält: „Im russischen Apokryph über das Gespräch von Jesus Christus und Satan steht, dass sie genau so auseinander gingen: Christus nach rechts und der Satan nach links“ und eine von Vladimir Dal’ aufgeschriebene Redewendung zitiert: „Spucke nicht nach rechts – dort ist der Engel, spucke nach links – dort ist der Satan“.¹⁶⁸

Eine weitere Gruppe machen die Anweisungen für einen angekündigten Auftritt/Abgang aus: „TREPLEV. Wenn Zarečnaja sich nicht verspätet [...]. Sie sollte schon hier sein. [...] (*horcht*) Ich höre Schritte [...] (*Rasch geht er Nina Zarečnaja entgegen, die eintritt.*)“ (*Čajka*); „ANFISA. [...] Meine Lieben, ein unbekannter Oberst! Er hat schon den Mantel abgelegt, Kinderchen, kommt hierher. [...] TUZENBACH. Es wird wohl Veršinin sein. (*Veršinin tritt ein.*) Oberstleutnant Veršinin!“ (*Tri sestry*); „Man hört Schritte. In der rechten Tür erscheint Firs“ (*Višnevyj sad*). Ein erwarteter Auftritt wird meist durch Anklopfen, Schritte oder Stimmen von draußen oder auch durch handelnde, sich bereits auf der Bühne befindende Personen angekündigt. Ein bezeichnendes Beispiel, wie Čechov alle oben aufgezählten Gestaltungsmöglichkeiten eines Auftritts miteinander verknüpft und somit die Spannungserwartung des Publikums auf das Höchste steigert, liefert der Auftakt zum *Višnevyj sad*:

ЛОПАХИН (*прислушивается*): Вот, кажется, едут... [...]

*Слышно, как к дому подъезжают два экипажа. Лопачин и Дуняша быстро уходят. [...] Шум за сценой все усиливается. Голос: ,Вот пройдемте здесь... ‘Любовь Андреевна, Аня и Шарлотта Ивановна [...]. Варя [...], Гаев, Симеонов-Пищик, Лопачин, Дуняша [...], прислуга [...] – все идут через комнату.*¹⁶⁹ (I, 199)

Ein Teil der szenischen Bemerkungen zum Auftritt/Abgang ist mit der Angabe von Tempo oder Tempo und Richtung verbunden: „[Treplev] geht rasch ab“ (*Čajka*), „das Zimmermädchen läuft weg“ (*Tri sestry*), „[Anja] läuft zu-

¹⁶⁸ Šaljugin, 177 f.

¹⁶⁹ Dt.: LOPACHIN (*horcht*). Da, ich glaube, sie kommen...

[...]

Man hört wie zwei Equipagen vor dem Haus vorfahren. Lopachin und Dunjaša gehen schnell hinaus. [...] Der Lärm hinter der Bühne nimmt zu. Eine Stimme: ,Gehen wir hier durch... ‘Ljubov’ Andreevna, Anja und Šarlotta Ivanovna [...]. Varja [...], Gaev, Simeonov-Piščik, Lopachin, Dunjaša [...], die Dienerschaft [...] – alle gehen durch das Zimmer.

rück in den Saal“ (*Višnevyj sad*). Diese Form der szenischen Bemerkung setzt vor allem einen bestimmten, vom Geschehen abhängigen Erregungszustand voraus, der auf der Bühne darzustellen ist. Hieran kann man unmittelbar die nächste Gestaltungsmöglichkeit anknüpfen – Auftritt oder Abgang mit Angabe des Seelenzustandes: „[Serebrjakov] läuft vor Schreck taumelnd herein“ (*Djadja Vanja*), „[Piščik] tritt in großer Verwirrung ab“ (*Višnevyj sad*).

Als Nächstes sind die szenischen Bemerkungen zu einem Auftritt/Abgang mit Requisit zu nennen, die dabei ebenfalls Kostüm- und Beleuchtungsangaben beinhalten können¹⁷⁰: „[Treplev] tritt ohne Hut, mit einem Gewehr und einer getöteten Möwe ein“ (*Čajka*), „Natal’ja Ivanovna tritt im Hauskleid mit einer Kerze ein“ (*Tri sestry*), „Varja tritt ein, am Gürtel trägt sie einen Schlüsselbund“ (*Višnevyj sad*).¹⁷¹ Außer, dass die Requisiten, die beim Auftritt/Abgang mitgebracht oder weggetragen werden, zur Handlung des Stücks gehören, sind sie bisweilen als Anzeichen für das folgende Geschehen zu deuten, wie zum Beispiel die tote Möwe in *Čajka*.

Schließlich ist die Gestaltungsmöglichkeit des Auftritts oder des Abgangs einer Figur zu nennen, die mit den Angaben zum Spiel verbunden ist: „[Medvedenko] tritt bekümmert zur Seite“ (*Čajka*), „[Sonja] geht, bleibt aber neben der Tür stehen“, nach einer kurzen Unterredung zwischen ihr und Elena Andreevna heißt es für sie weiter im Text „tritt ab“ (*Djadja Vanja*), „[Astrov] geht weg; Sonja geht ihm mit einer Kerze hinterher, um ihn hinauszubegleiten“ (*Djadja Vanja*), „Andrej winkt ab und tritt beiseite. [...] Maša und Irina fassen ihn unter den Armen und führen ihn lachend zurück“ (*Tri sestry*), „[Lopachin] blickt zur Tür hinein und meckert wie eine Ziege ‚Määäh...‘ Tritt ab“ (*Višnevyj sad*). Bisweilen ist die Art des Auftritts/Abgangs so mit dem Geschehen verbunden, dass die Anweisungen zum Spiel zu einem wichtigen Ausdrucksmittel des Auftritts/Abgangs werden. So spielt sich Telegin, um den verärgerten Vojnickij nicht noch mehr aufzuregen, aus der Szene heraus – „geht auf Zehenspitzen hinaus“ –, an einer anderen Stelle dagegen „tritt [Telegin] auf Zehenspitzen ein“ (*Djadja Vanja*).

Im Vergleich zum größtenteils szenisch bedingten Abgehen finden sich in Čechovs Stücken ebenfalls einige Beispiele für den Abgang der Rollenfiguren, die über ihre handlungsbedingte Beschaffenheit hinaus eine ausdrückliche Motivation des Abgangs durch die jeweilige Person selbst beinhalten. In *Čajka* werden durch Ninas Beweggründe, die Gesellschaft, und somit die

¹⁷⁰ Vgl. Sterz, S. 26.

¹⁷¹ Wie im vorigen Kapitel bereits angeführt, tragen die Requisiten zur Charakterisierung einer Person bzw. deren Beschäftigungsart bei.

S. hierzu Kap. 2.C.II.3. *Symbolischer Gebrauch*, S. 110.

Bühne, zu verlassen, vor allem die in ihrer Familie herrschenden Verhältnisse vorgestellt. In gewisser Weise findet sich hier auch angesichts des späteren Verhältnisses mit Trigorin und des Bruches mit der Familie ein Ausdruck ihrer Unschuld und ihrer Artigkeit:

НИНА. А мне пора. Прощайте.

АРКАДИНА. Куда? Куда так рано? Мы вас не пустим.

НИНА. Меня ждет папа.

[...]

СОРИН. Оставайтесь на один час и все. Ну что, право...

НИНА (*подумав, сквозь слезы*). Нельзя! (*Пожимает руку и быстро уходит.*)¹⁷²

(I, 17)

In *Višnevuj sad* bringt Trofimov nach einem für ihn unbefriedigenden Gespräch mit Ranevskaja empört zum Ausdruck, sich mit ihr auf keinen gemeinsamen Nenner einigen zu können, wobei seine Bewegungen und deren Tempo sowie seine Gestik seine Aufgebrachtheit nur verstärken:

ТРОФИМОВ (*в ужасе*). Это ужасно! Что она говорит?! (*Идет быстро в зал, схватив себя за голову.*) Это ужасно... Не могу, я уйду... (*Уходит, но тотчас же возвращается.*) Между нами все кончено! (*Уходит в переднюю.*)¹⁷³ (III, 235)

2. Die sprechtextbezogenen Bewegungen

Neben Auftritt und Abgang einer Rollenfigur existieren weitere Bewegungsabläufe ohne einen besonderen Ausdruckswert. Die Bühnenanweisungen solcher Art werden als „Ausdrucksmittel eines schon im Sprechtext vorgegebenen Inhalts“ eingesetzt.¹⁷⁴ Zum einen beinhaltet die Gruppe der nicht szenisch bedingten Anweisungen für Bewegung solche Handlungen, die den Textinhalt ausführen und/oder ergänzen: „АРКАДИНА. Kostja, mach das Fenster zu, es zieht. (*Treplev schließt das Fenster.*)“ (*Čajka*, IV, 55) oder: „ЇБУТЫКИН [...] (*Zum Offiziersburschen.*) Trag den Samowar dorthin...

¹⁷² Dt.: NINA. Und für mich wird es Zeit. Leben Sie wohl.

АРКАДИНА. Wohin? Wohin so früh? Wir lassen Sie nicht fort.

НИНА. Papa erwartet mich.

[...]

СОРИН. Bleiben Sie noch eine Stunde und aus. Also wirklich...

НИНА (*nach kurzem Überlegen, unter Tränen*). Es geht nicht! (*Drückt ihm die Hand und geht schnell ab.*)

¹⁷³ Dt.: ТРОФИМОВ (*entsetzt*). Es ist entsetzlich! Was redet sie da?! (*Geht schnell in den Saal, fasst sich an den Kopf.*) Das ist entsetzlich... Ich kann nicht mehr, ich gehe weg... (*Geht ab, doch kommt sogleich zurück.*) Zwischen uns ist alles aus! (*Geht ab in den Flur.*)

¹⁷⁴ Vgl. Dahms, S. 124.

(*Der Offiziersbursche bringt den Samowar in den Saal hinaus.*)“ (*Tri sestry*, I, 126). Trotz ihrer gleichberechtigten Stellung neben dem Sprechtext und aus diesem folgend, besitzen sie jedoch keinen Ausdruckswert und führen lediglich die lebendige Umsetzung des Dramentextes vor Augen. Zum anderen sind es Bewegungsabläufe, die zwar keine eigenständige Erwähnung im Sprechtext finden, seinem Inhalt entsprechend aber eingesetzt werden: „LJUBOV’ ANDREEVNA. [...] Meine Lieben... (*Anja und Varja umarmend.*) Wenn ihr zwei nur wüsstet, wie ich euch liebe“ (*Višnevyj sad*, II, 222).¹⁷⁵ Schließlich sind solche Angaben zu nennen, die eine Zwischenstellung einnehmen. Sie beziehen sich zwar auf die Sprechaussage, ergänzen sie aber nicht durch ihre eigene Ausdrucksstärke, sondern runden lediglich den Textinhalt ab: „VARJA (*leise*). Anja schläft. (*Öffnet leise das Fenster.*)“ (*Višnevyj sad*, I, 209).

Ein weiterer Kunstgriff, die nicht szenisch bedingten Bewegungen innerhalb eines Dramengeschehens einzusetzen, ist in vier großen Stücken Čechovs besonders häufig zu beobachten. Gemeint sind die Bewegungsabläufe, die als „eigenständige Ausdruckswerte“¹⁷⁶ fungieren. Diese stehen zwar mit dem Kontext der Handlung in Verbindung, ihre Realisierung findet jedoch lediglich als Hintergrundgeschehen statt. Auf die angekündigte Abreise Arkadinas bezogen, ohne aber jegliche Verknüpfung mit dem Text und dem Vordergrundgeschehen, mitten in Mašas Monolog, heißt es in *Čajka*: „Jakov geht von links nach rechts mit einem Koffer über die Bühne“ (III, 34). In der allgemeinen Bühnenbildanweisung zum IV. Akt von *Tri sestry* sind ebenfalls die Hintergrundbewegungen angegeben, deren Ausdruckswert hinsichtlich der Vordergrundhandlung vor allem darin besteht, die Verwandlung des Prozorovschen Gartens in eine „öffentliche Stätte“ zu bedeuten, wodurch die Vertreibung der Schwestern sowie die Hektik im Zusammenhang mit dem Abzug der Militärbrigade noch mehr verdeutlicht werden: „Von der Straße zum Fluss gehen ab und zu Passanten durch den Garten; mit schnellem

¹⁷⁵ Meist sind solche Anweisungen an ihrer Gerundium-Form feststellbar. Eine ganze Folge solcher Bewegungen, die nicht aus dem Sprechtext folgen, sondern ihn nur mit passenden Bewegungen ergänzen, ist im III. Akt von *Djadja Vanja* (97) zu finden:

ASTROV – „versperrt ihr den Weg“ („загораживая ей дорогу“), „lässt sie nicht ausreden“ („мешая ей говорить“), „hält sie an der Taille fest“ („удерживая ее за талию“), „aufgeregt“ („будуруя“);

ELENA ANDREEVNA – „ohne Vojnickij zu sehen“ („не видя Войницкого“), „nachdem sie Vojnickij erblickt hat“ („увидев Войницкого“);

VOJNICKIJ – „er ist aufgeregt“ („волнуясь“), „wischt sich das Gesicht ab“ („вытирая лицо“).

¹⁷⁶ S. hierzu Dahms, S. 124 ff.

Schritt gehen fünf Soldaten vorbei“ (IV, 172). In *Višnevij sad* wird eine solche Hintergrundbewegung zwar in die Repliken der Personen aufgenommen, dient allerdings lediglich dazu, die nachdenklich-melancholische Stimmung der Figuren im Vordergrund zu unterstreichen¹⁷⁷:

В глубине сцены проходит Епиходов и играет на гитаре.
[ЛЮБОВЬ АНДРЕЕВНА] (*задумчиво*.) Епиходов идет...
АНЯ (*задумчиво*). Епиходов идет...¹⁷⁸ (II, 224)

Bisweilen setzt Čechov diese Art der Hintergrundhandlung auch in das spätere Dramengeschehen vorbereitend ein. So besagt die Anweisung in *Čajka*:

Пока они разговаривают, Аркадина и Полина Андреевна ставят среди комнаты ломберный стол и раскрывают его; Шамраев зажигает свечи, ставит стулья. Достают из шкапа лото.¹⁷⁹ (IV, 52)

Erst später wird das Lotto-Spielen im Sprechtext und im Vordergrundgeschehen aufgenommen.

3. Die Gangart als Mittel der nonverbalen Charakterisierung

Die nicht szenisch bedingten Bewegungen können durch die hinzukommende Beschreibung einer Gangart erweitert werden, die sich jedoch durch ihre personenbezogen höhere Wirkungsintensität auszeichnet. Ihre Ausdrucksfunktionen sind dabei weder in Bezug auf die Kommunikationssituation noch auf das Verhältnis zwischen den Gesprächspartnern definierbar, somit fällt bei der Beschreibung einer Gangart die intersubjektive Bedeutung weg. Die im Raum realisierte Bewegung eines Einzelnen – besonders wenn diese von anderen Personen unbemerkt verfolgt wird – ist somit stets lediglich als ein Zeichen zu interpretieren, das auf der Subjektebene Bedeutung erzeugt.¹⁸⁰

Hin und wieder greift Čechov in expliziter Form zur indirekten Charakterisierung einer Dramenfigur, indem er sie mit einer charakteristischen Gangart ausrüstet. Es wird dabei lediglich im Fall Sorin (*Čajka*) im Verlauf des gesamten Stücks eine bestimmte Linie bei der gangartbedingten Beschreibung der Figur verfolgt. So heißt es bereits zu Beginn des Stücks für Sorin, er stütze sich auf einen Stock („опираясь на трость“, I, 6), was nicht nur das fort-

¹⁷⁷ S. Kap. 4.A.I.4. *Der Subtext*, S. 194 f.

¹⁷⁸ Dt.: *Im Hintergrund der Bühne geht Epichodov vorbei und spielt Gitarre.*

[LJUBOV' ANDREEVNA] (*nachdenklich*) Da geht Epichodov...

ANJA (*nachdenklich*). Da geht Epichodov...

¹⁷⁹ Dt.: Während sie sich unterhalten, stellen Arkadina und Polina Andreevna einen Kartentisch in die Mitte des Zimmers und klappen ihn auf; Šamraev zündet Kerzen an, stellt die Stühle auf. Man holt ein Lottospiel aus dem Schrank.

¹⁸⁰ S. hierzu Fischer-Lichte, S. 90.

geschrittene Alter der betreffenden Person kennzeichnet, sondern vor allem als ein Zeichen körperlicher Schwäche zu interpretieren ist, wie es der Sprechtext widerspiegelt:

СОРИН. [...] У меня ноги болят.

АРКАДИНА. Они у тебя, как деревянные, едва ходят.¹⁸¹ (I, 18)

Auch im weiteren Verlauf der Handlung findet insbesondere das zweite Merkmal nicht nur eine erneute Bestätigung; denn es heißt auch in den weiteren Akten „stützt sich auf einen Stock“ (II, 22) und „mit einem Stock“ (III, 43). Vielmehr erfährt es sogar eine Steigerung. Als Zeichen für eine fortschreitende Krankheit stehen die szenischen Bemerkungen „Medvedenko rollt einen leeren Rollstuhl“ (II, 22) und „Dorn und Medvedenko fahren Sorin in einem Rollstuhl“ (IV, 47), wobei hier die Vermutung nahe liegt, dass der Rollstuhl über die Kennzeichnung der fortschreitenden Krankheit hinaus, nicht nur den Umstand, dass Sorin „mit seinem Leiden ernstgenommen werden will“¹⁸², sondern auch seine passive Art unterstreicht.

Während die Angaben zur charakteristischen Gangart nur bei Sorin vorzufinden sind, werden andere Anmerkungen situationsbedingt eingesetzt. Im II. Akt von *Čajka* heißt es über Maša: „geht eines trägen, schlaffen Ganges ab“ (24). Da es sich hierbei um eine junge, vitale Frau handelt, kann ihr schleppender Gang weder alters- noch gesundheitsbedingt ‚gerechtfertigt‘ werden – ihre eigene Erklärung lautet: „Mir ist das Bein eingeschlafen...“. Angesichts ihrer Trauer über das eigene Leben, ihre unglücklichen Liebe sowie den Alkoholmissbrauch ist ihre Art, sich fortzubewegen, eher auf Traurigkeit und Niedergeschlagenheit zurückzuführen: „Ein unausgefüllter Tag, ein unerfülltes Leben stehen hinter dieser trivialen, scheinbar sinnlosen Anweisung. Träge und schlaff – so leben sie alle, die hier versammelt sind, doch nur Maša gibt sich nicht die Mühe, diese Tatsache zu verbergen“.¹⁸³ Eine besondere Prägnanz wird hier vor allem dadurch erreicht, dass Mašas Abgang von der Bühne in einer schleppenden, trägen Art kurz nach ihrem Vergleich mit Arkadina geschieht. Die Schauspielerin fordert Maša auf, aufzustehen, stemmt die Arme in die Hüften und geht auf und ab – ebenfalls eine situationsbedingte Anweisung für die Gangart der betreffenden, auf die Äußerlichkeiten bedachten Person: „Sehen Sie – wie ein junges Küken. Ich könnte noch ein

¹⁸¹ Dt.: SORIN. [...] Meine Beine tun mir weh.

ARKADINA. Sie sind bei dir wie aus Holz, du kannst kaum gehen.

¹⁸² Vgl. von Brühl, S. 126.

¹⁸³ Kirschstein-Gamber, S. 74.

fünfzehnjähriges Mädchen spielen“ (II, 21 f.). Maša setzt sich aber sogleich und geht etwas später schleppenden Schrittes ab.

In den anderen Stücken lassen Details und kurze situationsbedingte Angaben auf die Gangarten der Figuren schließen. Von Medvedenko heißt es, er würde zunächst bekümmert zur Seite gehen („Medvedenko tritt bekümmert zur Seite“, IV, 48) und später mit schuldbewusstem Gang weggehen („geht weg, der Gang ist schuldbewusst, IV, 52). Krankheit und das hohe Alter sind auch in Marinas (*Djadja Vanja*) Figur zu vermuten. Solche Angaben wie „schwammige, schwerfällige Alte“ (I, 63) sowie ihre eigene Aussage „Auch mir selbst pochen die Beine, pochen immerzu“ (II, 78) scheinen eine Auswirkung auf ihre Gangart haben zu können. In *Tri sestry* lautet die Anweisung für den Militärarzt: „[...] tritt ein; ohne zu schwanken, geht er wie ein Nüchterner durchs Zimmer“ (III, 160), was als ein Hinweis auf den sonst leicht wankenden Gang des trinkenden Čebutykin aufgefasst werden kann. Auch *Višnevyy sad* lässt einige Schlüsse auf die Gangarten der Dramenfiguren zu. Von Anja heißt es: „Sie ist sehr erschöpft, so dass sie sogar etwas schwankt“ (I, 200). Von dem angetrunkenen Passanten („слегка пьян“, II, 226) ist anzunehmen, er würde etwas schwankend gehen. In Firs' Art zu gehen wird außer den Hinweisen auf Krankheit und hohes Alter vor allem die unterwerfende Art eines treuen Dieners sichtbar: „Auf einen Stock gestützt geht Firs eilig über die Bühne“ (I, 199), oder: „Firs trippelt ihm hinterher“ (I, 214).

4. Kommunikationsbedingter Standortwechsel

Über die sprachlichen Äußerungen hinaus ist die Bewegung imstande, bestimmte Aussagen über die zwischenmenschlichen Verhältnisse zu treffen. Ausschlaggebend sind dabei die Bewegungen der jeweiligen Personen, die entweder in Verbindung mit der sprachlichen Kommunikation oder ohne diese „aufeinander zu, voneinander weg oder umeinander herum“¹⁸⁴ ausgeführt werden. Wechselt die Person während eines Gesprächs den Standort, lassen sich Rückschlüsse auf das Verhältnis der Person zu den Dialogpartnern oder zum Gegenstand des Gesprächs ziehen. Im III. Akt von *Čajka* blickt das gespannte Verhältnis Treplevs zu Trigorin durch:

ТРЕПЛЕВ. [...] Только, мама, позволь мне не встречаться с ним. Мне это тяжело...
 выше сил... (*Входит Тригорин.*) Вот... Я выйду...
 [...]

*Треплев подбирает с полу повязку и уходит.*¹⁸⁵ (III, 40)

¹⁸⁴ Vgl. Fischer-Lichte, S. 89 f.

¹⁸⁵ Dt.: ТРЕПЛЕВ. [...] Nur, Mama, erlaube mir, ihm nicht zu begegnen. Es fällt mir schwer... geht über meine Kräfte... (*Trigorin tritt ein.*) Da... Ich gehe...

Hierbei kann auch der räumliche Abstand zwischen den jeweiligen Figuren in einer entsprechenden Funktion – und zwar als Zeichen für das zwischen ihnen herrschende Verhältnis – realisiert und interpretiert werden. Nach Kulygins Eintreten besagt die Anweisung für Maša: „Tritt zur Seite“ (*Tri sestry*, I, 133), wodurch die Entfernung zwischen den beiden Eheleuten durch die Vergrößerung des räumlichen Abstandes bildhaft verdeutlicht wird. Dieser Abstand wird fast im Verlauf des ganzen Stücks beibehalten und sogar vergrößert, indem der Autor das Ehepaar Maša-Kulygin nur selten gleichzeitig auf der Bühne erscheinen lässt. Dabei ist der Gymnasiallehrer die meiste Zeit auf der Suche nach seiner Frau und erst gegen Ende des Stücks, nach dem Abzug der Militärbrigade, finden sie sich wieder ‚vereint‘ auf der Bühne. Zur Veranschaulichung der zwischenmenschlichen Situation kommt ein anderer Gesichtspunkt hinzu – wendet sich eine Person ab, kann dies als Abwendung dem Thema gegenüber oder als Entziehung der Unterhaltung interpretiert werden. Sehr deutlich kann das Abwenden von einem bestimmten Thema am Beispiel Elena Andreevnas (*Djadja Vanja*) verfolgt werden. Stets können hier ihre „Fluchtversuche“ beobachtet werden, wenn die beiden sie liebenden Männer von ihren Gefühlen ihr gegenüber zu sprechen beginnen: Von Vojnickijs Liebeserklärung flüchtet die junge Frau im I. Akt ins Haus (74), im II. und im III. Akt heißt es für sie in der ähnlichen Situation: „Sie will gehen“ (79; 91). Gehen will sie ebenfalls zwei Mal nach Astrov's Gefühlsausbruch (III, 97). Auch Tuzenbach versucht im I. Akt von *Tri sestry* einer Diskussion mit seinem Rivalen Solenyj zu entgehen, indem er den Standort wechselt:

ТУЗЕНБАХ. Василий Васильич, прошу вас оставить меня в покое... (*Садится на другое место.*) Это скучно, наконец.¹⁸⁶ (129)

Im nächsten Akt erfolgt eine Bewegung in die entgegengesetzte Richtung – der Baron geht mit einem Friedensangebot auf Solenyj zu:

ТУЗЕНБАХ (*идет к Соленому, в руках графинчик с коньяком*). [...] Ну, давайте мириться. Давайте выпьем коньяку.¹⁸⁷ (II, 150)

Der Standortwechsel während eines Gesprächs kann darüber hinaus als ein Ausdruck dessen verstanden werden, dass eine Unterhaltung zwischen den

[...]

Treplev hebt die Kopfbinde vom Boden auf und tritt ab.

¹⁸⁶ Dt.: TUZENBACH. Vasilij Vasil'ič, ich bitte Sie, lassen Sie mich in Ruhe... (*Setzt sich auf einen anderen Platz.*) Es wird allmählich langweilig.

¹⁸⁷ Dt.: TUZENBACH (*geht auf Solenyj zu, in den Händen eine kleine Karaffe mit Cognac*). [...] Na, lassen Sie uns Frieden schließen. Lassen Sie uns Cognac trinken.

Anwesenden nicht möglich ist. Dies lassen auch die drei Schwestern im gleichnamigen Stück ihren Bruder spüren, indem die Älteste und die Jüngste – Ol'ga und Irina – sich hinter ihre Wandschirme begeben und die mittlere Schwester Maša das Zimmer verlässt, während Andrej verzweifelt versucht, sie in ein Gespräch zu verwickeln (III, 169 f.).

5. Bewegung als Ausdruck seelischer Inhalte

Ein weiterer Aspekt der Bewegungsthematik kommt besonders in solchen Bewegungsabläufen wie dem Hin-und-Her-Gehen sowie dem Sich-Setzen zum Vorschein. Die intentionale Absicht dieser Bewegungselemente liegt größtenteils darin, Auskunft über die Gemütsverfassung der jeweiligen Figur zu geben, wobei sich hier sowohl „einfache Gefühlsinhalte“ als auch die „Andeutung komplizierter psychologischer Prozesse“¹⁸⁸ abzeichnen können. Geht eine Person durch den Raum auf und ab, so ist meist davon auszugehen, dass es sich dabei um den Prozess des Nachdenkens, der Aufgeregtheit, der Ungeduld handelt. Eine explizite Bestätigung dieser Annahme findet sich in *Tri sestry*: „Irina geht nachdenklich im Zimmer auf und ab; sie ist aufgeregt“ (II, 154). Vor allem wenn die Person sich alleine auf der Bühne befindet, legt ihr Gehen den Prozess des Innewerdens nahe, den auch Nina Zarečnaja nach der Unterredung mit Trigorin erlebt. Allein auf der Bühne geblieben, bewegt sie sich, das Geschehene realisierend, durch den Bühnenraum: „(tritt an die Rampe; nach einigem Nachdenken). Ein Traum!“ (*Čajka*, II, 34).

Korrespondiert die Hin-und-Her-Bewegung mit dem Hin-und-Her eines Gedankens, so ist das Bewegungselement „Sich-Setzen“, das gewöhnliche, bedeutungsarme Hinsetzen ausgeschlossen, mehr mit der Situation der Besinnung der Protagonisten zu verbinden. Ein besonders prägnantes Beispiel von Ernüchterung ist in *Višnevij sad* zu finden: „Ljubov' Andreevna sinkt auf den Stuhl nieder und weint bitterlich“ (III, 240), durch das ‚bitterliche Weinen‘ unterstützt, verdeutlicht Ranevskajas entkräftetes Sich-auf-den-Stuhl-Niedersinken den Verlust von Illusionen, nachdem Lopachin seine Ersteigerung des Gutes bekannt gemacht hat – sein Kommentar lautet: „Nun gibt es kein Zurück mehr“. Verlust und das Erfassen der Situation spiegeln sich auch in Irinas Sich-Setzen auf die Terrassenstufe (*Tri sestry*). Tröstet sie sich zu Beginn des IV. Aktes, in der Abschiedsszene mit Fedotik und Rodè, noch mit der Hoffnung, die Offiziere irgendwann wieder zu sehen, so wird ihr nach ihrem Abgang das ganze Ausmaß des Verlustes klar: „Sie sind fort... (Setzt sich auf die untere Stufe der Terrasse.)“ (173). Als psychologische Reaktion auf eine bestimmte Situation ist Vojnickijs erschöpftes Sich-Setzen interpre-

¹⁸⁸ Vgl. Dahms, S. 127.

tierbar, dem ein Wutausbruch über das Verfehlen des Ziels vorangegangen ist und in dem vor allem seine Resignation und Kapitulation vor dem stärkeren Serebrjakov und vor seinem erfolglosen Leben widergespiegelt werden: „(Wütend.) Ah, zum Teufel, zum Teufel... der Teufel soll dich holen... (Schlägt mit dem Revolver auf den Boden und setzt sich erschöpft auf einen Stuhl.)“ (*Djadja Vanja*, III, 104).

Darüber hinaus sind weitere Bewegungsabläufe dazu imstande, die inneren seelischen Vorgänge zu veranschaulichen, ohne dass die jeweilige „innere Bewegung“ im Sprechtext eine Entsprechung findet. Als Ausdruck von Aufgebrachtheit und Enttäuschung ist Treplevs Stampfen mit dem Fuß zu verstehen, als er die Aufführung seines Stücks abbricht: „Schluss! Vorhang! Den Vorhang runter! (stampft mit dem Fuß auf.) Vorhang!“ (I, 14). Die „innere Bewegtheit“ Sonjas (*Djadja Vanja*) findet in ihrem Fall auf die Knie Ausdruck, wobei die Bewegung hier mit der inhaltlichen Aussage übereinstimmt – Sonjas Verzweiflung und Flehen werden in dieser Bewegung sichtbar gemacht: „(lässt sich vor der Kinderfrau auf die Knie nieder und schmiegt sich an sie). [...] (auf den Knien, wendet sich zu ihrem Vater; nervös, unter Tränen). Man soll barmherzig sein, Papa!“ (III, 102 f.). In Bezug auf Stanislavskijs Interpretation – nach ihren Worten stellt sich Sonja auf die Knie und küsst dem Vater die Hand – riet Čechov auch hier von jeglicher Dramatik in der Darstellung der inneren Bewegtheit ab:

Этого не надо делать, это ведь не драма. Весь смысл и вся драма человека внутри, а не во внешних проявлениях. Драма была в жизни Сони до этого момента, драма будет после этого, а это – просто случай, продолжение выстрела. А выстрел ведь не драма, а случай.¹⁸⁹

II. Mimisch-gestische Zeichen

1. Mimik/Pantomime

Da es sich beim Čechovschen Theater um ein naturalistisches Theater handelt, scheint die emotionale Über- oder Untertreibung hinsichtlich der mimischen Zeichen fehlplaziert zu sein, wobei hier die natürliche Mimik vom

¹⁸⁹ *Al'manachi*, kn. 23, II. *Šipovnik*, 1914, S. 194, zitiert in: Papernyj, S. 103.

Dt.: Dies sollte man nicht tun, das ist doch kein Drama. Der ganze Sinn und das ganze Drama des Menschen sind in seinem Inneren und nicht in den äußeren Erscheinungen. Das Drama war im Leben Sonjas bis zu diesem Moment, das Drama wird später sein, dies jedoch ist nur ein Vorkommnis, eine Folge des Schusses. Und der Schuss ist doch kein Drama, sondern ein Zufall.

Schauspieler eingehalten werden soll. Das menschliche Gesicht bringt als Informationsträger stetig Zeichen hervor, die unterschiedliche Bedeutungen beinhalten können. Da es sich bei den mimischen Zeichen um die Emotionen der zeichenerzeugenden Person handelt, werden die Bedeutungen auf der Subjektebene transportiert.¹⁹⁰ Im Gegensatz zum Film ist die Großaufnahme eines Gesichts auf dem Theater nicht möglich, so dass der Gebrauch von sprachbegleitenden mimischen Zeichen, wie beispielsweise das die Intonation eines Fragesatzes begleitende Heben der Augenbrauen, zwar denkbar ist, sich aber als wertlos erweist; denn durch den relativ großen Abstand zwischen dem Schauspieler auf der Bühne und dem Zuschauer im Saal geht ein erheblicher Teil der mimischen Ausdruckstärke verloren. Wohl war unzureichende Wahrnehmungsintensität der mimischen Zeichen dem Autor bekannt, so dass er in seinen Stücken überwiegend die anderen nonverbalen Ausdrucksmittel – die proxemischen, die gestischen oder die sprachlichen Zeichen – zur Übermittlung von Affekten und Gemütsbewegungen hinzuzieht. Nur drei Mal besagt die szenische Bemerkung ein mimisches Spiel – für Arkadina im II. Akt von *Čajka*: „Nimmt das Buch und *sucht mit den Augen* darin“ (22), im I. Akt von *Djadja Vanja* für Astrov: „*Sucht mit den Augen* nach seiner Schirmmütze“ (71) und im III. Akt für Vojnickij: „Läuft herein und *sucht mit den Augen* nach Serebrjakov“ (104).¹⁹¹

Differenziert können die Blickrichtung und der Blickkontakt unter dem Aspekt der mimischen Zeichen betrachtet werden, die Entfernung zur Bühne lässt dabei bei der Umsetzung solcher szenischen Bemerkungen eine Bewegung des Kopfes für die bessere Anschaulichkeit vermuten. Die Blickrichtung der Figuren erschließt sich gewöhnlich bereits daraus, dass eine Person mit der anderen spricht und sie dabei anschaut. Ist die Blickrichtung explizit erwähnt, so handelt es sich um szenisch bedingte Angaben, die „ohne beigefügtes nuancierendes Attribut eher formalen Charakter“¹⁹² besitzen und meist den folgenden Text motivieren: „SORIN. [...] (*Blickt in die Richtung, in die Šamraev gegangen ist.*) Ein unerträglicher Mensch! Ein Despot!“ (*Čajka*, II, 25), oder: „SOLENYJ. [...] (*Sieht Tuzenbach an.*) Put-put-put...“ (*Tri sestry*, III, 164). Dies gilt auch für Gegenstände: „LJUBOV' ANDREEVNA (*sieht in ihr Portemonnaie*). Gestern hatte ich viel Geld und heute wenig“ (*Višnevyy sad*, II, 218). Aber auch die Blickverbindung der Figuren ist an dieser Stelle zu erwähnen. So lautet die Anweisung im IV. Akt von *Čajka*: „Treplev tritt ein und setzt sich auf einen Schemel zu Füßen Sorins. Maša lässt die ganze Zeit über die Augen nicht von ihm“ (49). Die Blickverbindung bringt hier das

¹⁹⁰ Vgl. Fischer-Lichte, S. 48.

¹⁹¹ Hervorhebungen I. U.-R.

¹⁹² Vgl. Dahms, S. 137.

Verhältnis der beiden Personen zum Ausdruck, speziell Mašas Zuneigung Treplev gegenüber wird durch den einseitigen Blickkontakt verdeutlicht. Darüber hinaus finden in der Mimik innere Gefühlszustände ihren Ausdruck. Für die adäquate Interpretation mimischer Zeichen sind vor allem die gegebene Kommunikationssituation, das soziale und persönliche Verhältnis der Gesprächspartner sowie die individuelle Gemütslage der zeichenproduzierenden Person ausschlaggebend.¹⁹³

2. Das gestische Verhalten

Überaus breit gefächert ist auf dem Theater das Spektrum der Gebärden. Zu den szenisch bedingten von ihnen gehören vor allem solche, die etwas ‚bedeuten‘ – im Hinblick auf eine Person: „ARKADINA. [...] Jeune premier und Abgott aller sechs Landsitze war damals hier (*zeigt mit dem Kopf auf Dorn*), Doktor Evgenij Sergeič“ (*Čajka*, I, 16) oder eine Sache: „SEREBRJAKOV. [...] Lebt hier (*zeigt auf die mittlere Tür*), fast in meiner Nähe“ (*Djadja Vanja*, III, 103). Meist findet das zu bedeutende Objekt auch eine Entsprechung im Sprechtext der zeichenerzeugenden Figur, wie zum Beispiel in *Višnevyj sad*: „GAEV. Ja... Das ist ein gutes Stück... (*Betastet den Schrank*). Lieber, hochverehrter Schrank!“ (I, 206). Zu einer weiteren Gruppe der szenisch bedingten Gesten gehört eine Vielzahl der so genannten „schmückenden Gesten“. Entstanden als „Folge des angestrebten ‚objektiven‘ Darstellungsstils“ werden diese weder durch die Figurenrede begleitet, noch sind sie für den Inhalt oder Fortlauf des Dramengeschehens von Bedeutung.¹⁹⁴ Hierzu zählen solche Anweisungen wie „rückt dem Onkel die Krawatte zurecht“ für Treplev (*Čajka*, I, 7) oder „kämmt sich den Bart“ für Čebutykin (*Tri sestry*, III, 161).

Auch die nicht szenisch bedingten Gesten können in sprechtextbegleitende Gesten sowie solche, die keine Entsprechung im Sprechtext finden, eingeteilt werden. Im Vergleich zu den bereits angeführten, szenisch bedingten gestischen Äußerungen aber besitzen sie durchaus einen inhaltlichen oder eigenständigen Ausdruckswert.¹⁹⁵ In Bezug auf die Konstellation „Person-Sache“ beschränkt der Autor die Gesten nicht nur auf ihre Zeigefunktion, er zeigt unter anderem ihre Fähigkeit, das Verhältnis der Person zum betreffenden Gegenstand zu verdeutlichen, wie es zum Beispiel *Višnevyj sad* entnom-

¹⁹³ Vgl. Fisher-Lichte, S. 54 ff.

¹⁹⁴ S. hierzu Dahms, S. 139.

¹⁹⁵ Dahms, S. 141.

men werden kann. Im Fall Ranevskaja heißt es: „Mein liebes Schränkchen... (*Küsst den Schrank.*)“ (I, 204).

Hinsichtlich der zwischenmenschlichen Verhältnisse sind hier zunächst die im Zusammenhang mit einer bestimmten Situation allgemein gebräuchlichen Gesten, speziell das Umarmen, das Küssen oder das Hand-Geben zu nennen. Über die Ankunfts- oder Abschiedszeremonie und andere herkömmliche Bedeutungen hinaus¹⁹⁶, gebraucht Čechov die betreffenden Gebärden vor allem, um die emotionalen Bindungen der betreffenden Rollenfiguren zueinander zu verdeutlichen. In *Čajka* machen sich in Ninas Geste „drückt Sorin fest die Hand“ (I, 9) nicht nur Freude, sondern auch in gewisser Weise Vertrauen bemerkbar, indem sie Sorin gleichzeitig von ihrer Angst vor ihrem Vater berichtet. Polina Andreevna reicht Medvedenko nur „widerwillig die Hand zum Handkuss“ (IV, 52), wodurch ihre Einstellung dem Schwiegersohn gegenüber mehr als deutlich heraustritt. Gesten des Vertrauens und der Beruhigung sind Sonja und Elena Andreevna während ihres Gesprächs über Sonjas Liebe zu Astrov in *Djadja Vanja* zugeschrieben: „SONJA. [...] (*Legt ihr den Kopf auf die Brust.*). ELENA ANDREEVNA. Nun, genug, genug... (*Streichelt ihre Haare.*) Genug“ (III, 91). In der Szene des Abschieds zwischen Astrov und Elena Andreevna im IV. Akt bedeuten der Kuss und die Umarmung weitaus mehr als eine einfache konventionell bedingte Abschiedszeremonie, vielmehr zeigt sich dadurch die verdeckte Leidenschaft der beiden:

АСТРОВ. [...] Пока здесь никого нет, пока дядя Ваня не вошел с букетом, позвольте мне... поцеловать вас... На прощанье... Да? (*Целует ее в щеку.*) Ну, вот... и прекрасно.

ЕЛЕНА АНДРЕЕВНА. [...] Куда ни шло, раз в жизни! (*Обнимает его порывисто, и оба тотчас же быстро отходят друг от друга.*)¹⁹⁷ (112)

¹⁹⁶ Ankunft der Personen: Ranevskaja – „küsst ihren Bruder, dann Varja, dann wieder den Bruder“, „küsst Dunjaša“; Dunjaša – „küsst sie“; Varja – „liebkosend“; Anja – „umarmt Varja“ (*Višnevyj sad*, I, 199 f.);

Abschied der Personen: Elena Andreevna – „umarmt Sonja“; „küsst ihn auf den Kopf“; Serebrjakov – „küsst sich drei Mal mit Vojnickij“; „küsst Marija Vasil’evna die Hand“; „küsst seine Tochter“, „reicht Astrov die Hand“; Marija Vasil’evna – „küsst ihn“ (*Djadja Vanja*, IV, 110 f.);

Sich-Bedanken – Ranevskaja zu Firs: „Danke schön, mein altes Männchen. (*Küsst Firs.*)“ (*Višnevyj sad*, I, 204.);

Sich-Entschuldigen – Nataša zu Ol’ga: „Verzeih mir, verzeih... (*Küsst sie.*)“ (*Tri sestry*, III, 159.);

Bruderschaft-Schließen – Elena Andreevna und Sonja – „sie trinken und küssen sich“ (*Djadja Vanja*, II, 86.).

¹⁹⁷ Dt.: АСТРОВ. [...] Solange keiner hier ist, solange Onkel Vanja nicht mit einem Blumenstrauß herein gekommen ist, erlauben Sie mir... Sie zu küssen... Zum Abschied... Ja? (*Küsst sie auf die Wange.*) Na also... wunderbar.

Tiefgreifender erscheint der Abschiedskuss von Maša und Veršinin in *Tri sestry* – die Anweisung lautet: „Ein langer Kuss“ (IV, 184). Nicht nur die Liebe der beiden wird dadurch veranschaulicht, sondern es wird allgemein eine Aussage über das Verhältnis der beiden gemacht. Über die im Sprechtext enthaltenen Informationen hinausgehend wird hier das tatsächliche Liebesverhältnis zwischen Maša und Veršinin aufgezeigt, das bis zu dem Zeitpunkt des Kusses nur anhand der Liebeserklärungen und -beichten der beiden Figuren angenommen werden konnte.

Partiell überträgt der Autor den Gebärden die Funktionen einer verbalen Äußerung, wobei hier kein Unterschied zwischen der Geste und der sprachlichen Aussage entsteht. In diesem Zusammenhang sind insbesondere die herkömmlichen Bewegungen wie Kopfschütteln oder Kopfnicken zu nennen, deren bestimmte Bedeutung – das Verneinen und das Zustimmung – allgemein gebräuchlich ist. So wendet sich Trigorin im III. Akt von *Čajka* an Arkadina: „Bleiben wir noch einen Tag! (*Arkadina schüttelt verneinend den Kopf.*) Bleiben wir!“ (41). In *Djadja Vanja* nickt Elena Andreevna auf Sonjas Frage „Sag: Ja?“ bestätigend mit dem Kopf (III, 98). Zwei Mal nickt auch Sonja während ihrer Unterredung mit Elena Andreevna zustimmend (III, 92). Auch in *Višnevyy sad* heißt es auf Anjas Frage: „Varja, hat er dir einen Antrag gemacht?“ – „Varja schüttelt verneinend den Kopf“ (I, 201).

Weniger häufig gebraucht Čechov das gestische Zeichen in seiner Funktion als Illustration der Rede, wie beispielsweise die sprachbegleitende Handbewegung Dunjašas in *Višnevyy sad*: „Als Sie von hier abgereist sind, war ich etwa so groß... (*Zeigt die Höhe vom Boden aus.*)“ (I, 202). Die Richtung ihrer Gedanken zeigt Mašas (*Tri sestry*) Geste an, deren übertragener Sinn allgemeingebräuchlich und -verständlich ist. So klopft sie sich in Bezug auf Nataša mit dem Finger auf die Stirn: „Nicht der Bobik ist krank, sondern sie selbst... Hier! (*Klopft mit dem Finger auf die Stirn.*)“ (II, 153). Daneben lassen sich auch die in der Figurenrede enthaltenen Demonstrativpronomen anführen, die eine bestimmte Geste implizieren, „ohne deren gleichzeitig mit dem Sprechen erfolgenden Vollzug der Gebrauch eines solchen Wortes sinnlos ist“¹⁹⁸, wie es beispielsweise im Falle Ninas zutrifft. Im III. Akt überreicht sie Triogin ein Medaillon mit der Replik: „Ich bitte Sie, von mir zum Andenken *dieses* kleine Medaillon anzunehmen“ (34), die eine bestimmte schauspielerische Umsetzung erfordert – sie kommt nicht umhin, Trigorin

ELENA ANDREEVNA. [...] Was soll's, einmal im Leben! (*Umarmt ihn stürmisch und die beiden gehen sogleich schnell auseinander.*)

¹⁹⁸ Vgl. Bednarz, S. 207 f.

das Medaillon zu zeigen. Die darauf folgenden Worte „und auf *dieser* Seite“ sind ebenfalls mit einer hinweisenden Geste – etwa dem Umdrehen des Medaillons – zu begleiten.¹⁹⁹ Von einem ähnlichen „Verlust des Zwangs zur schauspielerischen Gestaltung“ spricht Klaus Bednarz bei der Szene im III. Akt von *Čajka*, in der Arkadina ihrem Sohn Treplev den Kopfverband wechselt und fragt: „А ты без меня опять не сделаешь чик-чик?“ („Und du machst nicht wieder Piff-Paff, wenn ich weg bin?“, 37):

Hier geht es um eine – stilisierte – onomatopoetische Bildung, die ebenfalls häufig mit einem Zwang zur gestischen Verdeutlichung verbunden ist, - vor allem, wenn sie als Synonym bzw. Ersatz für reguläre Verb- und Substantivformen gebraucht wird. Es handelt sich dann gleichsam um eine auf diese Weise bezeichnete syntaktische Synkope, die durch schauspielerische Aktion ausgefüllt werden muss [...] Da das russische ‚čik-čik‘ bei weitem nicht so eindeutig wie das deutsche ‚Piff-Paff‘ ist, erzeugt dieses Stichwort einen Zwang zur bestimmten Geste.²⁰⁰

Mehr oder weniger verschlüsselte Aussagen sind dagegen anderen gestischen Zeichen eigen. Oft gebraucht Čechov die Gebärde in Verbindung mit der seelischen Reaktion der Figur. Speziell sind hier unter anderem solche szenische Anweisungen zu nennen, wie „winkt mit der Hand ab“ oder „zuckt mit den Schultern“. So entgeht Tuzenbach dem Gespräch über die zu seinem Duell mit Solenyj führenden Gründe, indem er seine Empfindlichkeit bei diesem, ihm unangenehmen Thema zeigt und resigniert von der Bühne abgeht: „Hören Sie auf! Also, wirklich... (*Winkt ab und geht ins Haus.*)“ (*Tri sestry*, IV, 174). In *Čajka*, als Treplev sein Stück unverstanden sieht und es abbricht, wird er aufbrausend und verlässt enttäuscht die Bühne:

ТРЕПЛЕВ. [...] Виноват! Я выпустил из вида, что писать пьесы и играть на сцене могут только немногие избранные. Я нарушил монополию! Мне... я... (*Хочет еще что-то сказать, но машет рукой и уходит влево.*)²⁰¹ (I, 14)

Vor allem aus dem Abwinken der beiden genannten Personen ist deutlich die Kapitulation vor jeweils Solenyj und Arkadina herauszulesen, die sie nicht in Worte fassen können, „dabei steht jedoch die Gebärde keineswegs einfach anstelle der verbalen Äußerung, der sie etwa inhaltlich entspräche“, das Umsetzen der verbalen Antwort in eine Geste zeigt, dass der jeweilige Protagonist „weder antworten will noch antworten kann“.²⁰² Resigniert nach dem Gespräch mit ihrem Vater über die Bereitstellung der Pferde im IV. Akt von

¹⁹⁹ Hervorhebung I. U.-R.

²⁰⁰ Bednarz, S. 208 f.

²⁰¹ Dt.: Verzeihung! Ich habe außer Acht gelassen, dass Stücke schreiben und sie auf der Bühne spielen nur einige wenige Auserwählte dürfen. Ich habe das Monopol gebrochen! Mir... ich... (*Will noch etwas sagen, winkt jedoch ab und geht nach links ab.*)

²⁰² Vgl. Dahms, 147.

Čajka winkt auch Maša ab: „(Sieht, dass der Vater schweigt und winkt ab.) Sich mit euch anlegen...“ (52).

Als Indikator bestimmter seelischer Vorgänge, als Reaktion auf bestimmte Situationen tritt auch die szenische Bemerkung „zuckt mit den Schultern“ auf. Auf Ninas Frage, ob er glücklich sei, reagiert Trigorin mit einem Achselzucken: „Ich? (zuckt mit den Schultern.) Hm...“ (Čajka, II, 28), wodurch sich hier einerseits seine Ratlosigkeit angesichts der Frage widerspiegelt, andererseits aber sein – von Nina abweichendes – Verständnis von Glück zum Vorschein kommt, wie seine weitere Ausführung belegt: „Sie sprechen hier von Ruhm, von Glück, von irgendeinem lichten, interessanten Leben, doch für mich sind all diese schönen Worte, verzeihen Sie, wie Fruchtgelee, das ich nie esse“. Während diese Geste Vojnickijs im IV. Akt von *Djadja Vanja* aber in ihrer Funktion als Interpunktion aufgefasst werden kann – achselzuckend findet er es merkwürdig, dass er nach seinem begangenen Mordversuch weder verhaftet noch dem Gericht vorgeführt wird (107) – zeichnen sich in Astrovs mehrmaligem Achselzucken seine Verlegenheit und Unsicherheit in der gegebenen Situation – Elena Andreevna spricht den Arzt auf Sonjas Liebe zu ihm an – ab:

АСТРОВ (встает). Время мое уже ушло... Да и некогда... (Пожав плечами.) Когда мне? (Он смущен.) [...] Если бы вы сказали месяц-два назад, то я, пожалуй, еще подумал бы, но теперь... (Пожимает плечами.)²⁰³ (III, 96)

Ein Blick auf die hier dargestellte Vielfalt der kinesischen Zeichen und deren wichtigsten Aspekte zeigt, dass sich neben dem gesprochenen Wort auch die szenischen Bemerkungen zur Bewegung und Gestik in ihrer Aussagekraft als gleichbedeutend und vom traditionellen Drama abweichend erweisen können. Einfache bühengerechte Anweisungen weichen novellistischen Umschreibungen sowie auf bestimmte Intentionen ausgerichteten szenischen Bemerkungen zur Bewegung und Gestik, die über ihre charakterisierende Funktion hinaus durch den gewährten Einblick in die inneren Gefühlsvorgänge der Figuren erweitert werden. Die Eigenschaft der kinesischen Zeichen, bestimmte Inhalte zu unterstreichen, lässt sie als ein bedeutendes nonverbales Ausdrucksmittel erscheinen, durch dessen Einsatz Čechov vor allem eine gewisse Authentizität zum wirklichen Leben und Natürlichkeit der Darstellung anstrebte.

²⁰³ Dt.: ASTROV (steht auf). Meine Zeit ist schon vorbei... ja, auch Zeit habe ich keine... (Zuckt mit den Schultern.) Wann soll ich? (Er ist verlegen.) [...] Wenn Sie mir das ein, zwei Monate früher gesagt hätten, so hätte ich es mir vielleicht noch überlegt, aber jetzt... (Zuckt mit den Schultern.)

C. Affektgestaltung

Eine besonders große Anzahl an szenischen Bemerkungen findet sich bei Čechov im Bereich der Affekte. Folgendermaßen lassen sich die Emotionen, die die allgemeine und personenbezogene geistig-seelische Verfassung der Rollenfiguren widerspiegeln, in einer tabellarischen Darstellung zusammenfassen:

Tab. 5. Gemütsbewegungen und ihre Ausdrucksweisen

	<u>Lachen/ Lächeln</u>	<u>Weinen/ Unter Tränen</u>	<u>Ausdruck von Freude/ Lebendigkeit/ Begeisterung</u>	<u>Ausdruck von Trauer/ Verzweiflung/ Verdross</u>	<u>Sonstige</u>
<i>Čajka</i>	25 (9,4,8,4)	5 (2,0,5,2)	5 (1,2,0,2)	5 (1,2,0,3)	42 (11,9,15,7)
<i>Djadja Vanja</i>	12 (1,5,4,2)	10 (1,3,1,5)	3 (0,0,2,1)	10 (2,1,5,2)	43 (7,6,22,8)
<i>Tri sestry</i>	54 (17,17,11,9)	26 (8,1,8,9)	5 (3,2,0,0)	5 (1,1,1,2)	53 (12,11,17,13)
<i>Višnevyyj sad</i>	30 (10,9,9,2)	36 (15,2,12,7)	13 (6,1,1,5)	5 (1,1,2,1)	67 (21,13,22,11)

Die emotionale Gestaltung fast aller Affekte geschieht dabei aus der Zusammensetzung aller anderen kinesischen und paralinguistischen Mittel. In diesem Zusammenhang sind zunächst die Anweisungen für solche Gemütsbewegungen zu nennen, die vor allem durch die Körperbewegung und Mimik erzeugt werden, um die Emotionen zum Ausdruck zu bringen. Hierzu gehören solche Bemerkungen wie „zuckt zusammen“, „reibt sich die Stirn“, „winkt mit der Hand ab“, „zuckt mit den Schultern“, „händeringend“, „deckt die Augen mit der Hand zu“, „applaudiert“, aber auch Gefühlsregungen wie: „küsst die Hand“/„küsst auf die Stirn“, „umarmt“, „geht ihr durch die Haare“, „drückt die Hand“, „legt ihren Kopf auf die Brust“. Bei der Verbindung von Mimik und sprachlichen Lauten treten besonders solche Affekte in den Vordergrund wie: „lächelt“, „lacht“, „weint“, „schluchzt“ etc.

Bei einer anderen Gruppe der Affekte ist der zu erzeugende Ausdruck hauptsächlich mit Hilfe der Intonation darstellbar. Als Beispiel hierfür lassen sich solche Affekte anführen wie „fröhlich“, „zornig“, „zaghafte“, „träumerisch“, „traurig“, „aufgeregt“, „erschrocken“. Affekte dieser Art charakterisieren in

erster Linie die Grundstimmung; häufig treten sie zusammengesetzt auf – „fröhlich, unter Tränen“, „heiter, aufgeregt“ etc. Oftmals sind solche szenischen Bemerkungen in umfassendere Formulierungen gefasst und verlangen daher keine ausdrückliche mimisch-gestische Reaktion. In diesem Zusammenhang ist anzubringen, dass die Bestimmung, inwieweit hier die mimischen und gestischen Zeichen in das Spiel mit involviert werden, dem Regisseur und den Schauspielern überlassen wird.

Ferner ist die Darstellbarkeit der Affekte anzusprechen. Während einige Gemütsbewegungen – „Freude“, „Auf-“ oder „Erregung“, „Trauer“ usw. – für einen Schauspieler keine große Herausforderung darstellen, sind andere etwas schwieriger lösbar. Besonders trifft dies auf die nur auf Mimik reduzierten, zum Beispiel vasomotorischen²⁰⁴, Angaben. Bei Čechov allerdings, der sich mit den szenischen Bedingungen gut auskannte, sind solche Anweisungen äußerst selten anzutreffen. Vasomotorische Angaben, sprich die Veränderung der Gesichtsfarbe, wie „Erröten“ oder „Erblichen“ als Folge einer bestimmten Handlung sind nur ein Mal vertreten – im III. Akt von *Djadja Vanja* sagt Elena Andreevna: „Ich bin sogar ganz rot geworden“ (96). Ansonsten wird bisweilen lediglich die Gesichtsfarbe – eine Aufgabe, die vor allem der Maske zukommt – genannt: „[Ranevskaja] weint nicht, doch sie ist blass, ihr Gesicht zuckt nervös“ (*Višnevij sad*, IV, 242). In *Čajka* wendet sich Dorn an Treplev: „Wie blass Sie sind“ (I, 18). Schwere Umsetzbarkeit gilt auch für die gedanklichen Vorgänge „(etwas) nachgedacht“ (jeweils für Nina und Trigorin, *Čajka*, I, 17 und II, 28 f.), „sinnt über dem Buch nach“ (für Maša, *Tri sestry*, I, 120) oder „tief in Gedanken versunken“ und „in bitteren Gedanken vertieft“²⁰⁵ (jeweils für Gaev und Varja, *Višnevij sad*, II, 219 und III, 230).

Die am häufigsten in den behandelnden Stücken vorzufindenden Anweisungen für die Sichtbarmachung seelischer Vorgänge sind jene für das „Lachen“ und das „Weinen“, als Oberbegriffe für eine breite Palette unterschiedlicher Nuancierungen des Lachens und des Weinens.²⁰⁶ Vereinzelt gebraucht Če-

²⁰⁴ S. hierzu auch Kap. 1.B.II.3. *Die scheinbar wertlose Regieanweisung*, S. 39.

²⁰⁵ Hervorhebungen I. U.-R.

²⁰⁶ Lachen – „lacht“, „lächelt“, „mit einem Grinsen“, „lacht mit zusammengepressten Zähnen“, „Hohngelächter“, „lachend“, „mit Ironie“, „lacht lauthals“, „leise lachend“, „mit einem Lächeln“, „das Lachen unterdrückend“;
Weinen – „weint“, „schluchzt“, „mit weinerlicher Stimme“, „trocknet die Tränen ab“, „unter Tränen“, „weinerlich“, „das Weinen unterdrückend“, „nicht mehr weinend“, „weint bitterlich“.

chov das „Lachen“ in abgewandelten Funktionen, wie zum Beispiel in *Čajka*, hier wird das Lachen als ein Mittel der Auftrittankündigung eingesetzt:

Слышен смех Шамраева.

ПОЛИНА АНДРЕЕВНА. Кажется, наши пришли со станции...

ТРЕПЛЕВ. Да, я слышу маму.

*Входят Аркадина, Тригорин, за ними Шамраев.*²⁰⁷ (IV, 51)

In überwiegenden Fällen sind beide Affekte als Reaktion der betroffenen Figur aufzufassen, die auf eine bestimmte Replik oder die gegebene Situation folgt. Auch bei den Gemütsbewegungen lässt sich das leitmotivische Auftreten, das Čechov wiederum als ein Charakterisierungsmittel gebraucht, nachweisen.

I. Das Lachen

Die „Rangliste“ der am häufigsten lachenden Personen führen drei männliche Protagonisten an. Der Oberstleutnant Veršin (Tri sestry) lacht insgesamt zwanzig Mal, vorwiegend dann, wenn er sich den Träumereien über die Zukunft hingibt. Stender-Petersen bemerkt, dass Čechov, indem er Veršin lachen lässt, zur „Charakteristik des redelustigen und nicht sehr gefühlswarmen Brigadechefs“ beiträgt.²⁰⁸ So fällt angesichts der schluchzenden Maša in der Abschiedsszene des IV. Aktes tatsächlich seine Gelassenheit auf. Darüber hinaus fragt er kein einziges Mal nach Maša und nimmt die Möglichkeit in Kauf, zu gehen, ohne sich von ihr verabschiedet zu haben. Dennoch stimmt ihn seine Beziehung zu Maša glücklich, mehrmals lacht er über ihre nonverbale Diskussion:

ВЕРШИН. [...] О, наверное, какая это будет жизнь, какая жизнь! *(Смеется.)* [...] Вот таких, как вы, в городе теперь только три, в следующих поколениях – больше, [...] народятся люди, которые будут лучше вас... *(Смеется.)* Сегодня у меня какое-то особенное настроение. Хочется жить чертовски... *(Поет.)* Любви все возрасты покорны, ее порывы благотворны... *(Смеется.)*²⁰⁹ (III, 163)

²⁰⁷ Dt.: *Man hört Šamraev lachen.*

POLINA ANDREEVNA. Ich glaube, die Unsrigen sind zurück von der Bahnstation...

TREPLEV. Ja, ich höre Mama.

Es treten Arkadina und Trigorin ein, hinter ihnen Šamraev.

²⁰⁸ S. Stender-Petersen, *Zur Technik der Pause...*, S. 204.

²⁰⁹ Dt.: VERŠIN. [...] Oh, was wird das wohl für ein Leben sein, was für ein Leben! *(Lacht.)* [...] Solche wie Sie gibt es jetzt nur drei in der Stadt, in den nachfolgenden Generationen werden es mehr sein, [...] es werden Menschen geboren, die besser als Sie sein werden... *(Singt.)* Der Liebe kann kein Alter widerstehen, ihre Ausbrüche sind wohltuend...

oder:

МАША. Тра-ра-ра?
 ВЕРШИНИН. Тра-та-та. (*Смеется.*)
 [...]
 ВЕРШИНИН. Трам-там-там.
 МАША. Трам-там.
 ВЕРШИНИН (*смеется...*) ...²¹⁰ (III, 163 f.).

Dem Oberleutnant folgen Sorin mit elf Mal (*Čajka*) und Kulygin (*Tri sestry*) mit acht Mal Lachen. Bezeichnend beim Lachen der beiden ist, dass es sich dabei kaum um ein Zeichen von Freude oder Heiterkeit handelt. Das Lachen der beiden Figuren kann als unecht gewertet werden; denn sie lachen nicht, weil sie eine Situation oder eine Replik komisch finden. Sorin lacht meist über Dinge, die nur er als komisch auffasst, zum Beispiel seine Schlafgewohnheiten (*Čajka*, I, 6). Mit einem „leicht schaurigen Charakter“ ist es mehr ein „obligatorisches Lachen, mit dem er, ähnlich wie mit seinen stereotypen Redewendungen, jede seiner Äußerungen beschließt. Er hat somit etwas von einem Toten“.²¹¹ Ähnliches gilt für Kulygin, der das Lachen speziell dafür benutzt, seine Ungezwungenheit, seine (gespielte) Lebensfreude hervorzuheben. Der Kontrast zwischen seiner Wahrnehmung der Dinge und der Realität tritt vor allem durch die Tatsache hervor, dass er besonders oft lacht, während er seine ‚glückliche‘ Ehe, seine Liebe zu Maša oder ihre (in Wirklichkeit nicht vorhandene) Liebe zu ihm anspricht, wie es zum Beispiel im III. Akt des Dramas sehr deutlich zum Ausdruck kommt:

КУЛЬГИН. [...] Жена моя хорошая, славная... Люблю тебя, мою единственную...
 МАША (*сердито*). Амо, амас, ама, амаму, ама, ама, ама.
 КУЛЬГИН (*смеется*). Нет, право, она удивительная. Женат я на тебе семь лет, а кажется, венчались только вчера. Честное слово. Нет, право, ты удивительная женщина. Я доволен, я доволен, я доволен!
 МАША. Надоело, надоело, надоело...²¹² (165)

²¹⁰ Dt.: MAŠA. Tra-ra-ra?
 VERŠININ. Tra-ta-ta. (*Er lacht.*)
 [...]
 VERŠININ. Tram-tam-tam.
 MAŠA. Tram-tam.
 VERŠININ (*lacht...*) ...

²¹¹ Vgl. von Brühl, S. 132.

²¹² Dt.: KULYGIN. [...] Meine gute Frau, meine wunderbare... Ich liebe dich, meine Einzige...
 MAŠA (*böse*). Амо, амас, ама, амаму, ама, ама, ама.

Besonders evident erscheint hier die Tatsache, dass Kulygin die tatsächliche Situation entweder ignoriert oder zu überspielen versucht und deren Ernst negiert.

Darüber hinaus gebraucht Čechov viele andere unterschiedliche Varianten des Lachens, deren Nuancierung, wenn nicht ausdrücklich gefordert, so meist aus dem Kontext erschließbar ist, um bestimmte Aussagen zu treffen. Glücklicherweise fühlt sich Sonja aus *Djadja Vanja*, wenn sie an ihre Liebe zu Astrov denkt: „lacht vor Glück“ (II, 85), oder: „SONJA (*lacht und verdeckt dabei ihr Gesicht mit der Hand.*) Ich bin so glücklich ... glücklich!“ (II, 89). Fröhlich lachen Ol'ga und Irina, wenn sie sich den Erinnerungen an Moskau hingeben: „beide lachen vor Freude“ (*Tri sestry*, I, 127). Auch Ranevskaja lacht meist vor Freude – es ist die Heimkehr- und Wiedersehensfreude im I. Akt von *Višnevij sad*. Durch Ironie und Gehässigkeit zeichnet sich dagegen das Lachen Vojnickijs aus. Er spricht ironisch über Astrovs Engagement in der Försterei: „ASTROV. Ja, das ist eine interessante Sache. VOJNICKIJ (*mit Ironie*). Sehr!“ (*Djadja Vanja*, I, 72) und nimmt auch Sonjas Bewunderung und das Preisen von Astrovs Arbeit nicht ernst: „VOJNICKIJ (*lachend*). Bravo, bravo!.. Es ist alles nett, aber nicht überzeugend...“ (I, 72). Er lächelt spöttisch, wenn es um Serebrjakov geht (II, 78) und lacht böse über die herrschenden Zustände:

ВОЙНИЦКИЙ [...] Значит, считают меня сумасшедшим. (*Злой смех.*) Я – сумасшедший, а не сумасшедшие те, которые под личиной профессора, ученого мага, прячут свою бездарность, тупость, свое вопиющее бессердечие.²¹³ (IV, 107)

Als bittere Selbstironie ist Treplevs Lachen im I. Akt von *Čajka* zu interpretieren. Nachdem er einer Blume die Blütenblätter abgerissen hat („sie liebt mich – sie liebt mich nicht, sie liebt mich – sie liebt mich nicht, sie liebt mich – sie liebt mich nicht“), lacht er, wie es dem Sprechtext zu entnehmen ist, resigniert: „(*Lacht.*) Siehst du, meine Mutter liebt mich nicht“ (I, 8). Verspottendes Lachen ist in *Tri sestry* oft anzutreffen. Während aber Fedotik, als die Feuersbrunst sein ganzes Hab und Gut vernichtet hat, einen gewissen Teil an Selbstironie besitzt und über sich selbst lachen kann (III, 164), wird über Nataša mehrmals gespottet, was sie meist nicht einmal bemerkt. Lediglich am

KULYGIN (*lacht*). Nein, sie ist wahrhaft erstaunlich. Ich bin sieben Jahre mit dir verheiratet, aber mir scheint, als wären wir erst gestern getraut worden. Ehrenwort. Nein, wirklich, du bist eine erstaunliche Frau. Ich bin zufrieden, zufrieden, zufrieden!

MAŠA. Ich hab's satt, ich hab's satt, ich hab's satt...

²¹³ Dt.: VOJNICKIJ. [...] Also, man hält mich für verrückt. (*Böses Lachen.*) Ich bin ein Verrückter, aber nicht verrückt sind jene, die unter der Maske eines Professors, eines gelehrten Magiers ihre Talentlosigkeit, Stumpfsinnigkeit und schreiende Herzlosigkeit verstecken.

Ende des I. Aktes, als Anspielungen über die Verliebten am Tisch gemacht werden, läuft sie gespielt verlegen aus dem Raum (I, 137). Andrej dagegen zeigt sich verletzt, als Čebutykin sich über seine Verliebtheit lustig macht: „Na, genug, genug...“ (*Tri sestry*, I, 131) oder „(verärgert). Hören Sie auf, meine Herrschaften! Sind Sie dessen noch nicht müde?“ (I, 136). Jašas Lachen in *Višnevyj sad* ist indessen eher als spöttisch und hämisch zu bewerten. Dieses Lachen begleitet Jašas Figur im Lauf des gesamten Stücks; vor allem in Bezug auf Gaev (II, 218) und Epichodov (III, 233) kann er sich vor Lachen kaum halten („едва удерживается от смеха“).

Stückbezogen fällt in *Tri sestry* das Lachen der Offiziere im I. Akt auf. Als ein nichtsprachliches Mittel spiegelt das „Lachen“ hier bereits zum Auftakt der Dramenhandlung indirekt die Idee wieder: Während Ol'ga und Irina auf der Vorderbühne über Moskau sprechen, lachen Čebutykin und Tuzenbach im Hintergrund. Speziell ist dieses Lachen als ein Verweis auf die gestörten Kommunikationsverhältnisse zu interpretieren, aber insgeheim zweifelt es die Pläne der Schwestern an.²¹⁴ Die gleiche Richtung zeigt in einer analogen Situation auch das das Vorhaben der Schwestern entkräftende Lachen Fedotiks an. Irina und Fedotik legen eine Patience:

ИРИНА. Выйдет пасьянс, я вижу. Будем в Москве.

ФЕДОТИК. Нет, не выйдет. Видите, осьмерка легла на двойку пик. (*Смеется.*) Значит, вы не будете в Москве.²¹⁵ (II, 148)

Ähnlich wie in *Tri sestry* wird auch in *Višnevyj sad* am meisten am Anfang des Dramas gelacht – der I. Akt ist in beiden Stücken der ‚fröhlichste‘. Mit dem Fortschreiten der Akte, sprich der Handlung, nimmt das Lachen in beiden Stücken ab. Während in *Tri sestry* Irinas Namenstag und gemeinsame Erinnerungen den Anlass zum Lachen bieten, steht in *Višnevyj sad* hauptsächlich die Wiedersehensfreude im Vordergrund. Das gemeinsame Lachen aller Figuren im II. Akt, hervorgerufen durch den angetrunkenen Passanten, dem die Besitzerin des verschuldeten Gutes ein Goldstück gibt, führt zum Teil die Einstellung der Helden vor. Während alle lachen, reagiert Varja entsetzt über die verschwenderische Art Ranevskajas, wobei auch hier ein Unwille oder ein Mangel an Verständnis für seine Mitmenschen zum Vorschein kommt:

²¹⁴ S. auch Kap. 2.B.I.2. *Der Innenraum. Charakterisierung der zwischenmenschlichen Beziehungen durch die Raumdarstellung*, S. 67 ff.

²¹⁵ Dt.: IRINA. Die Patience geht auf, ich sehe schon. Wir werden in Moskau sein.

FEDOTIK. Nein, sie geht nicht auf. Sehen Sie, die Acht liegt auf der Pique-Zwei. (*Lacht.*) Also werden Sie nicht in Moskau sein.

ЛЮБОВЬ АНДРЕЕВНА. [...] (*Ищет в портмоне.*) Серебра нет... Все равно, вот вам золотой...

ПРОХОЖИЙ. Чувствительно вам благодарен! (*Уходит.*)

Смех.

ВАРЯ (*испуганная*). Я уйду... я уйду... Ах, мамочка, дома людям есть нечего, а вы ему отдали золотой.²¹⁶ (227)

Im III. Akt wird zunächst vorwiegend über solche Vorkommnisse wie Trofimovs Sturz oder Epichodovs Ungeschicktheit gelacht, am Ende ist es nur Lopachin, der sich angesichts der allgemeinen Bestürzung über den Erwerb des Kirschgartens freut, die Anwesungen für ihn lauten: „lacht“, „lacht lauthals“ und „zärtlich lächelnd“. Im letzten Akt wird nur ein Mal gelacht, es ist der Diener Jaša, der „bis zum Schluss ein Lachender bleibt und Ungerührtheit und Distanz zur Umwelt demonstriert“²¹⁷.

Insgesamt lachen die männlichen Figuren häufiger als die weiblichen Protagonistinnen. Im Bezug auf die weiblichen Personen erscheint die Figur Maša in *Tri sestry* besonders interessant. Trotz des Umstandes, dass sie in ihrer schwarzen Kleidung Trauer verkörpert, lacht sie relativ viel und oft ohne Grund. Auch Čechov selbst weist auf diese Eigenschaft der mittleren Schwester in einem Brief an Ol'ga Knipper hin: „Denk daran, dass du eine lachlustige Böse bist“.²¹⁸ Im Gegensatz zu Sorin und Kulygin zeigt ihr grundloses Lachen, wie glücklich sie die Verliebtheit macht. Eine gewisse Affinität dazu weist auch Natašas Lachen auf, als Protopopov sie zu einer Spazierfahrt abholen kommt: „NATAŠA. [...] Protopopov ist gekommen, lädt mich ein, mit ihm in einem Dreigespann spazieren zu fahren. (*Lacht.*) Wie merkwürdig diese Männer sind...“ (II, 155). Ferner liefert das Lachen auch bestimmte Aussagen über die Verständigungssituation angesichts der Liebesverhältnisse der Figuren. Eine innere Verbundenheit zeichnet sich in einem gemeinsamen Lächeln von Nina Zarečnaja und Trigorin ab (*Čajka*, II, 31). Mit Hilfe des Lachens kommunizieren vor allem Maša und Veršinin (*Tri sestry*) – wenn sie miteinander lachen, „sind sie sich in ihrer Liebe zu einander einig“; durch das Lachen aller Anwesenden wird auch im I. Akt die Situationskomik des Liebesverhältnisses Nataša – Andrej deutlich.²¹⁹

²¹⁶ Dt.: LJUBOV' ANDREEVNA. [...] (*Sucht im Portemonnaie.*) Kein Silber mehr... Egal, hier nehmen Sie ein Goldstück...

PASSANT. Ich bin Ihnen zutiefst dankbar! (*Geht ab.*)

Alle lachen.

VARJA (*entsetzt*). Ich gehe fort... ich gehe fort... Ach, Mamachen, zu Hause haben die Leute nichts zu essen, und Sie haben ihm ein Goldstück gegeben.

²¹⁷ Vgl. von Brühl, S. 185.

²¹⁸ Brief an O. L. Knipper vom 20.01.1901, in: *PSSP*, Bd. 9, S. 188.

²¹⁹ Vgl. von Brühl, S. 41.

II. Das Weinen

Das „Weinen“ ist ebenfalls in all seinen Abstufungen als „Folge und objektiv gemessene Reaktion der Person“²²⁰, aber auch als ein Mittel zur Charakterisierung der Figuren zu betrachten. In erster Linie sind es die weiblichen Protagonistinnen, von denen das Weinen am häufigsten gefordert wird. Besonders Varja in *Višnevyy sad* zeichnet sich durch ihre „Weinerlichkeit“ aus – insgesamt einundzwanzig Mal besagen die Anweisungen für sie: „weint“, „unter Tränen“ usw.; kennzeichnend für diese Figur ist, dass sie während des Stücks kein einziges Mal lacht. Im Hinblick auf die Figur Varjas instruiert Čechov Nemirovič-Dančenko, sie sei von Natur aus eine Heulsuse und ihre Tränen sollen beim Zuschauer keine Verzagtheit auslösen²²¹, dennoch ist Varjas wiederholtes Weinen keinesfalls als grundlos gestaltet. Während einige Momente als Folge einer speziellen Situation entstehen²²², lassen sich im Verlaufe des Stücks bestimmte leitmotivische Inhalte herauskristallisieren. Zum einen ist es die beklagenswerte Situation des Gutes und des Kirschgartens, die Varja zu schaffen macht – mehrmals spricht sie im Verlauf des Stücks „unter Tränen“ oder „weinend“ darüber. Zum anderen ist ihr unglückliches Liebesleben ein Grund für ihr „Weinen“: Im II. Akt reagiert sie „unter Tränen“ als Ranevskaja über das Junggesellinnendasein ihrer Pfllegetochter scherzt, am Ende des Stücks, nachdem Lopachin die letzte Möglichkeit, ihr einen Heiratsantrag zu machen, nicht genutzt hat, findet man Varja auf dem Boden sitzend und schluchzend vor (IV, 251).

Auch Ranevskaja in *Višnevyy sad* „weint“ insgesamt neun Mal. Am Anfang sind es Freuden- und Verzückungstränen über die Heimkehr oder, wie auch bei Varja, Tränen der Rührung über Trofimovs Aussehen, das Ende des Stücks ist dagegen von Abschied und Verlust gekennzeichnet. Das Ausmaß der Situation begriffen, sinkt sie, nachdem Lopachin die Nachricht von der Ersteigerung des Gutes überbracht hat, auf den Stuhl nieder und weint bitterlich („горько плачет“, III, 240); etwas später im Text heißt es noch einmal über sie: „sitzt in sich zusammengesunken da und weint“ (III, 241). Bezeichnend ist, dass Lopachin trotz seiner Freude, die sich darin äußert, dass er „lacht“, „schallend lacht“, „mit den Füßen trampelt“, „freundlich lächelt“ und „die Schlüssel klirren lässt“, in einem Moment angesichts Ranevskajas Traurigkeit Betroffenheit zeigt. Mit Tränen in den Augen zeigt er, dass

²²⁰ Vgl. Dahms, S. 148.

²²¹ Brief an V. I. Nemirovič-Dančenko vom 23.11.1903, in: *PSSP*, Bd. 11, S. 283 f.

²²² Die Wiedersehensfreude im I. Akt; die Betroffenheit über Trofimovs gealtertes und unschönes Aussehen im III. Akt.

ihm der letztendliche Ausgang Leid tut. Darüber hinaus schimmert in seiner Äußerung die Einsicht durch, dass ihm auch sein Neuerwerb keine richtige Erfüllung bringt²²³:

ЛОПАХИН. [...] (*С укором.*) Отчего же, отчего вы меня не послушали? Бедная моя, хорошая, не вернешь теперь. (*Со слезами.*) О, скорее бы все это прошло, скорее бы изменилась как-нибудь наша нескладная, несчастливая жизнь.²²⁴ (III, 240 f.)

Ebenfalls oft – acht Mal – besagen die Anweisungen für Irina (*Tri sestry*) das „Weinen“, wobei sich hier, im Vergleich zu Varja, kein spezielles Leitmotiv herausstellt. Am Anfang lässt sie sich beim Gespräch über Moskau von der weinenden Maša leiten und spricht „unter Tränen“. Später werden ihre Tränen vor allem durch das Verständnis dessen, dass sich ihre Situation nicht mehr ändern wird, und durch Selbstmitleid ausgelöst:

ИРИНА. [...] О, ужасно, ужасно, ужасно! (*Плачет.*) Я не могу, не могу переносить больше!.. Не могу, не могу!.. [...] (*Громко рыдает.*) Выбросьте меня, выбросьте, я больше не могу!.. [...] (*рыдая*) [...] (*сдерживаясь*) О, я несчастная...²²⁵ (III, 166)

Auch der Entschluss, Baron Tuzenbach zu heiraten, wird durch Resignation hervorgerufen, wobei hier unter anderem der unerfüllte Wunsch nach Liebe zu hören ist: „IRINA. Ich werde deine Frau sein, treu und gehorsam, aber es ist keine Liebe da, was soll ich tun. (*Sie weint.*) Ich habe nie im Leben geliebt. Oh, ich habe so von der Liebe geträumt...“ (IV, 180). Am Ende des Stücks weint Irina kurz über den Tod ihres Verlobten.

Über die Aussichtslosigkeit ihrer verzweifelten Situation weinen auch Andrej in *Tri sestry*: „Als ich geheiratet habe, dachte ich, wir würden glücklich sein... würden alle glücklich sein... Aber, mein Gott... (*Er weint.*)“ (III, 171) und Vojnickij in *Djadja Vanja*: „Was soll ich tun? [...] wenn man nur den Rest des Lebens irgendwie anders leben könnte. [...] (*Er weint.*)“ (IV, 107 f.) Als selbstlos und edelmütig erscheint in *Djadja Vanja* die Figur Sonjas, die zur Barmherzigkeit nicht nur aufruft, sondern sie auch lebt. Angesichts ihrer eigenen Situation und ihrer unerwiderten Liebe weint sie nicht über sich, son-

²²³ Vgl. von Brühl, S. 182.

²²⁴ Dt.: LOPACHIN. [...] (*Vorwurfsvoll.*) Warum nur, warum haben Sie nicht auf mich gehört? Meine Arme, meine Gute, nun gibt es kein Zurück mehr. (*Unter Tränen.*) Oh, wenn all dies nur schneller vorübergehen, wenn sich unser ungeordnetes, unglückliches Leben schneller ändern würde.

²²⁵ Dt.: IRINA. [...] О, das ist furchtbar, furchtbar, furchtbar! (*Sie weint.*) Ich kann nicht, ich kann das nicht mehr ertragen!.. Ich kann nicht, ich kann nicht!.. [...] (*Schluchzt laut.*) Werft mich hinaus, werft mich hinaus, ich kann nicht mehr!.. [...] (*schluchzend*) [...] (*das Schluchzen unterdrückend*) Oh, ich Unglückliche...

dern zeigt ihr Mitgefühl für Vojnickijs Lage, weint über sein Selbstmordvorhaben (*Djadja Vanja*, IV, 109) und ruft ihn zu Geduld auf: „(Trocknet ihm die Tränen mit einem Tuch ab.) Armer, armer Onkel Vanja, du weinst... Du kanntest in deinem Leben keine Freude, aber warte nur, Onkel Vanja, warte... (Umarmt ihn.) Wir werden uns ausruhen!“ (IV, 146). Es sind aber auch andere Personen in Čechovs Stücken, deren „Weinen“ entweder als Reaktion auf eine gegebene Situation oder figurencharakterisierend bestimmte Aussagen zu treffen imstande ist. So weisen Arkadinas Tränen in *Čajka* noch ein Mal auf ihren Geiz hin – sie spricht „unter Tränen“, während sie Sorin seine Bitte abschlägt, Treplev mit dem Geld auszuhelfen (III, 36). Elena Andreevnas Tränen in *Djadja Vanja* sind dagegen durch die Unausstehlichkeit Serebrjakovs hervorgerufen (II, 76). Čebutykin ist enttäuscht, weil Irina sein Geschenk – der Samowar – nicht gefallen hat (*Tri sestry*, I, 126). Solenyjs seiner Persönlichkeit überhaupt nicht entsprechendes Unter-Tränen-Sprechen ist auf sein von Irina nicht angenommenes Liebesgeständnis zurückzuführen (*Tri sestry*, II, 154).

Beim Vergleich der behandelnden Stücke fällt auf, dass besonders *Tri sestry* und *Višnevyj sad* von den Anweisungen „weint“ und „unter Tränen“ dominiert werden.²²⁶ Über die durch das leitmotivische Einsetzen dieses Affekts bedingte Charakterisierung der Figuren hinaus, siedelt der Autor solche Bemerkungen überwiegend am Anfang und Ende der beiden Stücke an, wodurch sich auch bestimmte inhaltliche Absichten abzeichnen. Während das „Weinen“ in den ersten Akten eher einen sentimentalischen Charakter hat und vor allem durch Rührung, gemeinsame Erinnerungen und Wiedersehensfreude hervorgerufen wird, veranschaulicht der Gebrauch des „Weinens“ am Ende den Aspekt der fast immer auch „an anderen Faktoren sichtbar gemachten resignierenden Grundhaltung der Čechovschen ‚Helden‘“²²⁷. In diesem Zusammenhang darf allerdings nicht vergessen werden, dass die Häufigkeit des Affekts „Weinen“ – denn das Čechovsche Unter-Tränen-Sprechen war oft ein Grund für Missverständnisse – keineswegs auf kennzeichnende Gattungsmerkmale einer Tragödie oder eines Rührstücks („слезная драма“²²⁸) zurückzuführen ist. Sein Verständnis des häufigen „Weinens“ und den zu errei-

²²⁶ Besonders in *Višnevyj sad*, einem Stück, das Čechov selbst als leichte Komödie bezeichnete – „Herausgekommen ist kein Drama, sondern eine Komödie, stellenweise sogar eine Farce...“ schrieb Čechov in einem Brief von 15.09.1903 an die Schauspielerin Maria Lilina (in: *PSSP*, Bd. 11, S. 248.) – übertrifft die Anzahl der Anweisungen für das „Weinen“ jene für das „Lachen“.

²²⁷ Vgl. Dahms, S. 149.

²²⁸ S. hierzu ebd., S. 148 f.

chenden Ausdrucks erläutert Čechov in einem Brief an Nemirovič-Dančenko: „Häufig trifft man bei mir ‚unter Tränen‘ an, aber dies zeigt lediglich die Stimmung der Personen und nicht die Tränen selbst“²²⁹. Mit Hilfe der szenischen Bemerkung für Affekte fordert Čechov *nur* den darzustellenden Ausdruckswert, es gilt für sie die „unbedingte Lebenswahrheit als oberstes Gebot; gekünstelte Effekthascherei, stereotype Gesten, pathetische Intonation werden verworfen“²³⁰. Die bereits zuvor mehrmals diskutierte Absage jeglicher Dramatik und die Einfachheit und Natürlichkeit in der Darstellung tritt im Čechovschen Drama auch im Bereich der Affektgestaltung an die Oberfläche:

Страдания выражать надо так, как они выражаются в жизни, т. е. не ногами и не руками, а тоном, взглядом; не жестикуляцией, а грацией. Тонкие душевные движения, присущие интеллигент[ным] людям, и внешним образом нужно ²³¹выражать тонко. Вы скажете: условия сцены. Никакие условия не допускают лжи.

²²⁹ Brief an V. I. Nemirovič-Dančenko vom 23.10.1903, in: *PSSP*, Bd. 11, S. 283.

²³⁰ Vgl. Kirschstein-Gamber, S. 76.

²³¹ Brief an O. L. Knipper vom 02.01.1900, in: *PSSP*, Bd. 9, S. 7.

Dt.: Die Leiden muss man so ausdrücken, wie sie im Leben geäußert werden, d. h. nicht mit Händen und Füßen, sondern mit Ton, Blick; nicht mit Gestikulation, sondern mit Grazie. Feine seelische Bewegungen, die intelligenten Menschen eigen sind, sollten auch nach außen hin fein ausgedrückt werden. Sie werden sagen: die Bühnenbedingungen. Keine Bühnenbedingungen lassen eine Lüge zu.

Kapitel 5. Akustische Mittel

Neben den bereits betrachteten optischen und sprachlichen Mitteln als Teil der szenischen Darstellung besitzen auch die akustischen Effekte vielfältige Bedeutungsmöglichkeiten.¹ Gemeinsam mit den visuellen Elementen der Bühne bauen die nonverbalen akustischen Mittel die Umgebung der Dramenfiguren und der Dramenhandlung auf: Zum einen können sie als Zeichen für den Raum eingesetzt und ausgelegt werden² und auf die Zeichen der Zeit hinweisen, zum anderen sind sie imstande, die Charakterisierung der Figuren, ihrer Stimmungen und der gegebenen Situationen vorzunehmen.

Tab. 6. Akustische Mittel

	<u>Musik</u>	<u>Geräusche</u>
<i>Čajka</i>	4, 2, 0, 4 (10)	4, 0, 1, 8 (13)
<i>Djadja Vanja</i>	3, 3, 0, 3 (9)	0, 5, 3, 3 (11)
<i>Tri sestry</i>	3, 8, 2, 9 (22)	3, 10, 7, 1 (21)
<i>Višňevyj sad</i>	1, 9, 8, 3 (21)	6, 1, 4, 7 (18)

Die Häufigkeit des Auftretens akustischer Mittel sowie ihre Verteilung nach Akten lassen anhand der angeführten Statistik keinerlei offensichtlichen Schlüsse zu und weisen keine Phänomene auf. Während die Gewichtung der Geräusche gemäß der Tabelle aussageschwach bleibt³, lassen sich dennoch

¹ Hier ist allerdings zwischen den akustischen Effekten zu unterscheiden, die als unvermeidbare Folge bestimmter, vom Schauspieler ausgeführten Handlungen entstehen und aufgrund dessen nicht als bedeutungstragende Zeichen aufgefasst werden können (größtenteils trifft dies auf die Geräuschkulisse zu) und jenen, die vom Autor intentional eingeführt werden. Mehr dazu unten.

² Die Tatsache, dass die beiden Komponenten – die räumlichen und akustischen Elemente, durch die die Umwelt des Menschen konstituiert wird, direkt aufeinander bezogen sind, lässt die Vermutung entstehen, dass Geräusche und Musik, vorausgesetzt sie werden auf dem Theater als Zeichen eingesetzt, eine enge Verbindung mit den Zeichen des Raumes eingehen.

S. hierzu Fischer-Lichte, S. 162.

³ Unregelmäßig nach Akten verteilt, finden sich die Anweisungen für die Geräuschkulisse vermehrt am Ende der (jeweiligen) Akte, was allerdings aus der oben angeführten Tabelle nicht ersichtlich wird, wodurch die Annahme bestätigt wird, dass bei Čechov

gewisse Auffälligkeiten hinsichtlich der Musik herausstellen. So scheinen die musikalischen Effekte gleichmäßiger nach Akten verteilt zu sein. Dabei sind es meist der letzte Akt – der seinen Ausklang unter musikalischer Begleitung findet – und auch der zweite – der bei Čechov als der ‚lyrische‘ gilt –, die über die meisten Anweisungen für Musik verfügen. Der ‚dramatische‘ dritte Akt dagegen enthält so gut wie keine Anweisungen zu Musik. Eine Ausnahme bildet hier der III. Akt von *Višnevij sad*, der vor der Kulisse eines Tanzballs stattfindet, um die Hoffnungslosigkeit der Situation zu unterstreichen. Die von Čechov in seinen Stücken verwendeten akustischen Mittel lassen sich hinsichtlich ihrer Beschaffenheit vor allem in zwei Kategorien aufteilen. Zunächst ist der ‚illusionistische‘ Charakter der akustischen Zeichen zu nennen. Hierzu gehören vor allem die realistisch-naturalistischen Geräusche, die ihre Umwelt in die Bühnenhandlung mit aufnehmen, indem sie beispielsweise ‚akustisch sinnfällig gemachte Innenräume‘ ausmalen, die der Zuschauer außerhalb der Bühne vorzustellen hat⁴ – so wie Čebutykins mehrmaliges Klopfen gegen den Boden auf der Bühne, wobei der Arzt sich in seiner imaginären Wohnung unter der Bühne befindet (*Tri sestry*) oder Trofimovs Herunterpoltern auf der Treppe im sich hinter den Kulissen befindenden Vorzimmer (*Višnevij sad*). Eine andere Art der akustischen Zeichen – besonders der Einsatz der Musik fällt hierunter – besitzt einen metaphorischen Charakter und fungiert als eigenständiger Bedeutungsträger, der zum Teil innere Vorgänge veranschaulicht oder einen ‚lyrischen, stimmungsvollen Hintergrund‘ zum Bühnengeschehen bildet.⁵ Eine weitere Funktion, die von den akustischen Effekten übernommen werden kann, besteht darin, dass sie jenseits ihrer Aufgabe als Hilfsmittel, die die bereits vorhandenen Inhalte unterstreichen, auch als Träger der eigenständigen Bedeutungen und Ausdruckselemente auftreten. In sprechtextabhängiger Stellung bringen die akustischen Mittel den ‚Bedeutungsbau des Dialogs‘ in den Vordergrund, der seinerseits nicht imstande ist, ‚Anfang und Ende eines Sinngeschehens zu tragen‘, so dass ihr Belang insbesondere an den Stellen offenkundig wird, ‚wo das Wort fehlt und wo dennoch etwas ‚geschieht‘‘.⁶ Daraus wird die besondere Rolle der Akustik als dramaturgisches Mittel in Čechovs Stücken evident: Während der akustische Effekt als Bestätigung oder Ergänzung einer verbalen Aussage

Geräusche in Finalszenen, so wie die Glocken des Dreigespanns, Schussgeräusche, der Klang der zerrissenen Saite usw., meist mehr Aussagekraft besitzen, als ein Schlusswort es tun könnte.

Mehr hierzu weiter im Text.

⁴ Vgl. Kirschstein-Gamber, S. 54.

⁵ Ebd.

⁶ Vgl. Schmid, *Strukturalistische Dramentheorie*, S. 403.

in seinen Dramen kaum vertreten ist⁷, fungiert er als Transportmittel anstelle der zurückgetretenen verbalen Aussage. Sowohl musikalische Elemente als auch andere Klänge und Geräusche erfüllen bei Čechov ihre Funktion als nonverbales Ausdrucksmittel, sie unterstützen nicht nur onomatopoetisch die Handlung, indem sie eine realistische Darstellung des Geschehens ermöglichen und stimmungsschaffend auftreten, sie bringen vor allem genau das zum Ausdruck, was sich auf sprachliche Art nicht äußern lässt.

A. Musikalische Effekte

Im Vergleich zur Oper, in der die Musik ein unverzichtbarer Teil der Gattung ist und daher keine sich speziell hervorhebende Rolle spielt, können die musikalischen Zeichen im dramatischen Theater – da ihre Verwendung hier nicht notwendig ist – als bedeutungstragendes Zeichen interpretiert werden. Als bestimmtes Genre übernehmen die musikalischen Elemente im dramatischen Theater eine bedeutendere Rolle als im Musiktheater. Die Funktion der Musik, auf bestimmte Situationen zu verweisen und bestimmte Handlungskomplexe zu bedeuten, scheint hier dabei häufig die „wichtigste von musikalischen Zeichen wahrzunehmende Funktion“ darzustellen.⁸ Čechov setzt in seinen Dramen gezielt musikalische Effekte ein, die in erster Linie figuren- und situationscharakterisierend auftreten und die „latente Stimmung“⁹ des Stücks beschreiben, worauf die oft leitmotivische musikalische Begleitung der Akte beruht.

I. Musik und ihr stimmungsschaffender Moment

In Čechovs Stücken ertönen die verschiedensten Musikgenres von leichten Chansons über melancholische Walzer bis hin zur Marschmusik, gespielt auf unterschiedlichen Musikinstrumenten – Klavier, Gitarre, Geige, Mandoline, Harfe und Hirtenflöte sowie von ganzen Orchestern. Ein erheblicher Teil der von Čechov in seinen Dramen eingesetzten Anweisungen für die musikalische Begleitung tritt als Vermittler des lyrischen Elements auf. So erscheint Telegins Gitarrenspiel, das die gesamte Handlung von *Djadja Vanja* leitmoti-

⁷ S. hierzu Dahms, S. 174.

⁸ Vgl. Fischer-Lichte, S. 249.

⁹ Von Brühl, S. 42.

visch begleitet, als „entdramatisierendes‘ Gegenmoment“¹⁰ zum Sprechtext und erzeugt eine lyrische Atmosphäre.¹¹ Zum ersten Mal erklingt Telegins Spiel nach Vojnickijs Bemerkung, alle Beteiligten verstummen lässt: „Bei solchem Wetter ist es schön, sich aufzuhängen...“ (I, 71). Nach einem darauf folgenden belanglosen Wortwechsel zwischen Sonja und Marina über die Bauern und Hühner, verklingt auch dieser Versuch, ein Gespräch zustande zu bringen: Telegin spielt Polka, alle hören schweigend zu, bis eine willkommene Abwechslung in Gestalt des Knechts kommt. Am Ende des Aktes, nach Vojnickijs Liebeserklärung an Elena Andreevna, spielt Telegin noch ein Mal Polka und bildet somit einen Kontrast zur unglücklichen Liebe Onkel Vanjas (74). Im II. Akt spielt Telegin zwei Mal auf die Aufforderung des angetrunkenen Astrovs hin und tritt dabei wie ein „Bänkelsänger im Gefolge von Astrov auf“¹², bezeichnend ist dabei, dass die beiden Singenden nach Vojnickijs Monolog, in dem er voller Unzufriedenheit auf sein Leben zurückblickt, erscheinen, wodurch ein entdramatisierender Moment erzielt wird (II, 81). Besonders am Ende des Stücks fungiert das Gitarrenspiel, das im Lauf des ganzen Stücks als leitmotivische Begleitung Vojnickijs Figur auftritt, als Teil des lyrischen Ausklangs und als Verweis darauf, dass in das Leben der Helden wieder die alte Eintönigkeit und Ruhe einkehrt: Die Figuren schreiben wieder Rechnungen, klimpern auf der Gitarre, stricken Strümpfe und lesen Broschüren. In erster Linie tritt dieses Element als ein unabdingbarer Teil jener Daseinsweise auf, die durch die Ankunft Serebrjakovs und Elena Andreevnas in seinem gewöhnlichen Verlauf gestört wurde. Es ertönt auch als eine ständige Erinnerung an diese Lebensart, so dass das Erscheinen Telegins mit seiner Gitarre im letzten Akt, als alles wieder seinen gewohnten Lauf nimmt, sich nicht nur als „berechtigt“, sondern auch als „notwendig“ erweist.¹³ In Telegins Gitarrenspiel im Lauf des gesamten Stücks spiegelt sich unter anderem Čechovs Anliegen, dem Zuschauer die Atmosphäre der Stagnation („застой“) möglichst eindringlich nahe zu bringen, der in seinen Dramen keine gleichwertige Kraft entgegengestellt wird, und die der Autor neben den visu-

¹⁰ Vgl. Kirschstein-Gamber, S. 57.

¹¹ Acht von neun Anweisungen für den Einsatz musikalischer Effekte in *Djadja Vanja* fallen auf Telegins Gitarrenspiel zu:

I. Akt – Telegin „stimmt die Gitarre“, „spielt eine Polka“ (71), „schlägt die Saiten an und spielt eine Polka“ (74);

II. Akt – Telegin „spielt leise vor sich hin“ (81 und 82);

III. Akt – verfügt über keine Anweisungen zur Musik;

IV. Akt – Telegin „stimmt leise seine Gitarre“ (115), „spielt leise Gitarre“, „spielt leise vor sich hin“ (116).

¹² S. von Brühl, S. 143.

¹³ Vgl. Berdnikov, S. 144.

ellen Effekten durch das Einsetzen der akustischen Mitteln zu erreichen suchte.¹⁴

In *Tri sestry* sind es vor allem Tuzenbachs Klavierspiel (I, 122) – darunter ein Walzer, zu dessen Musik Maša tanzt (II, 152) –, Fedotiks und Rodès leiser Gesang zum Gitarrenspiel (II, 146) sowie das Wiegenlied der Kinderfrau (II, 142 und 156), die die lyrischen Elemente der Handlung ausmachen. Das Lied der Kinderfrau, die hinter der Bühne das Kind in den Schlaf singt, ist vor allem als Zeichen dafür zu verstehen, dass nun Nataša diejenige ist, die die Macht im Hause übernommen hat: ‚Mit Hilfe‘ ihres Kindes – der kranke Bobik braucht seinen Schlaf – baut die besorgte Mutter zielgerecht ihre Hegemonie aus und verdrängt die Feiergesellschaft aus dem Haus, geht allerdings kurz darauf selbst, von Protopopov abgeholt, zum Fest. Die Klänge der Harmonika am Anfang und Ende des II. Aktes (139/156) bezeichnet Peace als ein „übliches Stilmittel naturalistischer Darstellungsweise“, das einerseits einen Hinweis darauf gibt, dass die „wirkliche‘ Welt nicht an den Kulissen aufhört“¹⁵, andererseits sinnbildlich auf das Festvergnügen verweist, das außerhalb des Prozorovschen Hauses herrscht. Bisweilen tritt die Musik auch im Zusammenhang mit der Nebenhandlung auf. Auf diese bezogen, besitzt sie dann eher realistischen Charakter, der allerdings dessen ungeachtet, „mit Blick auf das Dramenganze, lyrische Elemente in die Dramenhandlung trägt“¹⁶. Hierzu gehören vor allem die Klänge der „kaum hörbaren“ Ziehharmonika sowie das triumphierende *Molitva devy*, gespielt von der unsichtbaren und dennoch anwesenden Nataša für den ebenfalls unsichtbaren und dennoch anwesenden Protopopov. Das Stück unterstreicht die gewonnene Vorherrschaft der beiden im Haus und löst Irinas Replik aus, die ihre baldige Abreise betont: „Und morgen Abend werde ich dieses *Molitva devy* nicht mehr hören, ich werde nicht mehr auf Protopopov treffen...“ (IV, 175 f.). Nicht zuletzt sind hier die Straßenmusikanten zu nennen, die zunächst weit entfernt zu hören sind – „Man hört, wie irgendwo in der Ferne Harfe und Geige gespielt werden“ (IV, 177), dann aber im Garten für die ihnen schweigend zuhörenden Veršinin, Ol’ga und Anfisa Geige und Harfe spielen (183) und dadurch auf den Niedergang des Garten Prozorovs verweisen, der nach der Feuersbrunst des III. Aktes zum öffentlichen Weg degeneriert. Auch Stanislavskij führte bevorzugt die Momente dieser Alltagsmusik („жизненная музыка“) in das Stück hinein; dieses Prinzip, die akustischen Zitate „aus dem Le-

¹⁴ S. Peiler, S. 97.

¹⁵ Vgl. Peace, S. 167.

¹⁶ S. Dahms, S. 184.

ben“ in Korrelation mit der inneren Musikalität des Stücks zu verbinden, war sehr wesentlich in der Arbeit des MChT.¹⁷ Um den zu vermittelnden Eindruck zu verstärken, führte der Regisseur zusätzlich die Harmonikaklänge und Stimmen der Betrunkenen ein, die gleichsam während Veršinins Monologs über die Zukunft daran erinnern, dass all das noch nicht bald eintreffen wird.¹⁸

Der lyrische Ausklang des I. Aktes von *Višnevij sad* wird in erster Linie durch die Anweisung „Weit hinter dem Garten spielt ein Hirte auf der Hirtenflöte“ (214) verstärkt. Das Spiel der Hirtenflöte ertönt, nachdem sich die ganze Hektik der Anreise gelegt hat und langsam die morgendliche Ruhe einkehrt. Es tritt als Begleitung zum Thema der in den Schlaf versunkenen Anja auf¹⁹, und es werden die Ruhe und der Friede unterstrichen, die nun im Haus herrschen. Die Verbreitung der lyrischen Atmosphäre wird im II. Akt des Stücks mit Epichodovs Gitarrenspiel fortgesetzt. Das Gitarrenspiel zieht sich durch den gesamten II. Akt hindurch und unterstreicht dadurch die bereits vorher mehrmals angesprochene nachdenklich-melancholische Stimmung des Aktes: Zu Beginn des Stücks singt der unglücklich verliebte Kontorist ein trauriges Liebeslied (215 f.), später geht er Gitarre spielend im Hintergrund der Bühne (224), und am Ende des Aktes heißt es, Epichodov würde „dasselbe traurige Lied“ spielen (228).

Eine dem lyrischen Gebrauch völlig entgegengesetzte Funktion kommt im III. Akt von *Višnevij sad* dem jüdischen Orchester zuteil. Das bereits im II. Akt erwähnte Orchester besteht laut Gaev aus vier Geigen, einer Flöte und einem Kontrabass (220) und begleitet auf dem Ball mit seiner Tanzmusik den gesamten Akt.²⁰ Anfangs unterbrechen die musikalischen Effekte lediglich auf die äußere Bewegung, sprich auf den Tanz bedacht, das Dialoggefüge – „Musik und Tanz stehen für die von ihnen gedanklich gesetzte, mit der Realität nicht mehr übereinstimmende Wirklichkeit“.²¹ „Die Heiterkeit, in der die Klänge des Todes vernehmbar sind“ bezeichnete Mejerchol'd die Atmosphä-

¹⁷ S. hierzu, Solov'eva, S. 23.

¹⁸ Vgl. Stroeveva, S. 118.

¹⁹ Das Hirtenlied wird zudem als Zeichen für Anjas Unschuld bezeichnet. S. hierzu von Brühl, S. 175.

²⁰ Mejerchol'd, V. E.: Brief an Čechov vom 08.05.1904, in: *Anton Čechov, Literaturnoe nasledstvo*, Bd. 68, 1960, S. 448., zitiert in Kirschstein-Gamber, S. 59.

²¹ Das Einsetzen des akustischen Effekts in Form des jüdischen Orchesters angesichts der gegebenen Situation bildet wirkungsvoll einen „grotesken Gegensatz“, der zwischen der Musik und dem Tanz in ihrer Funktion als „Ausdruck einer freudigen Stimmung“, sprich Wunschenken zum einen und der Realität, in der sich die handelnden Personen befinden, zum anderen entsteht.

Vgl. Dahms. 185 f.

re des III. Aktes.²² In seinen Regieexemplaren verbindet Stanislavskij die Musik und den Tanz mit dem Leitmotiv des III. Akts von *Višnevij sad* – der Vorausahnung des kommenden Unheils durch Ranevskaja:

Все кругом живут как-то тупо: вот довольные они пляшут под монотонное побрякивание еврейского оркестра и, как в кошмарном вихре, кружатся в скучном современном танце... не знают, что земля, на которой они пляшут, уходит из-под их ног. Одна Раневская предвидит Беду, и ждет ее, и мечется, и на минуту останавливает движущееся колесо, эту кошмарную пляску марионеток в их балаганчике.²³

In Anbetracht das allgemeinen Vergnügens und solcher Anweisungen, wie „ruft laut“, „unter allgemeiner Begeisterung“, „sich vor Lachen kaum haltend“, „schreit auf“, „tanzen“ etc.²⁴, die im III. Akt von *Višnevij sad* in einer überaus großen Anzahl anzutreffen sind, scheint allerdings nur Varja diejenige zu sein, die die reale Situation objektiv einschätzen kann. Die Anweisung für sie lautet: „Varja weint leise vor sich hin und wischt sich, während sie tanzt, die Tränen ab“ (229).

Die Tatsache, dass die Instrumente laut szenischer Bemerkung gegen Ende des Aktes gestimmt werden und die Musikanten dann von Lopachin aufgefordert werden zu spielen, bringt die Vermutung nahe, dass die musikalische Begleitung des Balls angesichts der Ankunft von Lopachin und Gaev von der Auktion und der Verkündung der Nachricht über den Verkauf des Gutes unterbrochen wurde. Dies dient unterschwellig der Spannungserzeugung und bereitet den Zuschauer auf etwas Bedeutendes vor. Nach besagter Verkündung sowie der ‚Übergabe‘ der Schlüssel durch Varja besagt die Anweisung, das Orchester stimme die Instrumente (240), so dass die dadurch entstehende Dissonanz als ein Zeichen der nun gekommenen Verstimmung interpretiert werden kann. Nun realisiert auch Ranevskaja die gesamte Situation – sie

²² Mejerhol'd, V. E.: *O teatre Čechova, „Višnevom sade' i MChT*, in: Rossijskaja akademija nauk. Naučnyj sovet po istorii mirovoj literatury. Čechovskaja komissija (Hrsg.): *Čechoviana, Zvuk lopnuvšej struny*, Moskva, 2005, S. 126.

²³ Stanislavskij, *Režisserskie ekzemplary*, Bd. 3., S. 71.

Dt.: Alle ringsherum leben irgendwie stumpfsinnig: So tanzen sie vergnügt zum monotonen Geklimper des jüdischen Orchesters und drehen sich, wie in einem schrecklichen Wirbel, in Form eines langweiligen modernen Tanzes... Sie wissen nicht, dass der Boden, auf dem sie tanzen, unter ihren Füßen schwankt. Allein Ranevskaja sieht das Unheil voraus, sie erwartet es und wirft sich hin und her, und hält das sich drehende Rad für eine Minute an – dieser schreckliche Tanz der Marionetten in ihrem Jahrmarktbüdchen.

²⁴ Hier ist beispielsweise der Kontrast zum I. Akt anzuführen, der von solchen Anweisungen wie „leise“, „einen Ton niedriger“, „im Halbschlaf“ etc. dominiert wird.

weint bitterlich, während die Musik leise weiter spielt. Lediglich für Lopachin bleibt die „eigentliche Funktion von Musik und Tanz gültig“²⁵, überschwänglich feiert er seinen Aufstieg:

ЛОПАХИН. [...] Эй, музыканты, играйте, я желаю вас слушать! [...] Музыка, играй отчетливо! Пускай все, как я желаю! (*С иронией.*) Идет новый помещик, владелец вишневого сада! [...] За все могу заплатить!²⁶ (III, 240 f.)

Danach tritt in Verbindung mit der leisen Musik die „abfallende Stimmungskurve des Stücks markierend“²⁷ eine gewisse Beruhigung der Situation ein. Die allgemein herrschende Stimmung und den Bezug der Figuren zu der sie umgebenden Wirklichkeit unterstreicht auch der Abschiedsmarsch der Militärbrigade am Ende von *Tri sestry*. Das vom Autor gewählte Musikgenre und seine Tonart assoziieren eine kollektive Prozession und eine sie vereinende Stimmung. Die Marschmusik, der die Personen auf der Bühne zunächst schweigend zuhören (IV, 186), markiert den Abzug des Bataillons und ertönt „immer leiser und leiser“, je weiter es sich entfernt. Dadurch wird unter anderem auch die Tatsache betont, dass die Schwestern zurück bleiben sowie die „ganze Misere der subjektiven Wirklichkeit der Personen“ angezeigt; denn nachdem der Traum der Schwestern – „nach Moskau!“ – endgültig geplatzt ist, verschwindet nun auch das „letzte gesellschaftlich einigermaßen relevante Moment aus der Provinzstadt“.²⁸ Und doch scheint gerade der Abschied Anlass zu der optimistischen Replik Ol’gas zu geben: „Die Musik spielt so fröhlich, munter, dass man leben möchte!“ (187). Auch verstärkt er die Zuversicht über eine bessere Zukunft – „Die Musik spielt so fröhlich, so heiter, dass es scheint, es dauert nicht mehr lange und wir werden erfahren, wofür wir leben, wofür wir leiden...“ (188), lauten die „lebensbejahenden“²⁹ Worte Ol’gas, die den Ausklang des Stücks bilden.

II. Personenbezogene musikalische Zeichen

Ein weiterer wichtiger Aspekt der musikalischen Zeichen im Čechovschen Dramenwerk geht über die milieu- und situationkennzeichnende Funktion hinaus. Er erzeugt die Bedeutungen auf der Subjektebene und gebührt vor allem der Charakterdarstellung. In diesem Fall charakterisiert Musik die Büh-

²⁵ S. Dahms, S. 185.

²⁶ Dt.: ЛОПАХИН. [...] Hej, Musikanten, spielt, ich will euch hören! [...] Musik, spiel lauter! Alles soll so sein, wie ich wünsche! (*Mit Ironie.*) Hier kommt der neue Gutsbesitzer, der Eigentümer des Kirschgartens! [...] Ich kann für alles bezahlen!

²⁷ S. Kirschstein-Gamber, S. 60.

²⁸ Vgl. Dahms, S. 179.

²⁹ S. Kirschstein-Gamber, S. 58.

nenfiguren und deren augenblicklichen Gemütszustand, darüber hinaus ist sie imstande, die Beziehungen der Personen zu charakterisieren. Die besonders aussagekräftigen Beispiele zu der behandelten Thematik liefern die Stücke *Čajka* und *Tri sestry*. Im IV. Akt von *Čajka* spielt Treplev zwei Mal hinter der Bühne einen „melancholischen Walzer“ (47 und 53).³⁰ Es ist der Ausdruck Treplevs seelischer Gemütslage, der in erster Linie durch sein Klavierspiel widergespiegelt wird – ein melancholischer Walzer zeichnet die schwermütige Verfassung des Helden und zeigt eine, trotz seines Aufstiegs im belletristischen Bereich anhaltende Niedergeschlagenheit an. Beide Male wird Treplevs trübsinnige Stimmung durch Polina Andreevnas Kommentare festgehalten: „Kostja spielt. Das heißt, er ist traurig“ (47) und „Kostja spielt. Er ist traurig, der Arme“ (54). Zwischen den beiden Anweisungen für das Klavierspiel wird allerdings ein erheblicher Unterschied evident, beide stellen ein „eigenes, unabhängiges Ausdruckselement“ dar. Während die zweite szenische Bemerkung für das Klavierspiel allein einen Rückbezug auf den auf der Bühnenhandlung nicht beteiligten, durch die ausgeführte Anweisung jedoch anwesenden Treplev nimmt und lediglich den „Grundton seiner psychischen Situation“ mitteilt, stellt die erste Anweisung den „äußeren Zusammenhang zum Sprechtext“ her³¹; denn die durch den Walzer markierte deprimierte Grundstimmung ist unter anderem auch für Mašas Grundstimmung kennzeichnend. Der Walzer überschneidet sich mit ihren Worten von der hoffnungslosen Liebe – zum ersten Mal ertönt er nach Mašas Replik: „Das sind alles Dummheiten. Eine hoffnungslose Liebe gibt es nur in Romanen. [...] Hat sich im Herzen Liebe eingenistet, so muss man sie fortjagen“ (47). Des Weiteren relativiert er auch Mašas Entschluss, mit ihrem Mann in einen anderen Landeskreis zu ziehen: „Sobald wir dahin umgezogen sind, werde ich alles vergessen... mitsamt seiner Wurzel aus dem Herz herausreißen“ (47). Treplevs Klavierspiel lässt Maša ihren eigenen Seelenzustand erkennen, als Ausdruck dessen „dreht sie geräuschlos zwei, drei Runden Walzer“ (47). Die Charakterisierung einer Person mit Hilfe musikalischer Zeichen ist auch in *Tri sestry* zu beobachten. Bereits Andrejs erster ‚Auftritt‘ erfolgt durch sein Geigenspiel hinter der Bühne. Auf die szenische Bemerkung „Hinter der Bühne Geigenspiel“ hin erfährt seine Figur eine Vorstellung durch die Schwestern:

³⁰ S. auch Kap. 1.B.II.1. *Partielle dramaturgische Wertlosigkeit*, S. 35.

³¹ Vgl. Dahms, S. 183 f.

МАША. Это Андрей играет, наш брат.

ИРИНА. Он у нас ученый. Должно быть, будет профессором...

[...]

ОЛЬГА. Мы сегодня его задразнили. Он, кажется, влюблен немножко.³² (I, 129)

Kennzeichnend dabei ist, dass das Geigenspiel hinter der Bühne beinahe häufiger zu hören ist, als Andrej selbst auf der Bühne erscheint. In der Darstellung des Moskauer Künstlertheaters wurden über das Geigenspiel hinaus auch die Sägegeräusche hinzugefügt, um den Eindruck zu verstärken, der Gram würde Andrej keine Ruhe lassen, ihn von einer Beschäftigung zur anderen treiben: „Vor Schwermut läuft er dort offensichtlich hin und her, fängt mal das eine, mal das andere an“.³³ Der musikalische Effekt, durch den Andrej auf der Bühne vertreten wird, ist Sinnbild für seine Suche nach einer „Zuflucht in der Musik“³⁴ und erscheint angesichts seiner Angewohnheit, wegzugehen, der Darstellung seines Wesens, dass er „oft anwesend ist, aber kaum präsent“³⁵, als vollkommen entsprechend.

III. Gesang als Element der Personendarstellung

Über die musikalische Begleitung hinaus übernimmt auch das Singen des Schauspielers, das mit dem Singen der jeweiligen Rollenfigur gleichzusetzen ist, die speziellen Zeichenfunktionen und erfüllt sie auf besondere Weise. Die dabei entstehenden Bedeutungen sind stets auf die Rollenfigur bezogen.³⁶ Der Gesang tritt bei Čechov häufig in den Situationen auf, die ansonsten von paralinguistischen Zeichen realisiert werden. Während einige Personen aber durch das Singen lediglich ihre momentane Gemütslage zum Ausdruck bringen³⁷, fällt es bei den anderen Personen – entgegen Hübners Behauptung in

³² Dt.: MAŠA. Da spielt Andrej, unser Bruder.

IRINA. Er ist bei uns der Gelehrte, wird wahrscheinlich Professor...

[...]

OL'GA. Wir haben ihn heute geneckt. Er, glaube ich, ist ein wenig verliebt.

³³ Vgl. Stroeve, S. 117.

³⁴ Vgl. Dahms, S. 184.

³⁵ S. von. Brühl, S. 157.

³⁶ Vgl. Fischer-Lichte, S. 173.

³⁷ In *Djadja Vanja* singt Astrov ein Volkslied, dessen Inhalt indirekt die zu diesem Zeitpunkt gegenwärtige Situation auf dem Gut Serebrjakovs – die Verdrängung der Helden aus dem Haus – ‚besingt‘: „Tanz meine Hütte, tanze Ofen, der Hausherr hat keine Schlafstätte...“ (II, 81); ein Volkslied stimmen auch angesichts des stattfindenden Volksfestes ‚maslenica‘ die Figuren in II. Akt von *Tri sestry* an: „TUZENBACH (*umarmt Andrej*). Ach du Vorhaus, mein Vorhaus, du mein neues Vorhaus... ANDREJ (*tanzt und singt*). Neues Vorhaus, aus Ahorn... ČEBUTYKIN (*tanzt*). Mit Flechtmu-u-uster!“ (152); von der allmächtigen Liebe singt in *Tri sestry* der glücklich ‚verliebte Major‘ Veršinin:

seiner Analyse der Personendarstellung bei Čechov – deutlich tiefgreifender aus. Laut Hübner könne die Funktion häufiger Anweisungen für beispielsweise Dorns Singen noch nicht erklärt werden, da sie weder als Anzeichen für bestimmte Charaktereigenschaften aufgefasst werden können „noch lassen sie sich psychologisch durch den inneren Zustand der Personen motivieren“.³⁸ In *Čajka* trällern Sorin und Dorn und in *Tri sestry* Čebutykin kleine Liedchen, die auf den ersten Blick ihre Unberührtheit signalisieren, mit der sie ihrer Umwelt gegenüber treten. Besonders häufig im Lauf des gesamten Dramas besagen die Anweisungen das Singen für Dorn. Jedoch erst am Ende des Stücks, als er nach Treplevs Selbstmord ein Liebesliedchen einstimmt, klärt sich die Bedeutung seines Vor-Sich-Hin-Singens: Dadurch kommt vor allem sein Versuch, mit der schrecklichen Situation zurechtzukommen, zum Ausdruck, indem der Arzt sich so zu benehmen versucht, als sei nichts geschehen. So ‚vermutet‘ Dorn nach dem Schuss, es sei etwas in seiner Reiseapotheke geplatzt, woraufhin es heißt: „(Geht durch die rechte Tür ab, kehrt eine halbe Minute später zurück.) Genau so ist es. Ein Fläschchen mit Äther ist geplatzt. (Singt.) ‚Erneut steh ich bezaubert vor Dir...‘“ (IV, 60).³⁹ Solcherweise erklärt sich auch sein Trällern in anderen Situationen, in denen er den für ihn unangenehmen Themen zu entgehen versucht: So singt er unter anderem als Antwort auf Polina Andreevnas eifersüchtige Bemerkungen (I, zwei Mal auf Seite 11) oder auf Mašas Bezeichnung ihres Lebens als eine endlose Schleppe, die sie hinter sich zieht und ihre Unlust zu leben hin (II, 21). Dabei steht hier die ‚Leichtigkeit‘ von Dorns Repertoires – seine Gesänge scheinen aus leichten Chansons zu bestehen („Sag mir nicht, deine Jugend sei dahin“ oder „Erzählt ihr, meine Blumen...“ etc.) – in einem bezeichnenden Kontrast zu den seine Dialogpartner bewegenden Themen und deren Re-

„Der Liebe kann kein Alter widerstehen, ihre Ausbrüche sind wohltuend...“ (III, S. 163.), während der unglücklich verliebte Epichodov im II. Akt von *Višnevyj sad* ein trauriges Liebeslied anstimmt: „Was geht mich die lärmende Welt an, was gehen mich Freunde und Feinde an [...] Wenn nur das Herz sich durch die Hitze der gegenseitigen Liebe wärmen würde...“ (215 f.); der Gesang des auf Profit bedachten Kaufmanns Lopachin dreht sich bezeichnenderweise ebenfalls ums Geld: „Doch für Geld werden die Deutschen auch einen Russen franzisieren“ (*Višnevyj sad*, II, 220).

³⁸ Vgl. Hübner, S. 71 f.

³⁹ Darüber schrieb Nemirovič-Dančenko an Stanislavskij: „Allein das Finale des Stücks verlangt von Dorn eine gewaltige Selbstbeherrschung. Er kommt aus dem Zimmer, in dem Kostja sich erschossen hat, wahrscheinlich kalkweiß, heraus, aber er soll ein ruhiges Auftreten haben und sogar etwas vor sich hin singen... Persönlichkeit!!“. Brief an Stanislavskij vom 04.09.1898, in: Nemirovič-Dančenko, *Izbrannye pis'ma*, S. 147.

levanz für sie. Auffallend in diesem Zusammenhang ist, dass der Autor sich nicht mit der einfachen Anweisung „singt“ („поет“) begnügt. Er lässt seine Helden genau festgelegte Romanzen singen und erzeugt damit die Annahme, es handele sich dabei um zu diesem Zeitpunkt populäre Musikstücke. Die Umsetzung dieser speziellen Romanzen durch die Regie und die Schauspieler sollen beim Zuschauer entsprechende Stimmungen schaffen und so den Kontrast zwischen den hervorgerufenen Assoziationen und der Handlung auf der Bühne unterstreichen.

Auch von Maša in *Tri sestry* heißt es, sie würde zwei Mal ein Lied pfeifen, später macht sie sich leise vor sich hin singend auf den Weg. Beides zeigt nicht nur ihre Unbeteiligtheit gegenüber dem Geschehen um sie herum und stellt ihre Figur zu Anfang des Stücks als gedankenverloren, eher physisch als psychisch anwesend dar. Das Pfeifen und Singen zeigt vielmehr Mašas Trauer, die Unzufriedenheit mit ihrem Leben und die Unerfülltheit ihrer Sehnsüchte, die sie stark mitnehmen, worauf die ihrem Singen/Pfeifen vorangehenden Repliken hinweisen: Ol’ga spricht von ihrem Wunsch nach Moskau zu ziehen und davon, dass Maša sie dort besuchen wird (I, 129 f.); Maša selbst trägt die Puškinschen Verse vor (I, 124).⁴⁰ In Bezug auf die Ausgangssituation im III. Akt von *Višnevij sad* – man wartet auf die Rückkehr Gaevs von der Auktion, bei der es um den Verkauf des Kirschgartens geht – erscheinen die Anweisung für Ranevskaja „Singt vor sich hin Lezginka“ (230) und die Tatsache, dass Čechov genauestens bestimmt, was sie zu singen hat, als besonders aufschlussreich. Auf die Anweisung folgen ihre Fragen: „Weshalb ist Leonid so lange fort? Was macht er in der Stadt?“. Während diese Replik den Eindruck vermittelt, sie sei nachdenklich und in Sorge, summt Ranevskaja entgegen der Zuschauererwartung nichts Dementsprechendes, sondern die Lezginka, ein kaukasisches Tanzlied, also „etwas Fröhliches, Ausgelassenes“, wodurch sie laut Bednarz verrät, dass ihr Gefühl, „ihre Sorge um Gaev und den Kirschgarten [...] keineswegs existentiell“ sind.⁴¹ Hier ersetzt der akustische Effekt die Worte, die die Person scheinbar nicht aussprechen kann oder möchte. So führt die Gutsbesitzerin, die langsam die Situation zu begreifen scheint und den Ball nun als „unangebracht“ betrachtet, auch ihre nächste Replik nicht zu Ende und singt stattdessen leise vor sich hin: „LJUBOV’ ANDREEVNA. Und Musikanten sind unpassend gekommen, und den Ball haben wir zur ungünstigen Zeit veranstaltet... Na, macht nichts... (*Setzt sich und singt leise vor sich hin.*)“ (230).

⁴⁰ S. hierzu auch jeweils Kap. 4.A.II. *Die sprachersetzenden Klänge*, S. 203 und Kap. 4.A.I.2. *Die Gestaltung der Sprechakte*, S. 187 f.

⁴¹ Bednarz, S. 176 f.

Übergreifend ist zu bemerken, dass trotz aller Unterschiede, die die von Čechov eingesetzten musikalischen Effekte zum Teil aufweisen, sie in einigen wesentlichen Punkten übereinstimmen: Durch das Einsetzen von Musik, die bezeichnenderweise meist hinter der Bühne ertönt⁴², gelingt es dem Autor stimmungserzeugend auf das Bühnengeschehen einzuwirken, Gegebenheiten eindringlicher zu zeigen als das gesprochene Wort dies erlaubt; denn, wie es etwa aus dem Beispiel des Summens der Lezginka hervorgeht, ist bei Čechov häufig nicht das Gesagte ausschlaggebend, sondern dessen nonverbaler oder auf andere Weise ausgedrückter Subtext.

B. Die Geräuschkulisse

Im Gegensatz zu den musikalischen Klängen, die bei Čechov stets mit einer ausdrücklichen Bedeutung geladen sind, muss bei der Analyse der Geräusche zwischen solchen, denen der Autor keine beziehungsweise keine symbolhafte Bedeutung beimisst unterschieden werden und jenen, die er als solche einsetzt und dadurch bestimmte Wirkungen voraussetzt. Die Geräusche, die als Folge bestimmter Handlungen der Schauspieler – sei es das Rascheln der Kleider, Geschirrklopfen usw. – auftauchen, sind für das behandelte Thema von geringem Belang; denn meist werden sie auch vom Autor selbst nicht berücksichtigt. In einigen Fällen allerdings, in denen solche Geräusche ausdrücklich gefordert werden, treten sie als ein die „intentionale Geste unterstützendes Zeichen“⁴³ auf. So zeigen die Schritte die Ankunft einer Person an – „TREPLEV (*hat Schritte gehört*). Wer ist da? Sie, Jakov? JAKOV (*hinter der Estrade*). Ganz genau“ (*Čajka*, I, 10). Vojnickijs Knallen der Waffe auf den Boden am Ende des III. Aktes hat hier zwar als Handlung die Funktion, seine Erschöpfung und Aufgabe zu markieren, das dadurch entstandene Geräusch selbst verfügt jedoch über keine wirkungsreiche Bedeutung (*Djadja Vanja*, III, 104). Wenig symbolischen Wert besitzt auch das Geräusch, das Maša durch ihr Klopfen mit einer Gabel auf den Teller erzeugt und das lediglich dazu dient, sich Gehör für einen Trinkspruch zu verschaffen (*Tri sestry*, I, 136). Ähnliche Beispiele finden sich auch in *Višnevyj sad*: Einen komischen

⁴² Ob Gesang oder Instrumentalmusik, auf oder hinter der Bühne realisiert – es gibt keine Musik, die nur eine der Bühnenfiguren hört oder nur der Zuschauer vernimmt. Größtenteils wird zu der ertönten Musik auch keine Stellung seitens der Figuren genommen, nur selten wird sie von ihnen kommentiert.

Vgl. von Brühl, S. 42.

⁴³ Vgl. Fischer-Lichte, S. 166.

Effekt sollen Epichodovs knarrende Stiefel und die von Dunjaša fallen gelassene Untertasse erzielen. Lopachins Klirren mit dem Schlüsselbund dagegen hat die Funktion, die Aufmerksamkeit auf seinen neuen Status als Gutsbesitzer zu richten. Über die Geräusche als Folge spezieller Tätigkeiten hinaus können die Naturgeräusche unterschieden werden, zu denen zum Beispiel das Vogelgezwitscher, der Donner usw. gehören. Gleich welcher Art die Geräusche sind, die der Autor in seinen Stücken zweckmäßig einsetzt – sei es für die Schaffung der Atmosphäre und/oder Vermittlung bestimmter Inhalte –, sie können sowie *on-* als auch *off-stage* hervorgerufen werden und in das Dramengeschehen einwirken. Das Zusammenspiel verschiedener Geräusche gibt dabei der Handlung einen bestimmten Hintergrund. Die damit entstehenden Klangharmonien können dem Zuschauer beinahe unbewusst Auskunft über den Ort, die Jahres- und Tageszeit des Geschehens geben, Situationen und Stimmungen spezifizieren und genauso wie die musikalischen Elemente die Sachverhalte zum Ausdruck bringen, die keine verbale Entsprechung finden.

I. Geräusche als Zeichen für Raum und Zeit

Eine besonders klare Deutung erlauben die Geräusche, die einen Hinweis auf die Zeit geben, wie zum Beispiel das Schlagen der Uhr in *Tri sestry*.⁴⁴ Interessant erscheint in diesem Zusammenhang die Art und Weise, wie Stanislavskij die knappe Anweisung „Die Uhr schlägt zwölf“ (I, 119) in eine kleine geräuschvolle Episode verwandelt hat. In seinen Regieexemplaren notierte er:

Часы бьют 12. Едва они пробили 12, как в столовой зашипела кукушка. Когда и она прогнусавила полдень – вдали (в одной из соседних комнат) торопясь, как бы опоздав, зачастили тоненьким голоском какие-то маленькие часы.⁴⁵

⁴⁴ S. hierzu auch Kap. 2.B.II.1. *Die Zeitfixierung*, S. 86 f.

Gisela Hildegard Dahms bemerkt auch, dass sich bei einigen akustischen Effekten, wie bei dem genannten zwölfmaligen Schlagen der Uhr oder bei dem vom Wind zugeschlagenen Fenster (*Djadja Vanja*, II, 76) ein konkreter Zusammenhang zur Bühnenhandlung nicht ohne weiteres bestimmen lässt. Sie lassen sich dem Handlungsbereich nur im weitesten Sinne zuordnen, und zwar als „Elemente, die infolge der von ihnen ausgehenden szenischen Wirkungen ‚Atmosphäre‘ und ‚Stimmung‘ herzustellen imstande sind“. Die direkte Funktion, die solche Anweisungen zu erfüllen scheinen, liegt in erster Linie darin, der „jeweiligen Szene ein ‚realistisches‘ Gepräge zu geben“.

Vgl. Dahms, S. 179.

⁴⁵ Vgl. Stanislavskij, *Režisserskie ekzemplary*, Bd. 3, S. 91.

Dt.: Die Uhr schlägt zwölf. Kaum hat sie zwölf geschlagen, beginnt die Kuckucksuhr im Speisezimmer zu zischen. Nachdem auch sie die Mittagszeit vorgemurmelt hat – be-

Als ein weiteres, direkt wie indirekt auf die Zeit verweisendes Geräusch ist hier das Klopfen des Nachtwächters zu nennen, das zwei Mal in *Čajka* (IV, 45 und 48) und vier Mal in *Djadja Vanja* (II, 75,76, 89 und IV, 116) zu hören ist. Eine unmittelbare Darstellung der Zeit ist hier vor allem mit der zu jener Zeit in den ländlichen Gebieten gebräuchlichen Handhabung, die Zeit anzukündigen, gleichzusetzen.⁴⁶ Über die Funktion, den Takt der Zeit zu markieren, hinaus, symbolisiert das Klopfen des Nachtwächters das seit jeher unumstößliche Vergehen der Zeit und deutet besonders am Ende des Stücks darauf hin, dass Misserfolg und Überflüssigkeit noch eine lange Zeit anhalten werden. Im Zusammenhang mit dem geforderten Spiel mit Requisit und den musikalischen Elementen erzeugt das Klopfgeräusch den „Eindruck des Statischen“, so dass die ursprüngliche Bedeutung – die lautmalerische Kennzeichnung des realistischen Lokalkolorits – zum Teil einer symbolischen Aussage wird.⁴⁷

Auch der Ort kann bisweilen durch akustische Zeichen bestimmt werden: So können solche Geräusche wie das Klopfen des Nachtwächters, die Axthiebe oder die Klänge einer Hirtenflöte oder eines Horns usw., die in *Čajka*, *Djadja Vanja* und *Višnevij sad* vorkommen, das Milieu und das Lokalkolorit eines

schleunigt in der Ferne (in einem der Nebenzimmer), eilig, als hätte sie sich verspätet, irgendeine kleine Uhr mit einem dünnen Stimmchen ihre Schläge.

⁴⁶ Klaus Bednarz fügt zum Gegenstand der thematisierten Geräuschkulisse hinzu, dass sich im Bezug auf das beispielsweise deutsche Theater die Darstellung dieser Milieueigenheit nicht als unproblematisch gestalten könnte. Wenn sich das Gitarren- und Ziehharmonikaspiel, das Bellen des Hundes oder das Zirpen der Grille in jeder anderssprachigen Aufführung dementsprechend nachvollziehen und inszenieren lassen, kann die Bemerkung: „Der Nachwächter pocht an sein Brett“ nicht immer sinnvoll verwirklicht werden. „Wie in Deutschland der Nachwächter früher die Stunden absang oder blies, so pflegt in Russland in der Kleinstadt und auf dem Lande der Nachwächter mit einem Stab auf eine Metallplatte oder ein Brett zu schlagen...“ (Arthur Luther in: *Anmerkungen zu Onkel Vanja*, A.L., Meisterwerke..., a. a. O., S. 437., zitiert in: Bednarz, S. 174 f.). Das Klopfen des Nachwächters kann somit in einer anderen Kultur ein völlig unbekanntes Geräusch darstellen und beim Zuschauer oft nur „theaterfremde, desillusionierende Assoziationen“, wie z. B. Fehler in der Bühnenmaschinerie, hervorrufen. Bednarz führt zudem die verschiedenen Weisen an, auf die die Übersetzer dieses Problem zu lösen versuchten, so hat August Scholz die genannte Stelle in der ersten Ausgabe (Berlin, 1902) wie folgt übersetzt: „Man hört [...] den Nachwächter pfeifen“ (Anton Tschechow, *Onkel Vanja, Scenen aus dem Landleben in vier Akten*, Deutsch von August Scholz, Berlin, 1902, S. 29., zitiert in: Bednarz, S. 175.).

S. hierzu Bednarz, S. 174 ff.

⁴⁷ Vgl. Dahms, S. 180.

ländlichen Lebens kennzeichnen.⁴⁸ In *Tri sestry*, dem einzigen Stück, dessen Handlung in einer (Provinz-)Stadt stattfindet, sind Geräusche solcher Art bezeichnenderweise nicht vorzufinden. Darüber hinaus sind Geräusche dazu imstande, nicht nur den Ort oder Raum selbst, sondern auch die Bewegung des Objekts vom, zum oder im Raum darzustellen. Hierzu können beispielsweise solche Geräusche hinzugezählt werden wie das Vor- und Abfahren von Equipagen im I. und IV. Akt von *Višnevyj sad* (199/253). In diesem Zusammenhang lässt sich hinzufügen, dass die Geräusche, die eine lautmalerische Darstellung der Ankunft oder des Abschieds vermitteln, vorwiegend hinter die Bühne verlagert werden. So liefert der I. Akt von *Višnevyj sad* eine besonders geräuschvolle Ankunft der Personen, auch im II. Akt von *Tri sestry* ertönt sieben Mal die Hausglocke im Hause Prozorovs und ein Mal das Klingeln der Dreigespanniglöckchen, wodurch das Ankommen der Gäste angekündigt wird. Noch häufiger werden ebenfalls die hinter der Bühne stattfindenden Abschiede akustisch untermalt. In *Čajka* heißt es: „Hinter der Bühne ist Lärm zu hören, der entsteht, wenn man jemanden verabschiedet“ (III, 44). In *Djadja Vanja* sind mehrmals die Anweisungen für das Schellen der Glöckchen der abfahrenden Equipagen zu finden, die vor allem das „lyrische Moment“⁴⁹ der Ausgangsszene unterstreichen (IV, 113 ff.). Auch in den letzten Akten von *Tri sestry* und *Višnevyj sad* wird die auditive Demonstration des Abschieds eingesetzt, wobei die Abschiedsstimmung in *Tri sestry*, die vor allem durch das Echo der abziehenden Militärbrigade vermittelt wird, in Anbetracht des „dumpfen, aus der Ferne zu hörenden Schusses“ eine Assoziation mit dem Tod vermittelt. Die akustische Untermalung des Abschieds am Ende von *Višnevyj sad* ist dagegen als ein Zeichen für die Ablösung des alten Herrschaftssystem durch das neue und für den auditiv verständlich gemachten „Wandel der Werte und Ziele“ interpretierbar: „Dem Todeszeichen der Aristokratie [die zersprungene Saite] folgt das Signal des aufstrebenden Bürgertums [die Axthiebe im Garten]“.⁵⁰ Hinter die Bühne verlegt und somit nur akustisch realisiert werden ebenfalls die entscheidenden Momente der Haupthandlung, wie die Schüsse in *Djadja Vanja*.

⁴⁸ Es ist allerdings weniger die realistische Wiedergabe, sondern eher die lyrische Wirkung, die durch die angeführten Klänge erreicht wird. Die Verschiebung der ursprünglichen Bedeutung ergibt sich dabei meist aus dem Zusammenspiel der jeweiligen szenischen Bemerkung mit den anderen und dem gesprochenen Text, aber auch das wiederholte Auftauchen des Geräusches selbst trägt außerordentlich dazu bei.

S. hierzu Dahms, S. 180.

⁴⁹ Dahms, S. 177.

⁵⁰ Zelinsky, *Der Kirschgarten*, S. 194. Einfügungen, I. U.-R.

II. Verweis auf die Situation

Ein besonders charakteristisches Beispiel, in dem die akustischen Effekte in ihrer Funktion als Verweis auf eine bestimmte Situation auftreten, ist im III. Akt von *Tri sestry* vorzufinden. Vier Mal ertönen hier die Klänge der Sturmglocke („набат“) im Verlauf der Handlung. Auf die den Akt beherrschende Situation – die Feuersbrunst in der Stadt – weist zudem die Anweisung für das Vorbeifahren der Feuerwehr: „Man hört, wie die Feuerwehrmannschaft am Haus vorbei fährt“ (157). Diese Geräusche naturalistischer Art vermitteln dem Publikum nicht nur die Katastrophe, die hinter der Bühne stattfindet, als „Warnsignale“ stehen sie darüber hinaus in einer augenfälligen Beziehung zur Bühnenhandlung.⁵¹ Čechov benutzt das Läuten der Sturmglocke als eine außerszenische Komponente. Erst ertönt sie am Anfang des Aktes (157). Ein nächstes Mal nach Natašas und Ol’gas Meinungsverschiedenheit im Hinblick auf die alte Kinderfrau Anfisa; die dadurch entstandene Pause nutzt Ol’ga, die sich geschlagen zu geben scheint, für einen Themenwechsel (159). Ein weiteres Läuten ist zu hören als Veršinin darüber berichtet, wie er seine Töchter gerettet hat, wobei die Sturmglocke die Tragweite des Unglücks, die den Oberstleutnant an die Kriege der Vergangenheit erinnert, lautmalerisch unterstreicht:

ВЕРШИНИН. [...] и у девочек на лицах тревога, ужас, мольба, не знаю что; сердце у меня сжалось, когда я увидел эти лица. Боже мой, думаю, что придется еще пережить этим девочкам в течении долгой жизни! [...]

Набат; пауза.

[...] И когда мои девочки стояли у порога в одном белье, босые, и улица была красной от огня, был страшный шум, то я подумал, что нечто похожее происходило много лет назад, когда набегал неожиданно враг, грабил, зажигал...⁵²
(163)

Zuletzt ist die Sturmglocke noch einmal am Ende des Aktes zu hören, während die Bühne leer bleibt und die Schwestern hinter den Schirmen über den

⁵¹ Vgl. Peace, S. 167.

⁵² Dt.: VERŠININ. [...] und in den Gesichtern der Mädchen Besorgnis, Entsetzen, Flehen, ich weiß nicht, was noch; mein Herz krampfte sich zusammen, als ich diese Gesichter gesehen habe. Mein Gott, denke ich, was werden diese Mädchen wohl noch im Laufe ihres langen Lebens durchmachen müssen! [...]

Sturmglocke; Pause.

[...] Und als meine Mädchen nur in ihrer Wäsche und barfuß vor der Tür standen und die Straße vom Feuer rotgefärbt und der Lärm ohrenbetäubend war, da dachte ich, dass etwas ähnliches vor vielen Jahren geschah, als der Feind unerwartet überfiel, raubte, zündete...

bevorstehenden Abzug der Brigade sprechen, was vor allem die „Bedrohtheit der persönlichen Situation der Schwestern“⁵³ unmissverständlich untermalt (171). Die Glocke tritt als eine akustische Begleitung der Feuersbrunst auf, vor deren Kulisse das Geschehen des Aktes verläuft. Wie jede andere, das Leben bedrohende Naturkatastrophe, schafft sie eine Extremsituation, die die Menschen ihr Inneres zu öffnen ‚zwingt‘⁵⁴ und eine Art Bewährungsprobe erfahren lässt⁵⁵. Gleichfalls erfolgen die Beichten der Helden unter der Begleitung der Sturmglocke. Zusammen mit dem Läuten der Sturmglocke bilden Mašas Worte über Andrej – die Schwester vergleicht den Bruder mit einer Glocke – ein gemeinsames semantisches Feld⁵⁶:

МАША. [...] Вот Андрей наш, братец... Все надежды пропали. Тысячи народа поднимали колокол, потрачено было много труда и денег, а он вдруг упал и разбился. Вдруг, ни с того ни с сего. Так и Андрей...⁵⁷ (IV, 177)

In ihrer Analyse der Semantik des außerszenischen Komponenten führt Byčkova die Thematik der doppelten Bedeutung, die der Feuersymbolik im mythologischen Bewusstsein zukommt, an: Zum einen fungiert das Feuer als ein vernichtendes, zum anderen als ein reinigendes Element, wobei in *Tri sestry* beide Vorstellungen realisiert werden.⁵⁸ Die zerstörende Kraft des Feuers im eigentlichen Sinne äußert sich zwar nur hinter der Bühne, dennoch bleibt sie im übertragenen Sinne auch in dem vom Brand verschonten Haus der Prozorovs nicht aus. Čechov setzt hier das Feuer in erster Linie als Zeichen für den „materiellen und den geistigen Verlust“ ein.⁵⁹ Neben den übergreifenden Tatsachen, dass es Nataša gelingt, die Herrschaft im Haus zu übernehmen, und die Schwestern die Vergeblichkeit ihrer Wünsche und Hoffnungen erkennen müssen, werden den Figuren während des Feuers auch ‚kleinere‘ Verluste be-

⁵³ Von Brühl, S. 164.

⁵⁴ Hier lässt sich ein Vergleich mit der Dunkelheit ziehen.

S. Kap. *Die Lichtgestaltung. Die stimmungsschaffende Wirkung*, S. 130.

⁵⁵ Fast alle Helden des Stücks erfahren in diesem Akt ihre Bewährungsprobe: Die Schwestern nehmen die Brandgeschädigten in ihrem Haus auf, Ol'ga stiftet ihre Kleider, Veršinin hilft, das Feuer zu löschen usw. Auf der anderen Seite sind es Čebutykin, der sich betrinkt, Nataša, die Anfisa wegzujagen versucht, oder Andrej, der tatenlos in seinem Zimmer sitzt.

⁵⁶ S. hierzu Byčkova, M. B.: *Semantika vneseničeskogo komponenta v p'esach Čechova i Vampilova*, in: *Čechoviana, 'Tri sestry'*, S. 139.

⁵⁷ Dt.: Hier bitteschön Andrej, unser Brüderchen... Alle Hoffnungen sind hin. Tausende des Volkes haben die Glocke aufgerichtet, es wurde viel Kraft und Geld aufgewendet, aber sie fiel plötzlich herunter und zerbrach. Plötzlich, mir nichts, dir nichts. So auch Andrej...

⁵⁸ Vgl. Byčkova, S. 139.

⁵⁹ Vgl. Dlugosch, S. 80.

wusst.⁶⁰ Dennoch vermittelt die Feuersbrunst auch die Hoffnung auf einen Wiederaufbau, was die Erinnerung Feraponts an das brennende Moskau repräsentiert, das der Invasion der Franzosen standhielt⁶¹: „Im Jahre zwölf hat Moskau auch gebrannt. Herr, du meine Güte! Die Franzosen waren erstaunt“ (158). Aber auch die Gestalt Fedotiks, der alles bei dem Brand verloren hat und trotzdem lachen kann, zeugt von einer optimistischen Grundhaltung in dieser Situation und bewirkt, dass andere lachen:

ФЕДОТИК (*танцует*). Погорел, погорел! Весь дочиста!

Смех.

ИРИНА. Что ж за шутки. Все сгорело?

ФЕДОТИК (*смеется*). Все дочиста. Ничего не осталось. И гитара сгорела, и фотография сгорела, и все мои письма... И хотел подарить вам записную книжечку – тоже сгорела.⁶² (III, 164)

Unter den verschiedenen Ebenen der Feuersbrunst unterscheidet Iščuk-Fadeeva vor allem vier Hauptebenen, in denen sie sich in ihrer mythologischen und philosophischen Bedeutung ausdifferenziert: Die Schwestern gehen in „Flammen der Leidenschaft auf“ – Maša in der Liebe, Irina mangels Liebe in der Arbeit, Ol’ga in der Sehnsucht nach einer Familie, alle zusammen in ihrer Leidenschaft zu Moskau. Brandgeschädigte im eigentlichen Sinne sind jene

⁶⁰ Ol’ga und Irina fällt ihre schwindende Attraktivität auf – Ol’ga bemerkt, sie sei in dieser Nacht um zehn Jahre gealtert (159), Irina sagt in diesem Zusammenhang: „[...] mein Hirn ist wie ausgetrocknet, ich bin magerer, hässlicher geworden, bin gealtert“ (166). Die Porzellanuhr, eine Erinnerung an die Mutter der Schwestern, geht zu Bruch (162). Darüber hinaus stellen die Figuren fest, dass sie vieles vergessen haben – Čebutykin, der sich zum ersten Mal seit zwei Jahren betrunken hat, behauptet, er habe alles vergessen: „Die denken, ich bin ein Doktor, kann alle möglichen Krankheiten heilen, dabei weiß ich rein gar nichts, habe alles vergessen, was ich wusste, erinnere mich an nichts mehr, rein gar nichts“ (160), Irina erwidert auf die von Tuzenbach und Kulygin ausgesprochene Bewunderung von Mašas Klavierspiel: „Sie hat es schon verlernt. Drei Jahre lang hat sie nicht mehr gespielt... oder vier“ (161), sie berichtet auch von sich: „Ich habe alles vergessen, vergessen... in meinem Kopf ist alles durcheinander... Ich weiß nicht mehr, wie Fenster auf Italienisch heißt – oder hier, die Zimmerdecke... Ich vergesse langsam alles, jeden Tag vergesse ich, dabei vergeht das Leben und kehrt niemals wieder zurück, niemals, niemals werden wir nach Moskau fahren...“ (166).

⁶¹ S. hierzu Byčkova, S. 139.

⁶² Dt.: FEDOTIK (*tanzt*). Ich bin abgebrannt, abgebrannt! Bis aufs Letzte!

Gelächter.

ИРИНА. Was sind das für Scherze. Ist alles verbrannt?

ФЕДОТИК (*lacht*). Bis aufs Letzte. Nichts ist geblieben. Auch die Gitarre ist verbrannt, auch die fotografische Vorrichtung und all meine Briefe... Ich wollte Ihnen noch ein Notizbüchlein schenken – das ist auch verbrannt.

Familien, die nicht auf der Bühne zu sehen sind und denen die Schwestern zu helfen versuchen, im übertragenen Sinne sind es sie selbst, deren Haus und Träume in Flammen aufgegangen sind. Die mythologische Ebene legt die Vernichtung einer „ungerechten Stadt wegen ihrer Sünden, die von Ranevskaja aufrichtig angesprochen werden“ nahe, hierzu kommt auch die „Überbringung des Bösen der metaphorischen Flamme“, durch den Verzicht auf das Haus, in dem sich das Böse in Natašas Gestalt angesiedelt hat. Als symbolische Ebene führt die Forscherin den Refrain „man muss leben“ aus dem letzten Monolog der Schwestern und „fast die letzten Worte des ganzen Dramas“ an.⁶³

Zu dem behandelnden Gegenstand lässt sich darüber hinaus hinzufügen, dass es den Autor neben seiner Sorge über das Schicksal des Stücks unter anderem sehr beschäftigt hat, wie im III. Akt das Läuten der Sturmglocke hinter der Bühne umgesetzt wird. Nemirovič-Dančenko erinnerte sich, dass Čechov, der mit dem Klang der Sturmglocke unzufrieden war, auf wahrheitsgetreue Geräuschgestaltung der Feuersbrunst hinter den Kulissen bestand⁶⁴ und versuchte, die durch das Geklirr der Provinzglocke erzeugte Stimmung selbst darzustellen.⁶⁵ Zu der akustischen Untermalung des ganzen Aktes äußerte sich der Autor in seinen Briefen. In einem Brief teilte Ol'ga Knipper Čechov mit, Stanislavskij wolle den Akt als sehr hektisch gestalten, die Figuren würden kreuz und quer nervös über die Bühne laufen, Nemirovič dagegen sähe eine starke Unruhe *hinter* der Bühne, wobei auf die Bühne eine gewisse „Leere“ und langsames Spiel gehören.⁶⁶ Auf das Schreiben der Schauspielerin hin unterstützte der Autor die Auffassung Nemirovičs: „...Sicherlich, den dritten Akt muss man auf der Bühne leise gestalten, damit ein Gefühl entsteht, dass die Menschen ermüdet sind, dass sie schlafen möchten... Wo ist hier bitte der Lärm? Und hinter der Bühne ist angegeben, wann zu läuten ist“⁶⁷, und: „Im III. Akt – Lärm... Warum Lärm? Der Lärm ist lediglich fern hinter der Bühne, ein gedämpfter Lärm, undeutlicher, aber hier auf der Bühne

⁶³ S. Iščuk-Fadeeva, S. 52.

⁶⁴ Nemirovič-Dančenko, *Iz prošlogo...*, zitiert in: Surkov, *Čechov i teatr*, S. 309.

⁶⁵ Stanislavskij hielt in seinen Erinnerungen fest, dass Čechov, mit dem Klang der Sturmglocke unzufrieden, eines Tages mit verschiedenen Töpfen, Schüsseln und Blechbüchsen zur Probe erschien, die Bühnenarbeiter mit diesen Gegenständen ausstattete und ihnen erklärte, wie sie diese einsetzen sollten, was jedoch nicht so recht gelingen wollte: Während der Aufführung entwickelte sich das Vorhaben zu einem schrecklichen Lärm und hatte keinen Erfolg beim Publikum, das aufgrund des Lärms die Schauspieler nicht hören konnte.

S. Stanislavskij, *Stat'i...*, S. 144.

⁶⁶ Aus dem Briefwechsel zwischen O. Knipper und A. Čechov, in: *PSSP*, Bd. 13, S. 443.

⁶⁷ Ebd.

sind alle ermüdet, fast am Schlafen... Wenn ihr den III. Akt verderbt, ist das ganze Stück hin und ich werde auf meinen alten Tagen ausgepiffen“⁶⁸.

III. Symbolhafte und atmosphäreschaffende Wirkung der Geräuschkulisse

Eine Vielzahl an Geräuscheffekten leistet darüber hinaus einen deutlichen Beitrag zur Schaffung der entsprechenden Atmosphäre in den jeweiligen Stücken. Allerdings zeigt sich auch hier, wie fast bei allen szenischen Bemerkungen in Čechovs Werken, die besagte Doppelbödigkeit. Diese Anweisungen können zwar in Bezug auf die „nächste Kontextumgebung“ als stimmungsschaffende oder realistische Elemente gewertet werden, ihre Hauptbedeutung wird allerdings meist in Verknüpfung mit anderen Elementen, bisweilen erst mit Betrachtung des gesamten Werks, evident.⁶⁹ Das monotone Schlagen der Uhr, das Heulen des Windes im Kamin sowie das Kratzen der Maus schaffen im II. Akt von *Tri sestry* die Atmosphäre der ausweglosen Wehmut, die durch die Töne und Geräusche außerhalb der Bühne nur verstärkt wird. Die von draußen ins Zimmer dringenden Klänge der Ziehharmonika, des schellend anfahrenden Dreigespanns und des Lachens werden hier allerdings nicht nur situationsbedingt – das Maslenica-Fest – eingesetzt, genau wie die vom Regisseur hinzugefügten Ausrufe der Betrunkenen sind sie unter anderem dazu da, seine Idee der „hoffnungslosen Geschmacklosigkeit und Wildheit der Umgebung“ zu unterstreichen.⁷⁰

Auch die Kombination der Klopfgeräusche des Nachtwächters und der akustischen Darstellung eines nahenden Gewitters im II. Akt von *Djadja Vanja* wird von Čechov nicht nur dafür gebraucht, die entsprechende Handlungssituation zu schaffen, sondern in erster Linie, um die Natürlichkeit und – wenn man über die Tonalität („тональность“) spricht – die Vertrautheit der nächtlichen Szene zu unterstreichen und sie mit einem Teil der Aufgeregtheit und Nervosität anzureichern.⁷¹ Vor dem Gewitter bekam Serebrjakov Schmerzen in den Beinen, und daher ist das gesamte Haus wach. Das nahende Gewitter spiegelt sich in der Schlussszene von Elena Andreevna und Serebrjakov, indem es eine reale Begründung ihrer Worte und Handlungen gibt: „ELENA ANDREEVNA. [...] Der Wind ist aufgekommen, ich mache das Fenster zu.

⁶⁸ Brief an O. Knipper vom 20.01.1901, in: *PSSP*, Bd. 9, S. 187.

⁶⁹ S. hierzu Dahms, S. 177.

⁷⁰ Vgl. Stroeva, S. 117.

⁷¹ S. hierzu Berdnikov, S. 143.

(*Schließt das Fenster.*) Gleich wird es regnen“ (76) oder „Das Gewitter ist vorüber. Was für eine schöne Luft!“ (86). Genauso motiviert es die folgenden Repliken Sonjas: „Es regnet“ (83) und Vojnickijs: „Draußen zieht ein Gewitter auf“ (77). Das Gewitter weckt auch Astrov – „Das Gewitter hat mich geweckt“, berichtet der Arzt (81) – und die Handlung entwickelt sich weiter. Eine symbolische Bedeutung misst Turkov hier den Worten des Arztes bei: „Das Gewitter zieht vorbei. Wir bekommen nur am Rande etwas mit. Ich werde fahren“. Tatsächlich wird das Haus Serebrjakovs und Vojnickijs nur am Rande gestreift – Sonjas verschleierte Liebeserklärungen finden bei Astrov keinen Anklang, genauso wie Astrovs leidenschaftlicher Ausbruch, der Elena Andreevna zwar anzieht, bei ihr jedoch keinen Anklang findet. Das „Gewitter“ entlädt sich auch nicht wirklich im III. Akt, bemerkt Turkov, statt des Selbstmordes, wie in *Lešij*, startet Vojnickij hier einen kläglichen Versuch, Serebrjakov zu erschießen, verfehlt ihn dabei nicht nur, sondern begleitet die Szene mit dem komödienthaften „Peng!“. Auch die alte Marina versteht, dass das „Gewitter“ nur am Rande vorbeizieht: „Macht nichts, Kindchen. Die Gänseriche werden ein wenig schnattern und aufhören... Schnattern und aufhören...“.⁷²

In der Schlusszene des Aktes ertönt in der nun nach dem Gewitter eingekehrten Stille das Klopfen des Nachtwächters. Dies bietet ebenfalls den Anlass für Elena Andreevnas Replik, die an die im Haus herrschende Situation erinnert:

ЕЛЕНА АНДРЕЕВНА. [...] Твой отец не спит. Когда он болен, его раздражает музыка. Поди спроси. Если ничего, то сыграю. Поди.

СОНЯ. Сейчас. (*Уходит.*)

В саду стучит сторож.

ЕЛЕНА АНДРЕЕВНА. [...] (*В окно.*) Это ты стучишь, Ефим?

ГОЛОС СТОРОЖА. Я!

ЕЛЕНА АНДРЕЕВНА. Не стучи, барин не здоров.⁷³ (89)

Das Klopfgeräusch bereitet den Zuschauer auch auf Sonjas Schlussreplik vor: „SONJA (*kommt zurück*). Nein, es geht nicht!“ (89) und hilft schließlich dem

⁷² S. Turkov, S. 195.

⁷³ Dt.: ELENA ANDREEVNA. [...] Dein Vater schläft nicht. Wenn er krank ist, stört ihn die Musik. Geh und frag ihn. Wenn es ihm nichts ausmacht, dann werde ich spielen. Geh. SONJA. Sofort. (*Geht ab.*)

Im Garten klopft der Nachtwächter.

ELENA ANDREEVNA. [...] (*Durch das Fenster.*) Bist du es, der da klopft, Efim?

DIE STIMME DES NACHTWÄCHTERS. Ich!

ELENA ANDREEVNA. Klopfe nicht, der Herr fühlt sich nicht wohl.

Autor, ein „außerordentlich aussagekräftiges Finale des II. Aktes“⁷⁴ zu erzeugen.

Mit gezielt eingesetzten akustischen Effekten, die als Funktion im Kontext des Stücks dem Zuschauer die Handlungssituation verdeutlichen und Hilfe für die „Einstimmung der Schauspieler in die Atmosphäre des Stücks“ verschaffen, ist auch Čechovs erstes großes Drama – *Čajka* – versehen. Bereits hier entfaltet sich allerdings auch der Kunstgriff, die Geräusche und Klänge als „selbstständige szenische Mittel“ zu gebrauchen, denen in den Inszenierungen von Stanislavskij und Nemirovič-Dančenko mehr Gewichtung zukam, als vom Autor ursprünglich zgedacht und die schließlich mit Čechovs Intentionen zum Teil nichts mehr gemein hatten.⁷⁵ So heißt es beispielsweise in der Eingangsbemerkung zum I. Akt: „Gerade ist die Sonne untergegangen. Auf der Estrade, hinter dem heruntergelassenen Vorhang Jakov und andere Arbeiter; man hört Husten und Hammergeräusche“ (5), in der Regiepartitur Stanislavskijs findet sich jedoch eine erweiterte Beschreibung der Auftakt-szene:

Тусклое освещение фонаря, отдаленное пение загулявшего пьяницы, отдаленный вой собаки, кваканье лягушек, крик коростеля, редкие удары отдаленного церковного колокола... [...] Зарницы, вдали едва слышный гром [...] После паузы Яков стучит, вколачивает гвоздь (на подмостках); вколотивши, возится там же, трогает занавес, мурлыча песнь.⁷⁶

Nicht nur die Kritiker haben diesen Stil des Künstlertheaters verrissen: „Ich gehe, um einen Menschen zu sehen und zu hören“, schrieb A. Suvorin in *Novoe vremja*, „bekomme aber dafür eine Grille und eine summende Fliege, und das Publikum wiederholt: ‚Haben Sie die Grille in dem Stück gehört! Wie die Gänse gackern! Wie realistisch sich der Regen hinter der Bühne anhört!‘“⁷⁷ Auch der Autor selbst war mit dieser „Realitätsdarstellung“, die dem Zuschauer ein trauriges, monotones Leben der Figuren vermitteln sollte, unzufrieden. Er begegnete diesem Beispiel eines der „wichtigsten Stilprinzipien

⁷⁴ Vgl. Berdnikov, S. 143.

⁷⁵ Vgl. Dlugosch, S. 167.

⁷⁶ Stanislavskij, *Režisserskie ekzemplary*, Bd. 2, S. 55.

Dt.: Trübes Licht der Laterne, entfernter Gesang eines zechenden Trinkers, entferntes Geheul eines Hundes, Quaken der Frösche, Geschrei des Wachtelkönigs, seltene Schläge einer entfernten Kirchenglocke... [...] Wetterleuchten, in der Ferne kaum hörbarer Donner [...] Nach der Pause hämmert Jakov, er schlägt einen Nagel (auf der Bühne) ein; nach dem Einschlagen werfelt er dort herum, ein Lied singend berührt den Vorhang.

⁷⁷ A. Suvorin in *Novoe vremja*, 23.02.1901, Nr. 8977, zitiert in: Stroeva, S. 99.

des Stimmungstheaters, der Geräuschkulisse“, mit „unverhohlener Ironie“.⁷⁸ Gegenüber Nemirovič-Dančenko bemerkte er, als nächstes würde er ein Stück schreiben, in dem ausdrücklich vermerkt würde, die Handlung fände in einem Land statt, in dem es weder Mücken noch Grillen noch irgendwelche andere Insekten gäbe, die die Menschen bei den Gesprächen stören würden.⁷⁹ Auch Nemirovič vertrat die Meinung des Autors. In einem Brief an Stanislavskij hielt er fest, er sei damit einverstanden, dass der Wechsel der Eindrücke den mystisch-tragischen Effekt während der Aufführung des Stücks von Treplev nur verstärken würde, solche alltäglichen Details aber wie das Quaken der Frösche seiner Meinung nach den Zuschauer nur ablenken und seine Aufmerksamkeit zerstreuen würden: „Ich wünsche mir, genau andersrum, eine vollständige geheimnisvolle *Stille*“, betonte er.⁸⁰

Als spannungserzeugende Steigerung zur Katastrophe treten im IV. Akt von *Čajka* das Rauschen der Bäume und das Heulen des Windes im Kamin sowie der im Wind schlagende Vorhang des laut Medvedenkos Beschreibung skelettartigen Gerüsts des Theaters aus dem I. Akt auf. Eine treffende Beschreibung der erreichten Atmosphäre lieferte eine zwei Tage nach der Aufführung des Stücks im Moskauer Künstlertheater erschienene Rezension im *Kur'er*. Der Autor schrieb:

Вечер. На дворе бушует осенний ветер и рвется в окна... В камине трещит огонек. Играют в лото, и слышатся выкрикивания цифр... по театральному шаблону должны кричать и завывать персонажи, а здесь их функции исполняют стихии: огонь и ветер.⁸¹

Dieser direkte, krasse Gegensatz wurde durch den gegen Ende des Aktes gespielten Walzer noch weiter verstärkt. In seinen Regiebüchern vermerkte Stanislavskij: „Im Haus wird ein ganz platter, banaler Walzer gespielt“, und: „Der ungestüme Walzer ertönt noch lauter, das Läuten der Glocke, der Gesang eines Bauern, Frösche, Wachtelkönig, das Klopfen des Nachtwächters und allerhand nächtlicher Effekte“.⁸² Jener Kontrast bewirkte auch den Umbruch in der Zuschauerstimmung; denn fast bis zum Ende der Handlung

⁷⁸ S. Dlugosch, S. 29.

⁷⁹ Nemirovič-Dančenko, *Iz prošlogo...*, S. 133, zitiert in: Surkov, S. 302.

⁸⁰ Brief von Nemirovič-Dančenko an Stanislavskij vom 02.09.1898, in: Nemirovič-Dančenko, *Izbrannye pis'ma*, S. 146.
Hervorhebung sic.

⁸¹ Glagol', Sergej in: *Kur'er*, 1898, 19. Dez., zitiert in: Rudnickij, S. 34.

Dt.: Es ist Abend. Draußen tobt der Herbstwind und stürmt durch die Fenster... Im Kamin knistert das Flämmchen. Es wird Lotto gespielt und es sind die ausgerufenen Zahlen zu hören... nach dem theatralen Schema sollten die Figuren heulen und schreien, aber hier übernehmen die Naturkräfte ihre Funktionen – das Feuer und der Wind.

⁸² Stanislavskij, *Režisserskie ékzemplary*, Bd. 2, S. 85.

hat es an „etwas gefehlt“. In dem Augenblick jedoch, als Maša von ihrer Liebe zu Treplev gesprochen hat, und der Walzer lauter wurde, hat sich das Schicksal des MChT entschieden: Der Vorhang fiel in völliger Stille, nach einer langen Pause applaudierte das Publikum voller Begeisterung.⁸³

Bereits in der akustischen Ouvertüre zum ersten Stück versuchte Stanislavskij, dem Publikum die ganze Eigenart der Čechovschen Dramatik zu vermitteln, indem er es gleich in die schwermütige und gleichzeitig unruhige Lebensatmosphäre versetzte, worauf die ersten Einträge in seinem Regiebuch schließen lassen: „Das Stück beginnt in der Dunkelheit... In der Ferne donnert es kaum hörbar“⁸⁴. Um seines Vorhabens willen, dem Schauspieler und dem Publikum mittels der gezielt eingesetzten Geräusche eine Art Einstimmung in die Atmosphäre des Stücks zu gewährleisten, benutzte Stanislavskij die akustischen Mittel häufig als „selbstständige szenische Mittel“, was letztendlich zu einer „Verselbstständigung dieses Stilprinzips zum äußeren Effekt“ führte, der den Absichten und dem Verständnis des Autors nicht mehr entsprach.⁸⁵ In einem Brief fragte er bei Čechov an:

Позвольте в одну из пауз пропустить поезд с дымочком. Это может отлично выйти. [...] Налево, на авансцене – сенокос и маленькая копна [...] Лягушачий концерт и коростель – в самом конце⁸⁶,

und stieß damit auf eine eher verhaltene Reaktion des Autors:

[...] сенокос бывает обыкновенно 20-25 июня, в это время коростель, кажется, уже не кричит, лягушки тоже уже умолкают к этому времени. [...] Если поезд можно пропустить без единого звука, то – валяйте⁸⁷.

Ol'ga Knipper gegenüber äußerte sich der Dramatiker noch am selben Tag mit einer größeren Offenheit: „Konst(antin) Serg(eevič) möchte im II. Akt ei-

⁸³ Vgl. Rudnickij, S. 26.

⁸⁴ Stanislavskij, *Režisserskie ékzemplary*, Bd. 2, S. 55.

⁸⁵ S. Dlugosch, S. 30.

⁸⁶ Brief von K. S. Stanislavskij an A. P. Čechov vom 19.11.1903, in: *PSSP*, Bd. 11, S. 635.

Dt.: Gestatten Sie, in einer der Pausen einen Zug mit aufsteigendem Rauchwölkchen vorbeifahren zu lassen. Das kann wunderbar funktionieren. [...] Links auf der Vorderbühne – Heuschlag und eine kleine Hocke [...] Froschkonzert und Wachtelkönig ganz am Ende.

⁸⁷ Brief an K. S. Stanislavskij vom 23.11.1903, in: *PSSP*, Bd. 11, S. 312.

Dt.: [...] Die Heuernte findet für gewöhnlich zwischen dem 20. und 25. Juni statt, zu diesem Zeitpunkt schreit, glaube ich, der Wachtelkönig nicht mehr, auch die Frösche verstummen bereits zu dieser Zeit. [...] Wenn es gelingt, den Zug ohne einen einzigen Laut vorbeifahren zu lassen – nur zu!

nen Zug vorbeifahren lassen, aber, ich glaube, man sollte ihn davon abhalten. Er möchte auch Frösche und Wachtelkönige“.⁸⁸

Dennoch wird die symbolische „Doppelbödigkeit“ des akustischen Effekts in *Višnevyj sad* weniger durch die stimmungsschaffenden Geräusche und Klänge erzeugt. Das Stück ist vielmehr eine besonders deutliche Illustration der bereits angeführten Tatsache, dass die akustischen Elemente in Čechovs Stücken nicht nur als rein stimmungs- und atmosphäreschaffend betrachtet werden müssen, worauf auch die zahlreichen Missverständnisse hinsichtlich der szenischen Realisierung zwischen dem Regisseur und dem Autor beruhen. Ein weiterer Aspekt besteht darin, dass Čechov die Geräusche, die die „Menschen aufwecken, beunruhigen und [...] bis zum Entsetzen verstören“ sollen, an bestimmten Stellen seiner Dramen sehr bewusst einführt.⁸⁹ So beschreibt der Autor den Klang der zersprungenen Saite als „ersterbend“ und „traurig“: „Plötzlich ertönt ein entfernter Laut, wie vom Himmel, der Klang einer zer-rissenen Saite, ersterbend und traurig“ (II, 224). Von Ranevskaja wird dieser als „unangenehm“ („Неприятно почему-то“) empfunden, und beim Fera-pont ruft er die Erinnerungen an das „Unglück“ – die Abschaffung der Leib-eigenschaft – hervor.⁹⁰ Die beiden Pausen, die unmittelbar darauf den bruch-stückhaften Wortwechsel der Protagonisten unterbrechen, können als sichere Zeichen dessen aufgefasst werden, dass die Personen das „Dasein in seiner Unheimlichkeit und Unbegreiflichkeit“⁹¹ zu erfahren beginnen.

Auch in der Schlusszene von *Višnevyj sad* verstärkt der Klang der zer-sprungenen Saite, der im II. Akt bereits das Ende angekündigt hat, jene Wir-kung, die durch die Regieanweisung „Mitten in der Stille ertönt ein dumpfer Axtschlag auf Holz, der einsam und traurig erklingt“ (IV, 253) erreicht wird. Dabei hat die gesamte Schlussbemerkung hier die Funktion, den Dialog zu ersetzen, dem es alleine betrachtet an Aussagekraft fehlen würde und zu dem die Personen nicht fähig sind, worauf bereits mehrmals hingewiesen wurde. Dieses Geräusch verkündet das endgültige Ende der Ära Ranevskajas und Gaevs. Anders als zum Beispiel in *Djadja Vanja*, in dem die finale Aussage vor allem durch den Sprechtext und das Spiel mit Requisit wiedergegeben

⁸⁸ Brief an O. L. Knipper-Čechova vom 23.11.1903, in: *PSSP*, Bd. 11, S. 313.

⁸⁹ Vgl. Zelinsky, *Das dramatische Werk...*, S. 17 f.

⁹⁰ Um der richtigen Vermittlung seiner Absichten Willen bemühte sich Čechov um die entsprechende Wiedergabe des Saitengeräusches: „Sage Nemirovič, dass der Laut im II. und IV. Akt von *Višnevyj sad* kürzer sein soll, viel kürzer und wie von ganz weit weg empfunden werden soll. Was für Umstandskrämerei, man kann nicht mit einer Kleinigkeit fertig werden, mit einem Laut, obwohl von ihm im Stück so deutlich die Rede ist...“

Brief an O.L. Knipper-Čechova vom 18.03.1904, in: *PSSP*, Bd. 12, S. 65.

⁹¹ Zelinsky, *Das dramatische Werk...*, S. 18.

wird, sind es in *Višnevij sad* die akustischen Effekte, die schließlich die „Quintessenz des Stücks“ zum Ausdruck bringen; nicht das Statische, sondern die Veränderung werden durch die gesprungene Saite und die Axthiebe angedeutet.⁹² Ähnlich verhält es sich mit dem in der Sekundärliteratur aufgegriffenen und inzwischen zum „Zeichen des Mysteriums der Čechovschen Dramaturgie“⁹³ und seiner Art „Richtmaß des *off-stage* im Theater des 20. Jahrhunderts“⁹⁴ gewordenen „Klang der zerrissenen Saite“ in *Višnevij sad*. Zu den bestehenden Interpretationen fügt Jurij Domanskij hinzu, dass bei all ihrer inhaltlichen Komplexität, diese szenische Bemerkung keine Schwierigkeit in der Realisation darstellen sollte, da der entsprechende Klang leicht herzustellen und wiedererkennbar sei. Doch der Autor würde selbst diese Aufgabenstellung verkomplizieren, indem er im II. Akt, wenn der Klang der zerrissenen Saite zum ersten Mal zu hören ist, die Reaktion der Personen sprachlich expliziert; denn keiner der Anwesenden assoziiert diesen Klang als solches. Man vermutet: „Ein Kübel ist im Bergwerk vom Seil gerissen“, „Der Vogel schreit“, jedoch nicht, eine Saite sei gerissen, obwohl erst vor kurzem Epichodov mit einer Gitarre im Hintergrund vorbeigegangen ist.⁹⁵ Bei der Betrachtung der akustischen Zeichen fallen vor allem die Vielfalt ihrer dichterischen Bedeutung und ihre umfassende Funktionalität auf. Wenn die musikalischen Effekte in erster Linie die Handlungsstränge prägen, indem sie tiefere Einblicke in diese sowie eine Konvergenz der sichtbaren Ebene und des Subtextes ermöglichen, dienen die verschiedenartigen Geräusche – über ihre bedeutungstragende Funktion hinaus – der Annäherung des dramatischen Werks an das epische. Die akustischen Zeichen in Čechovs Stücken, ihre Fülle und die Art und Weise wie sie eingesetzt werden, vervollständigen die Schilderung der Lebenswelt seiner Helden und tragen der Darstellung der vom Schriftsteller angestrebten Alltäglichkeit bei. Ihre nicht unbedeutende Rolle bei der Schaffung einer bestimmten emotionalen Atmosphäre ist zu einem nicht wegzudenkenden Teil der Čechovschen Dramenstruktur geworden.

⁹² S. hierzu Dahms, S. 180 f.

⁹³ Domanskij, Jurij: *Variativnyj potencial dramy Čechova: final ‚Višnevoogo sada‘*, in: *Gumanitarnye nauki*, Vypusk 11, № 41, 2006.

⁹⁴ Vgl. Gul’čenko, Viktor: *Za kulisami čechovskich p’es: Teatrovedy Izrailja razmyšljajut...*, in: *Čechovskij vestnik*, Nr. 12, Moskva, 2003.

⁹⁵ S. Domanskij.

Kapitel 6. Bemerkung zur Einstimmung

Fast jedes Drama setzt mit bestimmten Angaben ein, die eine mehr oder weniger wichtige Basis zum Verständnis des jeweiligen Stücks bilden. Somit sind direkte Mitteilungen des Autors an das Publikum bereits vor Beginn des eigentlichen Sprechtextes möglich. Dies geschieht über die Angabe des Titels, Angaben zur Gattung des Dramas und dessen Aktzahl, zu handelnden Personen sowie Ort und Zeit des Geschehens. Diese Informationen sind das erste, was dem Leser und dem Zuschauer, sei es bei einer Lektüre oder im Theaterprogramm, von einem Drama vorweg genommen wird. Gundel Westphal äußert, dass solche Vorinformationen für den Spielverlauf sowie für das Verstehen des Bühnengeschehens weniger wichtig seien und ist der Meinung, dass ihre Anbindung an das Drama relativ lose sei, ihre Änderung oder sogar ihr Fehlen das Drama nicht beeinflussen würde.¹ Dem lässt sich jedoch entgegen, dass selbst wenn die Änderung eines Titels oder der Wegfall einiger vorinformativer Angaben keine bedeutenden Auswirkungen nach sich ziehen, das komplette Fehlen jeglicher Vorinformationen dennoch das Verständnis eines Dramas überaus erschweren würde. Hinzu kommen auch die von Gisela Hildegard Dahms herangezogenen „praktischen Erwägungen“: „Aufführung und Druck fordern einen Titel und, zur Identifizierung der Schauspieler, einen Personenkatalog“.² Obwohl die Vorinformationen, die sich besonders aus dem Titel und der Gattungserwartung ergeben, keineswegs verbindlich sind³, tragen sie dennoch dazu bei, dass der Rezipient schon vor Beginn der Lektüre oder der Aufführung in eine bestimmte Stimmung und/oder Vorstellungswelt versetzt wird, indem er gewisse Details und Zusammenhänge angedeutet bekommt. Bei einer retrospektiven Betrachtung in Verbindung mit den szenischen Mitteln und Inhalten der Stücke wird darüber hinaus evident, dass sie nicht nur genügend Diskussionsstoff bieten, sondern in komprimierter Form die innovativen Aspekte der neuen dramatischen Technik Čechovs widerspiegeln.

¹ Vgl. Westphal, Gundel: *Das Verhältnis von Sprechtext und Regieanweisung bei Frisch, Dürrenmatt, Ionesco und Beckett*, Verden, 1964, S.9 f.

² Dahms, S. 30.

³ Vgl. Pfister, S.68 ff.

A. Basisinformationen. Die Vorstellung des Stücks

I. Der Titel

Der Titel ist das erste, was der Leser und/oder der Zuschauer von einem Drama erfährt. Der Titel stellt das Stück einerseits vor, andererseits soll er aber auch eine gewisse Neugier darauf wecken. Gisela Hildegard Dahms bemerkt:

Der Titel stellt die formal wichtigste Ascription des Dramas überhaupt dar. Er gibt die erste Information und ist gleichsam das Etikett des Stücks. Je nachdem, wieweit dessen Gehalt vom Leser entschlüsselt werden kann, bestimmt sich die Titelfunktion eher als formales oder eher als einstimmendes Element; ersteres ist der Fall, wenn der Titel, für sich allein betrachtet, nicht verstanden wird oder keine weiteren Assoziationen hinsichtlich des Stücks auslöst; ist er dagegen geeignet, bestimmte Vorstellungen hervorzurufen, stellt er schon eine Aussage bezüglich des Inhalts und der Handlung dar.⁴

Die Art des Titels lässt mögliche Rückschlüsse auf die Art des Dramas zu, titelgebend sind dabei häufig Personennamen, Ortsangaben, Tiere, Dinge, Handlungsmuster, Sentenzen etc.⁵

Überwiegend wählt Čechov die einfachste Form der Titelgebung – den Eigennamen⁶. Der Eigenname benennt entweder die Hauptfigur oder eine für das Geschehen besonders wichtige Figur des Stücks. So lässt der Titel *Djadja Vanja* bestimmte Schlüsse zu: Außer, dass der Titel die Aufmerksamkeit auf die Person eines gewissen Onkels Vanja, der im Stück sehr wahrscheinlich eine der bedeutenden Rollen übernimmt, von Anfang an lenkt, lassen sich aus ihm das Geschlecht, das ungefähre Alter und die nationale Zugehörigkeit dieser Dramenfigur ablesen – eine russische, männliche Person mittleren oder fortgeschrittenen Alters. Die Tatsache, dass hier die verkürzte Form des Vornamens sowie eine verwandtschaftliche Bezeichnung (zu wem auch immer) gewählt wurden, lässt vermuten, dass es sich in diesem Stück um einen Allermenschen handelt und nicht um eine historische beziehungsweise bedeutende Person. Siegfried Mauermann bemerkt außerdem, die ernstesten Dramen würden die „Nennung des Helden im Titel“ bevorzugen.⁷ Berücksichtigt man zudem Bernhard Asmuths Anmerkung, dass sich die „Namentitel besonders bei Tragödien häufen“, während die im Titel vorkommenden komische Personen eher „namenlos in ihrer sozialen Rolle“ und/oder mit einem charakterisierenden Merkmal erscheinen⁸, könnte man darüber hinaus auch anneh-

⁴ Dahms, S. 31.

⁵ S. hierzu Asmuth, S. 20 f.

⁶ Čechovs frühere Dramen - *Ivanov* und das unter ‚*Platonov*‘ bekannte Stück *Bezotcovščina*, fallen ebenso unter diese Kategorie.

⁷ Vgl. Mauermann, S. 40.

⁸ Vgl. Asmuth, S. 20.

men, es würde sich bei Onkel Vanja um eine tragische oder ernste Figur handeln.

Eine weitere Gruppe der Titelnamen ist jene, in der die Personen nicht ‚subjektiv‘, durch den Namen, sondern durch die sozialen Rollenbezeichnungen, ihre Eigenschaften und Charakteristika gekennzeichnet sind. Bei Čechov ist diese Gruppe mit dem Titel *Tri sestry* vertreten. Der Mitteilungswert dieses Titels ist weitaus niedriger als der von *Djadja Vanja*. Es lässt sich nur annehmen, dass es sich in dem Stück um drei nicht näher bestimmte Schwestern handelt. Die Formulierung des Titels stellt eher eine generelle Aussage dar, die über die individuellen Schicksale hinausgeht. Gisela Hildegard Dahms betont hierzu, dass die Gemeinsamkeit der Dramen eines solchen Titeltyps, ungeachtet der unterschiedlichen Formen und Inhalte, in der „Abkehr vom tragischen Einzelschicksal“ besteht.⁹

Titel mit Bezug auf Gegenstände, wozu *Višnevij sad* gezählt werden kann, und besonders mit Bezug auf Tiere, die vornehmlich als Symbolträger fungieren – *Čajka* – sind meistens von metaphorischer Bedeutung. Die Titel mit metaphorischem Gehalt geben normalerweise nichts über den Stoff des jeweiligen Dramas preis. Denn wie in *Čajka*, so auch in *Višnevij sad* lösen die Titel zunächst keine weiteren Assoziationen bezüglich des Stücks aus, erst im Laufe der Handlung stellt sich heraus, dass diese Überschriften symbol- und/oder bedeutungstragend sind.¹⁰

⁹ Dahms, S. 35.

¹⁰ Hierzu wurde bereits in den vorangegangenen Kapiteln mehrmals Stellung genommen.

II. Die Frage nach der Gattung. Das Verwischen der Genre Grenzen

Пьесы Чехова – это своеобразные жанровые формообразования, которые допустимо называть драмами или комедиями, лишь имея в виду их ведущую жанровую тенденцию, а не последовательное проведение принципов драмы или комедии в их традиционном понимании.¹¹

1. Die Gattungskonzeption Čechovs Dramen

Die Angabe der Gattung, falls diese nicht bereits in den Titel impliziert wurde¹², folgt unmittelbar nach dem Titel. Sie präzisiert die Titelerwartung, indem sie die Richtung der dramatischen Gattung vorgibt.

Nur für zwei seiner Stücke – *Čajka* und *Višnevij sad* – wählt Čechov einen der beiden traditionellen Gattungstypen und bezeichnet diese als „Komödien“. Den Gattungstyp der *Tri sestry* bestimmt der Autor als „Drama“, was wohl als dritte Kategorie neben Tragödie und Komödie, als „Drama“ im engeren Sinne zu verstehen ist. Es lässt sich allerdings einbringen, dass die Gattungserwartung nicht unbedingt verbindlich ist. So spricht zum Beispiel Stanislavskij von gewissen Unstimmigkeiten zwischen Čechovs Intention und dem Verständnis seiner Stücke bezüglich der Gattungserwartung:

Что его больше всего поражало и с чем он до самой смерти примириться не мог, это с тем, что его *Три сестры*, а в последствии *Вишневый сад*, – тяжелая драма русской жизни. Он был искренне убежден, что это была веселая комедия, почти водевиль.¹³

¹¹ Revjakin.

Dt.: Čechovs Stücke sind spezielle Genreformbildungen, die als Dramen oder Komödien nur im Hinblick auf ihre dominierende Genretendenz und nicht auf die konsequente Durchführung der Prinzipien von Drama oder Komödie in deren traditionellen Verständnis, zu nennen zulässig sind.

¹² Zum Beispiel William Shakespeares *Komödie der Irrungen* oder Thomas Kyds *Spanische Tragödie*.

¹³ Stanislavskij, Konstantin S.: *A. P. Čechov v Chudožestvennom teatre*, in: ders.: *Stat'i, reči, pis'ma, besedy*, Moskva, 1953, S. 139.

Dt.: Was ihn am meisten in Staunen versetzte und womit er sich bis ans Lebensende nicht abfinden konnte, war, dass sein *Tri sestry* und später *Višnevij sad* ein schweres Drama des russischen Lebens seien. Er war aufrichtig davon überzeugt, dass es eine heitere Komödie, beinahe Vaudeville sei.

Eine Art Sonderform bietet die Gattungsbezeichnung von *Djadja Vanja*, deren Angabe „Szenen aus dem Landleben“ keine bestimmten Schlüsse auf gattungsmäßige Akzentuierung lassen. Gisela Hildegard Dahms führt in ihrer Analyse mehrere analoge Beispiele verschiedener russischer Dramenautoren an und fasst zusammen, dass Angaben solcher Art den „Zerfall der überkommenen dramatischen Gattung“ andeuten und dass dieser Zerfall „nicht nur formal, sondern auch inhaltlich von Čechov zu seinem Höhepunkt“ geführt wurde.¹⁴

So bietet bereits die Bemerkung zur Einstimmung, die einen unabdingbaren Teil der ganzheitlichen Struktur der Stücke Čechovs darstellt, einen Einblick in die eher wenig traditionellen Strukturelemente seiner Dramatik. Das Spezifische beginnt hier, entgegen der „Regeln“ der dramatischen Kunst, mit dem Verwischen der Genre Grenzen. Čechov war zwar nicht der erste Dramenautor, der diese Grenzen überschritt, doch scheint es bei ihm fast unmöglich, eine deutliche Trennlinie zu ziehen. Schon von Anfang an bot diese Tatsache einen Anlass für Missverständnisse.¹⁵ In der Tat, wie kann man *Čajka*, ein Stück, das mit dem Selbstmord einer der Hauptfiguren endet, als eine Komödie bezeichnen? Auch in der Komödie *Višnevij sad* lassen sich trotz ihrer

¹⁴ Vgl. Dahms, S. 36.

¹⁵ Besonders bekannt ist in diesem Zusammenhang eine Debatte über die gattungsgerechte Bezeichnung von *Višnevij sad*. Bereits früher äußerte Čechov seinen Wunsch, ein ‚komisches Stück‘ zu schreiben: „Bisweilen ergreift mich der große Wunsch, ein vieraktiges Vaudeville oder eine Komödie für das Künstlertheater zu schreiben. Und ich werde es tun, wenn mir nichts dazwischen kommt...“ (Brief an O. L. Knipper vom 22.04.1901, in: *PSSP*, Bd. 10, S. 15.) oder „Ich brenne darauf, ein Vaudeville zu schreiben...“ (Brief an O. L. Knipper vom 22.12.1902, in: *PSSP*, Bd. 11, S. 98.) usw. In seinen Briefen präzierte der Autor die Details der Komödienkonzeption, in der eine der zentralen Rollen die einer „Alten“ sein würde, wie er an Vera Komissarževskaja in einem Brief vom 27.01.1903 schrieb (Vgl. *PSSP*, Bd. 11, S. 134.). Ol’ga Knipper gegenüber beteuerte er, sie würde ein „Dummerchen“ und genauso wie Stanislavskij eine komische Rolle spielen. „Ich werde das Stück eine Komödie nennen“, schrieb Čechov an Nemirovič-Dančenko (Vgl. Brief vom 02.09.1903, in: *PSSP*, Bd. 11, S. 246.), deren „letzter Akt lustig sein wird, so wie das ganze Stück lustig und leichtsinnig sein wird...“ (Vgl. Brief an O. L. Knipper vom 21.09.1903, in: *PSSP*, Bd. 11, S. 253.). Später stellte er fest, es sei stellenweise eine Farce geworden, doch die Vorstellungen der Regie sind in eine andere, tragidramatische Richtung gegangen. So wandte er sich fragend an Ol’ga Knipper: „Warum wird mein Stück auf Plakaten und in Zeitungsannoncen so hartnäckig als Drama bezeichnet? Nemirovič und Alekseev sehen in meinem Stück absolut nicht das, was ich geschrieben habe, und ich gehe jede Wette darauf ein, dass sie beide kein einziges Mal mein Stück aufmerksam gelesen haben“ (Brief an O. L. Knipper vom 10.04.1904, in: *PSSP*, Bd. 12, S. 81.).

clownesken Züge fast alle Figuren als unglücklich und unzufrieden mit ihrem Leben bezeichnen. So erwecken beispielsweise von Zeit zu Zeit das gealterte Kind Gaev und die Clownesse Šarlotta eine Art Anteilnahme und Mitleid. Selbst Epichodov, dessen knarrende Stiefel und verschnörkelte Redeweise alleine bereits ein Lächeln hervorrufen können, ist nicht nur durch seine andauernden Missgeschicke komisch, sondern angesichts seiner verschmähten Liebe und seines fortwährend verletzten Selbstwertgefühls recht unglücklich.¹⁶ Die Frage, die dadurch entsteht, ob Čechovs Stücke wirklich Komödien sind; denn der Autor selbst bezeichnete sie so, im Moskauer Künstlertheater dagegen machte man aus ihnen Tragödien. „Das ist keine Komödie, keine Farce, wie Sie geschrieben haben, das ist eine Tragödie, egal welchen Übergang zum besseren Leben Sie auch im letzten Akt eröffnen würden“, beteuerte Stanislavskij dem Autor gegenüber.¹⁷ Diese Frage lieferte demnach bereits zu Lebzeiten des Dramatikers einen Grund für Missverständnisse und ist seitdem mehrmals in der Sekundärliteratur aufgegriffen worden. Angesichts der vielen tragischen Schicksale in Čechovs Komödien liegt die Vermutung nahe, dass der Autor die Bezeichnung „Komödie“ im gleichen Sinne benutzt hat, in dem Honoré de Balzac in Anspielung auf Dantes *La Divina Commedia* die Reihe seiner Romane *La Comédie humaine* genannt hat, wobei der Begriff „Komödie“ als melancholisch-ironische Betrachtung des Lebens seiner Helden zu verstehen ist.¹⁸ Ob die Stücke Čechovs nun in das Genre Komödie oder Tragödie einzuordnen sind oder gar, wie manche Čechov-Forscher behaupten, der Kategorie des Absurden Theaters angehören – von entscheidender Bedeutung ist in dieser Hinsicht weniger die Gattung bezeichnende szenische Bemerkung selbst, sondern die jeweiligen Aspekte des Komischen und des Tragischen sowie deren Relation, die Čechovs neuartig gestaltetes Genre ausmachen.

2. Komödie oder Farce? Die Genrezuordnung des Autors

Čechov bezeichnete *Višnevij sad*, sein Stück, das mit dem Tod eines Menschen, des Gartens und des Klangs, hier sei an den ersterbenden Klang der gleichsam zerrissenen Saite gedacht, als Komödie, was in buchstäblicher und

¹⁶ Die verschwommenen Grenzen erlauben dem Autor somit, die Geschehnisse nicht gleichbedeutend zu bewerten. Dieselbe „doppelbödige“ Charakteristik erhalten auch die handelnden Figuren: Der Autor verspottet die Schwächen und Laster seiner Helden und sympathisiert gleichzeitig mit ihnen.

¹⁷ Brief an A. P. Čechov vom 20.10.1903, zitiert in: Surkov, S. 285.

¹⁸ Vgl. Suchich, Igor': *Žanr: smeč i slezy*,
Internetquelle: <http://lit.1september.ru/articlef.php?ID=200700810> (17.02.2008).

allegorischer Hinsicht auf den ersten Blick verwunderlich scheint. Ähnlich verhält es sich mit *Čajka*; denn seinem Sujet und der allgemeinen Stimmung nach zu urteilen, entspräche das Stück, das die persönliche Katastrophe und den Tod des Helden am Ende beinhaltet, eher der Definition einer Tragödie. Doch geschichtlich – Shakespeares Tragödien sind bestes Beispiel dafür – scheint die theatralische Tradition die Götter und/oder die Herrschenden und Machthabenden sowie deren Heldentaten, Verbrechen, Leidenschaften und Tode für die Tragödie vorgesehen zu haben.¹⁹ Čechov bemerkte dagegen, dass stets nach einem Held, einer Heldin und szenischen Effekten verlangt würde, während sich die Menschen im wirklichen Leben jedoch nicht jede Minute erschießen, erhängen und einander ihre Liebe beteuern würden, genauso wie sie nicht jede Minute Gehaltvolles von sich geben würden: „Es ist weder Naturalismus noch Realismus notwendig. [...] Das Leben soll so dargestellt werden, wie es ist, und die Menschen so, wie sie sind und nicht gekünstelt“²⁰. Der Autor legt nahe, im echten Leben würden die Menschen vielmehr essen, trinken, vor sich hin leben und Dummheiten reden, und man solle ein solches Stück schreiben, in dem die Menschen kommen und weggehen, zu Mittag essen und sich über das Wetter unterhalten oder Karten spielen, aber nicht, weil es der Autor so möchte, sondern, weil es sich so im wirklichen Leben abspiele.²¹ Dieses Prinzip zieht sich wie ein roter Faden durch Čechovs Stücke.

Doch die ursprüngliche Form der Komödie stellen *Čajka* und *Višnevij sad* nicht dar. Obwohl die Inhalte einer Komödie die des alltäglichen Lebens sind²², fehlt es hier an der Vermittlung einer offensichtlichen Moral, einem positiven Schluss und einem eventuell aus der Norm geratenen komischen Subjekt; denn eine typische Komödie würde nach eindeutigeren Charakteren verlangen, auf welche sich die spöttische Kritik des Autors beziehen könnte.

¹⁹ Vgl. Bugrova, A.: *Spektakl' po klassičeskoj p'ese*, Rezension in: *Teatral'naja afiša*, 05.03.2001,

Internetquelle: <http://www.teatr.ru/docs/tpl/doc.asp?id=15&> (02.08.2007).

²⁰ Gorodeckij, D.: *Iz vospominanij ob A. P. Čechove*, zitiert in Surkov, S. 208.

²¹ S. auch Surkov, S. 293 f. und Bugrova.

²² Die Gegenstände einer Komödie, die aus dem Zusammenwirken verbaler Komik und vorliterarischer, mimetischer Spieltradition entstanden, sind vor allem ein erheiternder, oft durch satirische Züge geprägter Handlungsablauf, dessen unterhaltender Moment durch die übertriebene Darstellung menschlicher Schwächen entsteht, und ein glücklicher Ausgang. Die Helden einer Komödie sind unheroische Menschen und ihre alltäglichen Probleme. Neben der Belustigung des Publikums erfüllt die Komödie oft eine moralische Funktion.

Vgl. Habicht/Lange, Bd. II, S. 389 f.

Čechovs Stücke sind lediglich eine Schilderung des alltäglichen Lebens. Daher verbirgt sich deren Witz nicht in spitzfindigen Dialogen und Wortspielen, sondern in gewöhnlichsten Situationen, wie dem Einnicken und Schnarchen Sorins mitten im Gespräch oder Medvedenkos leidigem Thema – dem schweren Lehrerleben, das er zu jeder passenden und unpassenden Gelegenheit ins Gespräch bringt – in *Čajka*. Für komische Einlagen im als „Drama“ bezeichneten *Tri sestry* sorgt vor allem der schwerhörige Ferapont und sein unbewusstes Missverstehen seiner Mitmenschen. In den Stücken ist keine Moral zu finden, die das Publikum aus den geschilderten Situationen und Charakteren entnehmen könnte. Der Autor beurteilt nichts und niemanden. In *Djadja Vanja* beispielsweise ist es Professor Serebrjakov selbst, der ‚zusammenfasst‘: „Es ist also so, dass Dank mir alle erschöpft sind, sich langweilen, ihre Jugend vergeuden, nur ich genieße mein Leben und bin zufrieden“ (II, 76). Doch als Gegengewicht führt Čechov eine Episode ein, in der die alte Marina mit dem alten, nörgelnden, gichtkranken Professor Mitleid hat und somit auch das „menschliche, leidende Wesen“ in ihm aufzeigt.²³ Selbst die Handlungsunfähigkeit der Figuren wird hier nicht betadelt und/oder bloßgestellt, sondern lediglich als solche wiedergegeben, was ebenfalls nicht völlig einer simplen Einordnung in die Gattung der Komödie entspricht. Zwar ist besonders das letzte Stück Čechovs nicht von einer gewissen Gesellschaftskritik frei, doch zielt die Intention des Autors eher gerade auf die Schilderung der Untätigkeit des Menschen. Dieser wird als Teil der Gesellschaft dargestellt, der weder aktiv am Zeitgeschehen Teil nimmt, noch als Marionette des sozialen Umfelds abgestempelt wird. So lassen die Figuren beispielsweise in *Višnevyj sad* das Leben einfach an sich vorüberziehen ohne am Schluss zu irgendeiner Einsicht zu kommen oder die Handlung lässt dies offen.

Čechov selbst charakterisierte seine Komödie *Višnevyj sad* als stellenweise sogar zu einer Farce ableitend. Was aber würde eine solche Sicht veranlassen und das Stück, wenn überhaupt, zu einer Farce machen? Bekannterweise sah der erste Regisseur des Stücks – Stanislavskij – in dem Schauspiel ja eine Tragödie.²⁴ Die Gegenstände einer Farce, die im Groben verwickelte Bezie-

²³ Vgl. Turkov, S. 242.

²⁴ „Das ist keine Komödie, keine Farce, wie Sie schreiben“, nahm Stanislavskij Bezug auf Čechovs Brief an M. Lilina vom 15.09.1903, „das ist eine Tragödie, gleichgültig, welchen Ausweg zu einem besseren Leben Sie im letzten Akt entdeckt haben. Ich weinte wie eine Frau“ (Brief an A. P. Čechov vom 20.10.1903, zitiert in: Surkov, S. 285). Darüber hinaus behauptete der Regisseur, dass Čechov seine Stücke niemals selbst beurteilen und sich bis zum Tode nicht damit abfinden konnte, dass die Regie des MChT in *Tri sestry* und später in *Višnevyj sad* die schwere Tragödie des russischen Lebens erkannt hatte; denn er selbst war überzeugt, dass es heitere Komödien, fast Vaudevilles waren (Vgl. Stanislavskij, *Stat'i...*, S. 139.).

hungskonstrukte behandelt, sind im Großen und Ganzen in Čechovs Stücken tatsächlich gegeben.²⁵ Zwar würden solche Gesichtspunkte wie der Verlauf der Handlung an einem Ort oder das Nichtvorhandensein eines traditionellen Plots mit der ursprünglichen Konzeption einer Farce übereinstimmen, doch ihr Ziel, das Publikum mit Hilfe stereotyper Gestalten und einfallsreicher Situationen zu unterhalten, wird hier auch nicht gänzlich erfüllt.

Der am meisten auf *Višňevyj sad* zutreffende Aspekt der Farce besteht in der Reduzierung der Personen auf Stereotypen, denen gegenüber eine Farce aber in der Regel sehr tolerant ist. Auch Čechov verhält sich seinen Protagonisten gegenüber sehr neutral, wenn es um die besonders schematisch erscheinende Fixierung der Figuren auf einzelne Charaktereigenschaften geht, wie zum Beispiel Ranevskajas Verschwendungssucht, Gaevs Infantilität, Epichodovs Tollpatschigkeit, Jašas Ungehobeltheit, Šarlottas Androgynität usw.

Im Gegensatz zur Komödie geht es allerdings in einer Farce weniger darum, eine Moral zu transportieren, vielmehr steht hier die Intensität des Lachens im Vordergrund.²⁶ Das Komische wird vor allem durch überraschende Situationen und Konstellationen vermittelt; denn während in einer Komödie die „Figuren die Situationen kontrollieren“, verhält es sich in einer Farce genau umgekehrt – die Figuren werden von den Situationen dominiert.²⁷ So ereignet sich im III. Akt von *Djadja Vanja* eine überaus farcenhafte Szene des Schießens, der nicht zuletzt durch die überzogene Aufgedretheit Vojnickijs, sein gekünsteltes Bewegungsmuster und seine entdramatisierende verbale Äußerungen Nachdruck verliehen wird. Ebenfalls wird Komik durch spezifische Merkmale sowie typische Untugenden erreicht, wobei sich die Farce meist der klischeehaftesten Züge der Gesellschaft bedient. So sind hier selbst die kleinsten ‚Fehler‘, wie die affektierte Sprachwahl Epichodovs oder das pferdeähnliche Aussehen Simeonov-Piščiks in *Višňevyj sad*, auf das Hervorrufen des Lachens ausgerichtet. Eine Darstellung der Figuren als „reduzierte Menschen“ erklärt laut Carol Oates, warum sich Čechovs Werke, die sie „Tragödien der Ohnmacht des Willens“ nennt, dauernd an der Grenze zur Komödie

²⁵ Man denke nur an die Dreiecksbeziehungen Kulygin-Maša-Veršinín und Tuzenbach-Irina-Solenyj (*Tri sestry*) und Beziehungsketten wie Epichodov-Dunjaša-Jaša (*Višňevyj sad*) sowie komplizierte Beziehungskonstellationen, wie es in *Djadja Vanja* der Fall ist. Eine Vollendung konfuser und allesamt unglücklicher Liebschaften lässt sich in *Čajka* beobachten: Hier liebt Medvedenko Maša, diese ist ihrerseits in Treplev verliebt, Treplev liebt Nina, Nina schwärmt für Trigorin, desgleichen Arkadina usw.

²⁶ Vgl. Quaschnowitz, Dirk: *Die englische Farce im frühen 20. Jahrhundert*, Münster/Hamburg, 1991, S. 16 f.

²⁷ S. ebd., S. 18.

befinden und – wie es Čechov am Beispiel von *Višnevij sad* selbst bemerkt – stellenweise zur Farce geraten.²⁸

Ein unentbehrlicher Teil einer Farce sowie Čechovs letzten Stücks sind auch Verkleidungen aller Art. Wobei die gesamte Palette der Verkleidungen in *Višnevij sad* von solchen im buchstäblichen, wie zum Beispiel im Fall Šarlotta oder Firs, und im übertragenen Sinn reicht. So weisen sich bereits die ersten beiden Figuren, die sich zum Auftakt des Dramas auf der Bühne befinden und das Stück somit eröffnen, als ‚verkleidete‘ Personen aus. Eine bedeutungstragende Gegebenheit in diesem Zusammenhang – die Vorstellung Lopachins durch sich selbst:

ЛОПАХИН. [...] Мужичок... Отец мой, правда, мужик был, а я вот в белой жилетке, желтых башмаках. Со свиным рылом в калашный ряд... Только что вот богатый, денег много, а ежели подумать и разобраться, то мужик мужиком... (*Перелистывает книгу.*) Читал вот книгу и ничего не понял. Читал и заснул.²⁹ (I, 198)

Hier kristallisiert sich eines der wichtigsten Inhalte des Stücks heraus: Lopachin, ein Bauer mit einer weißen Weste und gelben Schuhen – personifiziert das Thema des Menschen, der sich nicht auf seinem Platz und/oder nicht in seiner Zeit befindet.³⁰ Nach dieser Selbstvorstellung stellt Lopachin in einem Dialog seine ebenfalls ‚verkleidete‘ und sich nicht auf ihrem Platz befindende Spielpartnerin vor:

ЛОПАХИН. Что ты, Дуняша, такая...
ДУНЯША. Руки трясутся. Я в обморок упаду.
ЛОПАХИН. Очень уж ты нежная, Дуняша. *И одеваешься, как барышня, и прическа тоже.* Так нельзя. *Надо себя помнить.*³¹ (I, 198)

²⁸ Oates, Carol: *Čechov und das Theater des Absurden*, in: Urban, Peter: *Über Čechov*, Zürich, 1988, S. 314.

²⁹ Dt.: ЛОПАХИН. [...] Kleiner Bauer... Mein Vater war wirklich ein Bauer, ich dagegen habe eine weiße Weste und gelbe Schuhe an. Mit einem Schweinerüssel im Kuchenladen... Nur dass ich reich bin und viel Geld habe, aber wenn man es sich überlegt und abwägt, bin ich ein Bauer geblieben... (*Blättert im Buch.*) Da habe ich das Buch gelesen und habe nichts verstanden. Beim Lesen bin ich eingeschlafen.

³⁰ In diesem Zusammenhang erscheint, laut Andrej Kirillov, auch dieses kleine, auf den ersten Blick nur flüchtig erwähnte Detail, dass Lopachin über dem Buch eingeschlafen ist, als überaus bedeutungstragend und zeugt ein weiteres Mal von seinem Befinden in der falschen Zeit und am falschen Platz. Diese Begriffsstutzigkeit sowie die Verlegenheit anlässlich seiner Herkunft ist nicht nur gespielt, sondern auch dazu da, seine ausnehmende Geistes- und Tatkraft zu maskieren; denn, wenn das Lesen Lopachin schläfrig gemacht hat, so war das Buch entweder langweilig oder von keinem praktischen Inhalt, was für ihn ein und dasselbe ist.

Mehr hierzu Kirillov.

³¹ Hervorhebungen, I. U.-R.

Eine interessante Entwicklung nimmt später auch das Thema von Dunjašas affektierter Ohnmacht und ‚Vornehmlichkeit‘, die vom Autor typisch farcenhafte ausgearbeitet werden: Jeder Auftritt Dunjašas beinhaltet eine zum Teil übertriebene Beteuerung ihrer ‚Feinheit‘, ‚Empfindlichkeit‘ und ihres ‚Zartgefühls‘.

Den III. Akt von *Višnevyj sad* eröffnet eine durchaus unverschleierte Farceszene – ein Tanzball vor der Kulisse der laufenden Auktion. Dabei sind es nicht nur die Worte und das Verhalten der Figuren, die dem Sinn dieser Farce Ausdruck verleihen, sondern vielmehr die Situation selbst. Denn letztendlich begreift auch Ranevskaja den ganzen Ernst der Lage: „Das Unglück stellt sich mir so unwahrscheinlich vor, dass ich nicht einmal weiß, was ich denken soll, ich bin ganz verwirrt...“ (III, 233). Das Unglück, sprich der Erwerb des Kirschgartens durch Lopachin, ist aber bereits geschehen. Daher erscheint Mejerhol'ds Auffassung der Dramenfiguren als „sorglos tanzende Marionetten, in deren Frohsinn die Klänge des Todes zu hören sind“, als nicht verwunderlich.³² Auch die Reihe der Abschiede im IV. Akt trägt eindeutig farcenhafte Züge: Es werden der gebildete, gesprächige, aber vollkommen untätige Trofimov und der ungebildete, aber handelnde Lopachin gegenüber gestellt, ebenso wie Dunjaša und Jaša, deren Abschied einen zweifellos clownesken Charakter trägt, oder die erneut in die Infantilität verfallenen Ranevskaja und Gaev.³³

Doch auch das von Čechov selbst so bezeichnete Stück erfüllt die Kriterien einer klassischen Farce nicht. Es fehlt ihm an verwickelten Intrigen, derber, mit sexuellen Anspielungen gespickter Sprache oder anderen ähnlichen Farceattributen. Selbst die Inhalte des Stücks entsprechen nicht dem Farcenhafte.³⁴ Vor allem wird hier aber, wie auch in den übrigen Stücken, ein besonders wichtiges Kriterium nicht erfüllt – das rasante Tempo einer Farce, das im Verlauf des Stücks an Schnelligkeit noch zunimmt, so dass die Figur, der

Dt.: LOPACHIN. Was bist du bloß, Dunjaša, so...

DUNJAŠA. Mir zittern die Hände. Ich falle gleich in Ohnmacht.

LOPACHIN. Ganz schön empfindlich bist du, Dunjaša. Du ziehst dich auch wie eine junge Dame an, und dann die Frisur. So geht es nicht. Man darf nicht vergessen, wer man ist.

³² S. auch Kap. 5.A.I. *Musik und ihr stimmungsschaffender Moment*, S. 258 f.

³³ S. hierzu Kirillov.

³⁴ Die Themen einer Farce zeigen meist die Sitten der Zeit auf. Während es im späten 19. Jahrhundert häufig um eine über ihr Alter lügende Frau oder um einen Mann, der Vater eines unehelichen Kindes ist, ging, handelte es sich im 20. Jahrhundert überwiegend um Untreue.

Mehr hierzu Habicht/Lange, Bd. I, S. 646 f.

keine Zeit zum Reflektieren bleibt, das Handeln für die beste Lösung empfindet, wodurch weitere Verwicklungen und komische Situationen entstehen. Mit ihrer Handlungsarmut und oft nachdenklichen, melancholischen Stimmung bilden Čechovs Stücke in diesem Punkt einen genauen Gegensatz zu dieser dramatischen Form. Interessant sind in diesem Zusammenhang die Erinnerungen Stanislavskijs an *Višnevyj sad*, das lange nicht gelingen wollte – insbesondere der II. Akt, der aus theatralischer Sicht keine Handlung enthält. Es sollte die Trägheit des Nichtstuns dargestellt werden, aber so, dass es spannend erscheint, woraufhin der Regisseur Čechov um Kürzungen bat.³⁵ Dahinter verbarg sich eine Fehlinterpretation Stanislavskijs, der diese auf der Suche nach Handlung hinter den Gesprächen nicht erkannte. Die Handlung des II. Aktes besteht ja genau im Fehlen jeglicher Handlung, im schlichten Abwarten: Auf alle Appelle Lopachins, eine Entscheidung hinsichtlich des Verkaufs des Gutes zu treffen, reagieren die Figuren mit Müßiggang und Passivität. Wobei dies keineswegs die Trägheit des Nichtstuns ist, sondern die „Spannung einer aufgezogenen Saite“, die schließlich im Finale des Aktes reißt („Klang der gerissenen Saite“).³⁶

3. Tragikomödie als Vorläufer des Absurden Theaters

Immer wieder werden Čechovs Stücke von einer anderen Perspektive aus betrachtet und auf ihre Zugehörigkeit zum Theater des Absurden geprüft.³⁷ Von besonderem Interesse ist daher, ob einige Aspekte dieser erst in den fünfziger Jahren des 20. Jahrhunderts etablierten Richtung des modernen Theaters tatsächlich auf die Stücke Čechovs zutreffen und er als Pionier dieser besonderen Spielart angesehen werden kann. Zu allererst ist in den Dramen der „absurden Dramatiker“ eine gezielte Abkehr vom klassischen Theater im Aristotelischen Sinne zu verzeichnen.³⁸ Im Besonderen weist das Absurde Theater jegliche Realität in der Darstellung von Personen, Situationen und allen anderen dramatischen Einheiten zurück – es fehlt ihm an logisch entwickelter Handlungsstruktur, Figuren im Sinne von Charakteren. Aspekte wie Ort und Zeit sind unbestimmt und unbeständig, so dass selbst die einfachsten kausalen, verbindenden Elemente auseinander fallen und unbedacht verknüpfte

³⁵ Als Stanislavskij es ‚wagte‘, Čechov um die Kürzung einer ganzen Szene zu bitten, wurde der Dramatiker traurig, gleichsam diese Bitte ihm Schmerz bereiten würde, dann antwortete er „Kürzen Sie...!“

Vgl. *Iz vospominanij Stanislavskogo*, in: *Reč*, 1914, Nr. 177, zitiert in: *PSSP*, Bd. 11, S. 338.

³⁶ S. auch Kirillov.

³⁷ S. z. B. Ingrid Dlugosch oder Carol Oates.

³⁸ Vgl. Habicht/Lange, Bd. I, S. 16 f.

groteske, irrealer Szenen und widersinnige Handlungen an die Oberfläche treten. Die Folge: sinnlose Machenschaften, sich wiederholende und alogische Dialoge und dramatische Inkonsequenz der Handlung, die allesamt auf die Schaffung einer bestimmten Atmosphäre ausgerichtet sind.³⁹

Betrachtet man die einzelnen Charakteristika dieser Ausdrucksform, erscheint die Einordnung Čechovscher Stücke in die Kategorie des Absurden Theaters abermals nur teilweise als zutreffend. So findet sich in seinen Dramen kaum ein Gedankenaustausch zwischen den Figuren, der eine Verständigung zu Wege bringt: Wie bereits erwähnt, führen die Personen größtenteils eher Selbstgespräche, als dass sie miteinander kommunizieren, sie verlieren sich häufig in nutzlosem Geschwätz – man denke nur an den Streit zwischen Čebutykin und Solenyj über „čechartma“ und „čeremša“ in *Tri sestry* oder Šarlottas, Dunjašas, Jašas und Epichodovs Plauderei in der Eingangsszene des II. Aktes von *Višnevyj sad*. Ihre Reden zeigen keinen genauen Sinn des Gegenstands auf und beziehen sich auf keine nonverbale Realität, sondern sie benutzen die Sprache nur um ihrer wegen, lediglich als Spielzeug. Vor allem in *Tri sestry* erweist sich die Sprache häufiger als Hindernis, denn als Verständigungsmittel. Ein Paradebeispiel hierfür ist die Unterhaltung zwischen Andrej und Ferapont im II. Akt. Hinzu kommen auch die dem Absurden Theater eigene Darstellung des in der Unsinnigkeit der Welt und/oder der gegebenen Umstände verlorenen Menschen und eine paradoxe, unlogische Anhäufung von Gegebenheiten, Handlungen und Worten.

In allen vier Stücken sind die komischen, farcenhafte und tragischen Züge organisch miteinander verbunden, doch treten sie in *Višnevyj sad* weitaus stärker in den Vordergrund, so dass Čechovs letztes Stück ohne Zweifel als sein ‚absurdestes‘ Stück gewertet werden kann. Besonders ausgeprägt treten hier unter anderem solche Attribute des Absurden Theaters hervor, wie das orientierungslose und unlogische Reden der Figuren, deren „einzige Beschäftigung“ und „Ersatz für das Handeln“ die Sprache ist.⁴⁰ Ein besonders überspitztes Beispiel dafür liefert der benachbarte Gutsbesitzer Simeonov-Piščik, bei dessen Daherreden der Überblick vollkommen verloren geht. So fängt der III. Akt von *Višnevyj sad* mit folgendem Monolog an:

ПИЩИК. Я полнокровный, со мной уже два раза удар был, танцевать трудно, но, как говорится, попал в стаю, лай не лай, а хвостом виляй. Здоровье-то у меня

³⁹ Vgl. Habicht/Lange, Bd. I, S. 16 f. sowie Šabalina, Tat'jana: *Absurdizm*, in: *Onlain Ėnciklopedia Krugosvet*, Internetquelle: http://www.krugosvet.ru/enc/kultura_i_obrazovanie/teatr_i_kino/ABSURDIZM.html, (14.07.2008).

⁴⁰ Vgl. Oates, S. 315 ff.

лошадиное. Мой покойный родитель, шутник, царство небесное, насчет нашего происхождения говорил так, будто древний род наш Симеоновых-Пищиков происходит будто бы от той самой лошади, которую Калигула посадил в сенате... (*Садится.*) Но вот беда: денег нет! Голодная собака верует только в мясо... (*Хранит и тотчас же просыпается.*) Так и я... могу только про деньги...⁴¹ (III, 229)

Auffallend sind fernerhin das klischeehafte Verhalten der Figuren sowie eine Anhäufung rhetorischer Spielereien, clownesken Einlagen und anderen, die kontinuierliche Handlung unterbrechenden, situativen szenischen Einfällen. Insbesondere Šarlotta scheint den typischsten Merkmalen des Absurden Theaters zu entsprechen. Die wohlgerne nicht unterrichtende Gouvernante, die nichts von ihrer Abstammung weiß, nicht einmal ihr Alter kennt und ihre Zeit damit verbringt, sich und andere durch Kunststücke und Clownaden zu unterhalten, wird von Ingrid Dlugosch eine „beinahe Beckettsche Figur“ genannt und mit Wladimirs und Estragons Zeitvertreib in *Warten auf Godot* verglichen.⁴² Komödienhaft, ja nahezu farcenhafte übertrieben erscheinen auch die Figuren des Pechvogels Epichodov und Simeonov-Piščiks, dessen Bemerkungen beinahe alle in Richtung des Themas „Geld“ abgleiten, ähnlich wie bei Medvedenko zu seinen sozialen Verhältnissen und pädagogischem Eifer (*Čajka*), bei Nataša zu Bobik oder bei Kulygin zu Maša und dem Gymnasialdirektor (*Tri sestry*).

Zum Thema der Einordnung Čechovs dramatischer Werke in die Kategorie des Absurden Theaters lässt sich allerdings bemerken, dass auch diese Auslegung, trotz der größeren Übereinstimmung in vielen Punkten, nur teilweise auf seine Stücke zuzutreffen scheint. Ein Grund dafür besteht unter anderem darin, dass der Begriff „Absurdismus“ eine Dramaturgie der philosophischen und bedeutungstragenden Art impliziert, ohne deren künstlerische Logik und Komposition zu berücksichtigen.⁴³ Darüber hinaus zeichnen sich in den künstlerischen Maximen des Absurden Theaters ausnehmend deutlich die grundlegenden Prinzipien einer Tragikomödie ab. Das Tragikomische ist zum

⁴¹ Dt.: PIŠČIK. Ich habe Bluthochdruck, ich hatte schon zwei Mal einen Schlaganfall, tanzen fällt mir schwer, doch, wie man so sagt, mitgehangen – mitgefangen. Ansonsten habe ich die Gesundheit eines Pferdes. Mein verstorbener Erzeuger, ein Witzbold, Gott hab ihn selig, hat über unsere Herkunft immer gesagt, unser uraltes Geschlecht der Simeonov-Piščiks stamme angeblich von genau jenem Pferd, welches von Caligula in den Senat gebracht wurde... (*Setzt sich.*) Ein Übel ist dabei: das Geld fehlt! Ein hungriger Hund glaubt nur noch an Fleisch... (*Schnarcht und wacht sofort wieder auf.*) So auch ich... kann nur an das Geld...

⁴² S. Dlugosch, S. 109.

⁴³ S. auch Šabalina, Tat'jana: *Tragikomedija*, in: *Ėnciklopedija Krugosvet*, Internetquelle: <http://www.krugosvet.ru/articles/112/1011287/1011287a1.htm>, (25.06.2007).

Wesen des „nicht-aristotelischen“ Theaters, von Martin Esslin als „Theater des Absurden“ bezeichnet, geworden, wobei der Theaterkritiker und Regisseur von der etymologischen Bedeutung des Wortes ausging, das im ursprünglichen musikalischen Sinne soviel wie „disharmonisch“ bedeutet.⁴⁴ Das Missverhältnis in diesem Fall basiert auf dem tragischen Geschick mit moralischen Ursachen. Die beiden Elemente – das Tragische und das Komische – gehen dabei nicht unvermittelt nebeneinander einher, sie durchdringen einander und wirken zusammen mit dem Effekt, dass die Tragweite des Tragischen dank der humoristischen Einwirkung gemildert wird, während die schicksalhafte Brechung des Komischen den tragischen Gesichtspunkt hervorhebt: „[D]as Komische [ist] identisch [...] mit dem Tragischen (tragische Farce); das Komische gilt als unmittelbare Erkenntnis des Absurden“⁴⁵. Eine grotesk gesteigerte Verbindung des Erhabenen und des Lächerlichen findet häufig ihre Kulmination im Theater des Absurden.

Wenn in allen der drei Genres – Komödie, Tragödie, Drama – der Konflikt auf einem „klar definierten moralischen Absolut“ basiert, rückt dieser in einer Tragikomödie gewissermaßen in den Hintergrund.⁴⁶ Der Autor bewertet seine Helden, ihre Handlungen und Situationen nicht nur als „Gut“ oder „Böse“, er stellt nicht einmal diese Frage. Ethische Probleme erscheinen dem Zuschauer und/oder dem Leser in relativiertem Licht: Alle Geschehnisse und Wendungen des Sujets lassen sich prinzipiell nicht einer eindimensionalen Interpretation unterziehen, sind vielschichtig und variierbar. Das Komische übernimmt hier allerdings im Gegensatz zur Komödie oder Farce nicht die soziale Funktion, die in erster Linie auf Anprangerung und Verspottung beruht, sondern die heuristische Funktion des Erkennens der Wirklichkeit. Das bedeutet, das Komische tritt in einer Tragikomödie als ein analytisches Werkzeug auf, das seine erkennende Rolle hervorhebt und Situationen sowie Charaktere aus verschiedenen Perspektiven betrachtet.⁴⁷

Obwohl die Deutlichkeit der Definition verloren gegangen ist, ist das Verwischen der Genre Grenzen nicht mit dem bloßen Vermischen gleichzusetzen, es ist eher das Verschmelzen der drei Gattungstypen – „Komödie“, „Drama“ und „Tragödie“. Das Komische und das Tragische in Čechovs Werken konzentrieren sich nicht in einer bestimmten Episode, einer bestimmten *mise en scène*, sondern gehen in der Gesamtheit des Stücks auf. Erst später, nachdem die nachhaltige Wirkung der Stanislavskijschen Sicht- und somit Inszenie-

⁴⁴ Esslin, Martin: *Das Theater des Absurden. Von Beckett bis Pinter*, 1985, S.14.

⁴⁵ Habicht/Lange, Bd. I, S. 17.

⁴⁶ Hierzu Šabalina.

⁴⁷ Ebd.

rungsweise, von der er später selbst zugab, Čechov sei von ihm gründlich missverstanden worden, umgewertet wurde, stellte sich heraus, dass nicht nur die Randfiguren Čechovs, die man traditionell als komisch sah, sondern auch die Hauptfiguren, wie Ranevskaja, Treplev oder Vojnickij komische Züge aufweisen. Die komischen Seiten der Helden mindern allerdings den Grad ihrer tragischen Schicksale überhaupt nicht. So lachhaft beispielsweise Arkadina in ihren Versuchen, Trigorin bei sich zu halten auch ist, umso tragischer erscheint dies gleichzeitig angesichts der schwindenden Jugend und Schönheit, die sie mit allen Mitteln, auch durch den viel jüngeren Liebhaber selbst, zu bewahren versucht. So übertrieben dramatisch und peinlich Čechov die Szene Vojnickijs Schießens auf Serebrjakov gestaltet, umso stärker tritt die Tragödie eines „unendlich schwachen und hilflosen“⁴⁸, verzweifelten Menschen in den Vordergrund. Ein tragikomisches Intermezzo ist auch im IV. Akt von *Tri sestry* vorzufinden, in dem Andrej, als er in seinem wehmütigen Monolog die Träume der anderen Figuren aufgreift und dabei seine Stimme hebt, von Nataša, die darüber erzürnt ist, dass ihr Ehemann laut spricht während Sofočka schläft, jäh unterbrochen wird (IV, 182). Diese Szene ist bezeichnenderweise zwischen zwei wirklich dramatischen Episoden platziert, bemerkt Turkov, – zwischen den Abschieden von Irina und Tuzenbach sowie Maša und Veršinin:

Как в треснутом и запыленном зеркале, в монологе Андрея туманно, искаженно, жалко отражаются общие, волнующие всех прежде близких ему людей мечты и надежды, то кажущиеся вполне осуществимыми, то отдаляющие в бесконечную даль и всегда сложно соотносящиеся с реальной обстановкой и настроением персонажей.⁴⁹

In den ersten beiden Stücken kommt das Tragikomische in erster Linie in der Gegenüberstellung und dem Konflikt zweier Kategorien von Menschen zum Tragen – den erfolgreichen „Berühmtheiten“ und den durchschnittlichen, unbekannt: Arkadina und Trigorin werden Treplev, Sorin, Maša und Nina (*Čajka*) entgegengestellt, dem Professor Serebrjakov – Vojnickij, Sonja und Astrov (*Djadja Vanja*). Gleich am Anfang „veranschaulichen“ Treplev und Vojnickij die Situation in den jeweiligen Stücken und berichten von ihren Beziehungen mit jeweils Mutter-Schauspielerin und Schwager-Professor. In

⁴⁸ Berdnikov, S. 124.

⁴⁹ Turkov, S. 362.

Dt.: Wie in einem zersprungenen und verstaubten Spiegel, verschwommen, verzerrt und kläglich, spiegeln sich in Andrejs Monolog gemeinsame, alle ihm vorher nahe stehenden Menschen beschäftigende Träume und Hoffnungen wider, die bald vollkommen realisierbar erscheinen, sich bald in endloser Weite verlieren und stets kompliziert mit den realen Umständen und der Stimmung der Figuren korrelieren.

beiden Stücken gibt es im III. Akt eine offene Auseinandersetzung. Auf die lächerlich und überzogen klingenden Ausrufe Treplevs: „Ich bin talentierter als ihr alle...“ (40) und Vojnickijs: „Ich bin begabt, gescheit, kühn...“ (102) sowie deren kindisches Verhalten – das Werfen des Kopfverbandes des einen und das Knallen der Waffe auf den Boden des anderen – reagiert deren Widerpart gleichermaßen zurechtweisend: „Du Nichts!“ antwortet Arkadina (40), „Du Nichts!“ sagt Serebrjakov (103). Auch der Ausgang des Konflikts zwischen den „Berühmtheiten“ und „Nichtsnutzen“ ist in vielen Momenten ähnlich – Arkadina und Serebrjakov gehen aus ihm gleichermaßen als Sieger hervor.⁵⁰ Die Grenzen des Tragischen und des Komischen verschmelzen somit in einer Situation und für die mit deutlich komischen Eigenschaften ausgezeichneten und für possenhafte Einfälle sorgenden Figuren scheint sogar die folgende Formel zuzutreffen: Je lächerlicher und unbedeutender eine Figur ist, desto schlimmer und bedeutender ist ihre Tragödie.⁵¹

Der Umstand, dass das Komische und das Tragische sich gegenseitig nicht ausschließen, fasste der Dramatiker in seiner Forderung nach neuen Formen auf:

Никаких сюжетов не нужно. В жизни нет сюжетов, в ней все перемешано – глубокое с мелким, величавое с ничтожным, трагическое с смешным. Вы, господа, просто загнипнотизированы и поработены рутинной и никак не можете с нею расстаться. Нужны новые формы, новые формы...⁵²

Čechov hat somit eine neue Art des dramatischen Genres geschaffen, in der das Tragische und das Komische nicht nur untrennbar nebeneinander existieren, sondern sich gegenseitig bedingen und intensivieren. Ein Akzent auf einem der Gegenpole, gleich ob auf dem komischen oder auf dem tragischen, würde dabei die Gesamtstruktur seiner Stücke zerstören und diese auf eine ganz andere Ebene bringen.

⁵⁰ S. hierzu Turkov, S. 239.

⁵¹ Vgl. Šabalina.

⁵² Čechov nach Aufzeichnungen von I. N. Potapenko, in: *Čechov im Theater*, S. 224, zitiert in: Dlugosch, 218 f.

Dt.: Jegliche Sujets sind überflüssig. Im Leben gibt es keine Sujets, in ihm ist alles vermischt – das Tiefe mit dem Seichten, das Erhabene mit dem Nichtigen, das Tragische mit dem Komischen. Ihr, meine Herrschaften, seid einfach hypnotisiert und verklavt durch die Routine und schafft es nicht, euch von ihr zu verabschieden. Wir brauchen neue Formen, neue Formen...

III. Aufteilung in Akte. Der episierende Moment

Die Angabe des Gattungstyps schließt meistens die Aktzahl des Dramas ein. Čechov teilt seine Stücke in vier Akte auf: *Čajka* und *Višnevij sad* bezeichnet er als „Komödie in vier Akten“, *Tri sestry* ist ein „Drama in vier Akten“ und *Djadja Vanja* – „Szenen aus dem Landleben in vier Akten“. Diese Einteilung geht über die meistens nur formale Bedeutung der Aktzahlangabe hinaus. Durch dieses ausdrückliche Abweichen von der klassischen Tradition⁵³ ist Čechovs Absicht zu erkennen, das facettenreiche Alltagsbild auf die Bühne zu bringen. Bodo Zelinsky dazu:

Der traditionelle Fünfkakter mit seiner Kulmination im mittleren Akt verkörpert das ‚Modell einer künstlichen Zeit‘. Das Leben wird in ihm eingeengt und schematisiert. Der neuartige Vierakter dagegen befreit das Leben und bringt das Verstreichen der Zeit zur Geltung.⁵⁴

Indem der Autor auf die traditionellen Elemente des Dramas, wie Schürzung des Knotens, Höhe- beziehungsweise Wendepunkt, Auflösung in Happy End oder Katastrophe und weitere typisch dramatische Kunstgriffe, verzichtet, erweckt er den Eindruck, man wohne einem Ausschnitt aus dem alltäglichen Leben der Personen bei, der genauso gut an einer anderen Stelle anfangen oder enden könnte. Dies bekräftigt auch Petr Bicilli, indem er feststellt, dass Čechov immer bemüht war, „in einem Zeitausschnitt, der so ‚zufällig‘, ‚nichtig‘ sein mag, wie er will, das *ganze* Leben zu zeigen, als einen *einzigsten* Vorgang ohne Anfang und Ende.“⁵⁵ Die Tatsache des bewussten Bruches mit der Tradition der Aktaufteilung zugunsten der beliebigen Aktzahl wird auch von Čechov selbst bestätigt. In einem Brief an Ol’ga Knipper schrieb Čechov 1903: „*Višnevij sad* beabsichtigte ich in drei langen Akten zu schreiben, doch ich kann es auch in vier machen, mir ist es gleich; denn ob drei oder vier Akte – das Stück bleibt dennoch ein und dasselbe...“⁵⁶ Ergänzend ist zu erwähnen, dass sich keine Hinweise auf die Folgerichtigkeit der Akte in der

⁵³ Die klassische Tradition sieht die Einteilung eines Dramas in fünf Akte vor. Dies lässt sich folgendermaßen darstellen: Prolog – Epeisodion I-III – Exodos. Aber auch ein dreiaktiges Drama beruht auf einer alten Tradition der spanisch-portugiesischen Theaterpraxis: *prótais* (Einleitung) – *epítasis* (Verwicklung) – *katastrophe* (Lösung). Später bestehen die Dramen aus drei oder vier Akten (Ibsen, Hauptmann) oder erweisen sich auch als Zwei- (Beckett) oder Einakter (Čechov, Sartre).

S. hierzu auch Asmuth, S. 37 f. und 130 f.

⁵⁴ Zelinsky: *Das dramatische Werk...*, S. 8.

⁵⁵ Vgl. Bicilli, S. 123.

Hervorhebungen sic.

⁵⁶ Brief an O. Knipper vom 03.01.1903, in: *PSSP*, Bd. 11, S. 112.

Handlungsentwicklung bei den vorinformativen Angaben finden. Die Aufteilung in Szenen oder Auftritte kennt das späte Dramenwerk Čechovs nicht. In diesem Zusammenhang erscheint bei der Betrachtung des behandelnden Gegenstandes ein Blick auf den Aufbau vor allem seiner letzten Stücke als besonders interessant. Nach Aristotelischer Dramentheorie verfügt ein Theaterstück über einen Anfang (I. Akt), einen Mittelteil (II. Akt) und ein Ende (III. Akt) und somit über eine abgeschlossene Handlung und keinen beliebigen Anfangspunkt.⁵⁷ In Čechovschen Stücken ist dagegen eine Tendenz zu beobachten, die statt einer dramatischen Handlungsentwicklung einen novellistischen Lauf des Lebens ohne jegliche Höhe- und Tiefpunkte und ohne klar definierten Anfang und Ende in den Vordergrund stellt; denn ein Sujet soll laut Čechov das „ruhige, gleichmäßige, einfache“ Leben, so wie es in Wirklichkeit ist, zeigen. Eines der wichtigsten Kriterien dafür ist der Verzicht Čechovs auf den klassischen drei- oder fünftaktigen Aufbau des Dramas und die Hinwendung zur Vieraktigkeit.

Betrachtet man alle dritten Akte seiner Stücke, so fällt auf, dass genau diese am ereignisreichsten, am dynamischsten sind. In *Čajka* sind es der Streit zwischen Mutter und Sohn wegen des Liebhabers der Mutter, die buchstäbliche Verführung Trigorins durch Arkadina und später im übertragenen Sinne durch Nina sowie der Kuss⁵⁸ der beiden am Ende des Aktes. In den III. Akt von *Djadja Vanja* sind die Aussprache Elena Andreevnas mit Vojnickij und Astrov, die Verkündung Serebrjakovs Pläne hinsichtlich des Gutes sowie Vojnickijs „hysterischer“⁵⁹ Aufstand dagegen und sein misslungener Schuss auf den Professor eingeflochten. Im Hinblick auf die Feuersbrunst spielt der III. Akt von *Tri sestry* nicht nur vor der dramatischsten Kulisse des Stücks, sondern beinhaltet auch die bereits erfolgte Machtergreifung durch das Böse in Natašas Gestalt und schließt des Weiteren die zahlreichen Beichten der handelnden Figuren, die Irinas, Mašas, Veršinins, Čebutykins und Andrejs ein. Und letztendlich der ganz offensichtliche Höhepunkt von *Višnevyj sad*, auf den von Beginn der Dramenhandlung an hingesteuert wird – die Versteigerung des Gutes im III. Akt.

⁵⁷ Aristoteles, S. 25.

⁵⁸ Iščuk-Fadeeva beobachtet die „mordende“ Kraft des Kusses („убийственный‘ поцелуй“) in Čechovs Drama. Ein Kuss bei Čechov sei demnach ein Vorbote des Unglücks, wie zum Beispiel der oben genannte Kuss zwischen Nina und Trigorin in *Čajka* oder der Kuss zwischen Nataša und Andrej in *Tri sestry*.
S. Iščuk-Fadeeva, S. 49.

⁵⁹ Vgl. ebd.

Fernerhin ‚erfindet‘ Čechov einen IV. Akt, der hauptsächlich vom Abschied in all seinen Formen handelt und gewissermaßen ereignislos verläuft. Das Sujet des Abschieds setzt, laut Igor’ Suchich, das Vorhandensein zweier Welten mit einer Grenze zwischen ihnen voraus: *dieser* Welt, in der der Held lebt und mit welcher er bricht, und der *anderen* Welt mit ihren eigenen Gesetzen, wobei sich die Frage stellt, wo denn die Helden hingehen würden: ob dieser Abgang einfach eine „Figur der Hoffnung“, ein „süßer einschläfernder Traum“, der besagte „Himmel in Diamanten“ sei.⁶⁰ Doch der Abgang eines Helden in Čechovs Welt bedeutet in vielen Fällen eine Niederlage und der IV. Akt bei Čechov offenbart vor der allgemeinen Kulisse des Abschieds als eine Art Epilog gleichsam die verlorenen Illusionen der Haupthelden und unterstreicht darüber hinaus das Verrücken des Ereignisses in den Hintergrund. So sind im IV. Akt von *Čajka* vor allem Nina und Treplev vorzufinden, deren Träume einerseits wahr wurden, ihnen andererseits jedoch kein Glück bescherten oder Maša, die trotz Heirat und Kind nicht über ihre Liebe zu Treplev hinwegkommen konnte. Ähnlich verhält es sich in den anderen Stücken. In *Tri sestry* verliert sich so ein tragisches Ereignis wie das tödliche Duell unter vielen anderen, nicht weniger schicksalhaften Begebenheiten, wie dem Abzug der Militärbrigade und der damit verbundenen Trennung Mašas und Veršinins sowie der bevorstehenden Vereinsamung der Schwestern, die das Haus verlassen, um *nicht* nach Moskau, das lediglich eine Illusion bleibt, zu reisen. Auch die Abreise der Figuren aus *Višňevyj sad* bedeutet eine allgemeine Niederlage. Obwohl der optimistische Trofimov dies anders sieht, sind die am Ende des Stücks zu hörenden Axthiebe und der im Haus vergessene Firs ein deutliches Zeichen dafür.⁶¹ Mit dem Hauptereignis – dem Verkauf des Kirschgartens – beendet der Autor sein Stück auch nicht, sondern scheint dem Publikum schildern zu wollen, was danach sein wird, und macht dadurch deutlich, dass das Thema des Stücks nicht der Kirschgarten und nicht Ranevskaja sind, sondern Russland und sein Schicksal, was durch den Kirschgarten symbolisiert wird.⁶²

Der IV. Akt von *Djadja Vanja* zeigt dagegen nicht das „Ende“ des so genannten „Ereignisses“ aus dem III. Akt auf. Vielmehr kündigt er eine anschließende Unendlichkeit an – „Eine lange, lange Reihe von Tagen und langen Abenden werden wir verbringen; geduldig werden wir ertragen, was das Schicksal für uns bestimmt...“ (IV, 115), sagt Sonja. Das Finale des Stücks demonstriert die „Ungelöstheit“ oder vielmehr die „Unlösbarkeit“ dieses

⁶⁰ Suchich, S. 165 f.
Hervorhebungen sic.

⁶¹ S. ebd., S. 166.

⁶² Vgl. Iščuk-Fadeeva, S. 50.

Knotens der alltäglichen Probleme und zwischenmenschlichen Beziehungen, in dem sich die Figuren des Stücks befinden: Niemand begeht einen Selbstmord und niemand wird erschossen, doch das Wohlgefühl des Finales sei trügerisch, so Turkov, – die vermeintliche Versöhnung beinhalte eine völlige Entfremdung voneinander, das vollkommene Scheitern der einst existierenden Hoffnungen und Illusionen und das Unvermögen, irgendetwas in eigenen Schicksalen zu verändern.⁶³ Am Beispiel von *Djadja Vanja*, explizit in Astrov's Gestalt, wird jedoch ein anderer Aspekt ersichtlich: Die Helden, mit denen der Autor seine Hoffnungen verbindet, gehen nicht – sie bleiben. So pflanzt Astrov seine Wälder, wie Igor' Suchich bemerkt, nicht irgendwo in der verklärten Ferne, sondern ‚hier‘, da wo man sie ausholtz:

В мире Чехова перемещение в пространстве не решает никаких проблем. Никакого ‚там‘ не существует: жизнь идет сегодня, здесь, сейчас. [...] Не сюжет ухода, а сюжет ‚изменения‘ создает, на наш взгляд, перспективу в чеховском мире, связывает настоящее и будущее. Лучшие чеховские герои – стойки. Они претерпевают жизнь и в то же время противостоят ей.⁶⁴

„Was für ein neues Leben! Unsere Lage, deine und meine, ist hoffnungslos“ (IV, 108), behauptet Astrov einerseits, bleibt andererseits jedoch optimistisch: „Wenn ich eine kleine Birke einpflanze und dann zusehe, wie sie grünt und sich im Winde wiegt, erfüllt sich meine Seele mit Stolz...“ (I, 73).⁶⁵

Interessant erscheint im Bezug auf die Korrelation zwischen der Aktzahl und Abschiedsthematik des IV. Aktes eine Ausführung Iščuk-Fadeevas, die im Ersetzen der dreiteiligen Formel durch die vierteilige eine neue Epoche in der Philosophie des Sujets sieht. Demnach habe die Drei- oder Fünfkichtigkeit eines Dramas, sprich eine ungerade Zahl, eine archaische Trialität als Ursprung und setze das Schema Leben-Tod-Leben um. Das letzte Glied dieses Schemas soll so je nach Gattung als neues Leben in der Komödie und/oder in der Regel ein physischer Tod, aber eine geistige Erleuchtung und Reinkarnation in der Tragödie verstanden werden. Das (Haupt)Ereignis, das das Leben der Helden in der einen oder anderen Weise beeinflusst habe, habe

⁶³ S. hierzu Turkov, S. 196.

⁶⁴ Vgl. Suchich, S. 166 f.

Hervorhebung sic.

Dt.: In Čechov's Welt löst die räumliche Bewegung keine Probleme. Es existiert kein ‚dort‘: Das Leben verläuft heute, hier und jetzt. [...] Nicht das Sujet des Weggangs, sondern *das Sujet der ‚Veränderung‘* schafft, unserer Meinung nach, die Perspektive in Čechov's Welt, verbindet Gegenwart und Zukunft. Die besten Čechov'schen Helden sind Stoiker. Sie erdulden das Leben und widerstehen ihm gleichzeitig.

⁶⁵ Ebd.

sich erfüllt und bedeute das Ende des Sujets. Eine andere Philosophie des Sujets äußere sich dabei in Čechovs Drama des neuen, offenen Typus darin, dass das Sujet auf dem Erkennen des Konflikts zwischen dem Leben und dem „trügerischen“⁶⁶ Ereignis beruhe, das, wie sich im Lauf der Handlung stets herausstellt, nicht imstande ist, das Drama des Lebens zu verändern.⁶⁷ Die Einführung des IV. Aktes und die Hinzufügung eines weiteren Gliedes, das laut des von Iščuk-Fadeevas angeführten Schemas „Tod“ bedeutet, ist in diesem Zusammenhang noch lange kein Beweis für den romanartigen Stil des Čechovschen Dramas beziehungsweise dafür, dass dieses epischerende Element aus seinen Stücken ein bühnenunwirksames Lesedrama macht. Der vieraktige Dramenaufbau kann hier eher als ein Kriterium für das Begreifen des Lebens und nicht eines über ein Ende verfügenden Ereignisses verstanden werden. Das Leben der Figuren bei Čechov geht weiter und das Drama des Lebens kann nur mit dem Leben selbst ein Ende finden. Auch Anatolij Koni bemerkte in Bezug auf *Čajka*:

Это *сама жизнь* на сцене, с ее трагическими союзами, красноречивым бездумьем и молчаливыми страданиями, жизнь обыденная, всем доступная и почти никем не понимаемая в ее внутренней жестокой иронии, жизнь до того доступная и близкая нам, что подчас забываешь, что сидишь в театре, и способен сам принять участие в происходящей перед тобою беседе. И как хорош конец!.. И то, что пьеса прерывается внезапно, оставляя зрителя самодорисовать себе будущее...⁶⁸

⁶⁶ „Trügerisch“ nennt die Forscherin das Ereignis daher, weil dieses zwar geschieht, doch nicht dem Erwarteten entspricht: Als „Erwartende“ und „in ihren Erwartungen Betrogene“ erweisen sich dabei nicht nur die handelnden Figuren, sondern auch die Zuschauer und Leser.

S. Iščuk-Fadeeva, S. 49.

⁶⁷ Mehr hierzu ebd., S. 48 ff.

⁶⁸ Koni, A. F. zitiert in Turkov, S. 187 f
Hervorhebungen sic.

Dt.: Es ist *das Leben selbst* auf der Bühne, mit seinen tragischen Verbindungen, seiner aufschlussreichen Gedankenlosigkeit und den stillen Leiden; das alltägliche, allen zugängliche und dennoch von kaum jemandem in seiner inneren grausamen Ironie verstandene Leben; ein uns derart vertrautes und nahes Leben, dass man gelegentlich vergisst, dass man im Theater sitzt – und man ist selbst bereit, am vor einem stattfindenden Gespräch Teil zu nehmen. Und wie gut ist das Ende!.. Und die Tatsache, dass das Stück so jäh unterbrochen wird und den Zuschauer damit zurücklässt, die Zukunft selbst auszumalen...

B. Das Personenverzeichnis

I. Personenkatalog und sein Aufbau

Das Personenverzeichnis liefert eine gute Übersicht über die im Stück auftretenden Figuren, indem es ihre Anzahl und Namen anzeigt. Es ist dem Text gewöhnlich vorangestellt und ist die umfangreichste aller szenischen Bemerkungen zur Einstimmung. Das Personenverzeichnis bei Čechov ist keine trockene Aufzählung der Personen. Der Vorinformationswert des Personenkatalogs ist besonders hoch, da es außer der Nennung von Namen der handelnden Personen meistens auch aufschlussreiche Erkenntnisse über Alter, soziale Verhältnisse, Beruf der Figuren, Verwandtschaftsbezeichnungen zu anderen handelnden Personen und weitere erklärende Zusätze sowie auf die Handlung einstimmende Bemerkungen vorzufinden sind.

1. Die Rangordnung

Betrachtet man das Verhältnis von Frauen- und Männerfiguren in Čechovs Stücken, zeichnet sich eine klare Tendenz ab. Mit vier weiblichen und sechs männlichen Personen (die episodisch auftretenden Figuren ausgeschlossen) in *Čajka*, fünf weiblichen und neun männlichen Figuren in *Tri sestry* sowie fünf Frauen- und sieben Männerfiguren in *Višňevyj sad* überwiegen klar die männlichen Personen in Čechovs Dramenwerk. Lediglich *Djadja Vanja* verfügt über die gleiche Anzahl von vier weiblichen und vier männlichen Protagonisten. Die Trennung nach Geschlechtern innerhalb der Verzeichnisse findet nicht statt. Dennoch lässt sich in manchen Fällen das Prinzip einer gewissen Rangordnung ausmachen. Dies ist der Fall, wenn die Frauen nach den Männern aufgeführt werden. Dieser Kunstgriff deutet auf die Abhängigkeit, in welcher Art und Stärke auch immer, der jeweiligen weiblichen Figur von einem männlichen Protagonisten hin. So werden beispielsweise Elena Andrejevna und Sonja nicht als selbstständige, sondern als zu Serebrjakov gehörende Personen – seine Frau und seine Tochter – aufgeführt (*Djadja Vanja*). Ebenso verhält es sich mit den drei Schwestern, die, obwohl sie Titelheldinnen sind und eine gewichtige Rolle im Stück übernehmen, lediglich als Schwestern von Andrej Prozorov angeführt werden (*Tri sestry*). Eine solche Verschiebung der Akzente in der vorinformativen Bemerkung kann den Eindruck erzeugen, Andrej Prozorov sei die bedeutungstragende Figur des Stücks. Hinzu kommt die bezeichnende Tatsache, dass der Name seiner „Verlobten, später Ehefrau“ Natal’ja Ivanovna direkt hinter seinem und vor den Namen der Schwestern aufgeführt wird. Hierfür lässt sich eine Erklärung

heranziehen, die Ol'ga Podol'skaja in ihrem Aufsatz zu geben versucht: Andrej Prozorov ist ein intelligenter, kluger Mann, mit dem man große Hoffnungen verbindet, doch er macht nichts, lebt im Müßiggang. Seine erste Entfremdung von den Schwestern geschieht nach seiner Heirat, seine endgültige nachdem er Spielschulden gemacht hat, sein Haus verpfändet wurde und er die Stellung unter der Führung des Liebhabers seiner Frau – Protopopov – annahm. Deswegen wird im Personenverzeichnis der Name Andrej Prozorovs von denen seiner Schwestern durch den Namen Natal'ja Ivanovnas getrennt; denn von dem älteren Bruder hing nicht nur sein persönliches Schicksal ab, sondern auch die Schicksale seiner Schwestern, die ihre Zukunft mit seinem zu erwartenden Erfolg verbanden.⁶⁹ Es finden sich allerdings auch einige Beispiele dafür, dass auch männliche Protagonisten in eine gewisse ‚Abhängigkeit‘ von den weiblichen Figuren gebracht werden. So werden zum Beispiel in der *Möwe* Treplev als Sohn und Sorin als Bruder Arkadinas oder in *Višnevyyj sad* Gaev als Ranevskajas Bruder aufgeführt, wodurch die Schwäche der genannten Figuren sowie ihre Abhängigkeit von den jeweiligen Protagonistinnen unterstrichen werden.

Ergänzend ist zu erwähnen, dass Čechov in seinen Stücken die Aufteilung in Haupt- und Nebenfiguren aufgegeben hat. Damit zeigt er die gleichwertige Behandlung aller Personen an und verdeutlicht, dass ihm die Bedeutung ihrer Rolle innerhalb des dramatischen Geschehens gleich wichtig ist. Die Reihenfolge der im Personenkatalog aufgeführten handelnden Figuren richtet sich nicht nach dem Rang⁷⁰, der Bedeutung oder der Auftrittsfolge der Protagonisten. Es lässt sich eher ein Rhythmus feststellen: Es werden an erster Stelle stets die Familienoberhäupter, die zumeist gleichzeitig die Besitzer des jeweiligen Guts sind, angeführt. Danach werden ihre Verwandten verschiedener Grade aufgezählt, gefolgt von den anderen Dramenfiguren. Die Angaben zu Personen des niederen Standes sind stets am Ende des Personenverzeichnisses anzutreffen.

2. Die Namen

Es werden in Čechovs Stücken alle agierenden Personen namentlich angeführt.⁷¹ Dabei wählt Čechov die vollständige Variante, das heißt, er gibt den

⁶⁹ Mehr hierzu Podol'skaja, Ol'ga: ‚*Tri sestry*‘. *Ključevye obrazy i motivy v p'ese A. P. Čechova*, o. O., o. J., Internetquelle: <http://lit.1september.ru/articlef.php?ID=200301607>, (23.11.2007).

⁷⁰ Gemeint sind die Vertreter desselben, in diesem Fall gehobenen, Standes.

⁷¹ Es tritt allerdings in Čechovs Stücken eine Reihe anonymer Personen auf. Diese erscheinen aber nur episodisch oder in Massenszenen, so dass sie von keinem bedeu-

Vor-, Vaters- und Nachnamen an. In einigen wenigen Fällen beschränkt sich der Autor lediglich auf den Vornamen. In diesen Fällen handelt es sich meistens um Personen des niederen Standes. Betrifft die unvollständige Angabe des Namens eine Person des gehobenen Standes, lässt sich dieser immer aus den verwandtschaftlichen Verhältnissen zu den anderen handelnden Figuren ableiten.⁷² Die Angaben der Vor-, Vaters- und Nachnamen bei der Mehrzahl der Figuren weisen deutlich auf den gehobenen sozialen Status der Protagonisten hin, während einige wenige Personen lediglich mit Vornamen oder gar durch die Berufsbezeichnung „Knecht“, „Dienstmädchen“ etc. aufgeführt werden. Diese Zweiteilung wird von Sergej Baluchatyj als „Intelligenzler Reihe“ („интеллигентный ряд“) und „gemeines Volk Reihe“ („простонародный ряд“) bezeichnet⁷³ und findet sich in jedem Stück Čechovs: „Irina Nikolaevna Arkadina, Schauspielerin / Evgenij Sergeevič Dorn, Arzt“, aber „Jakov, Knecht“ in *Čajka*; „Aleksandr Vladimirovič Serebrjakov, Professor im Ruhestand / Elena Andreevna, seine Frau“, aber „Marina, alte Kinderfrau“ in *Djadja Vanja*; „Andrej Sergeevič Prozorov / Nikolaj L’vovič Tuzenbach, Baron, Leutnant“, aber „Ferafont, Wächter aus der Bezirksverwaltung / Anfisa, Kinderfrau“ in *Tri sestry*; und „Ljubov’ Andreevna Ranevskaja, Gutsbesitzerin / Ermolaj Alekseevič Lopachin, Kaufmann“, aber „Dunjaša, Zimmermädchen / Firs, Diener / Jaša, junger Diener“ in *Višnevij sad*. Auffallend ist, dass alle männlichen Personen der „Intelligenzler Reihe“ mit Nachnamen genannt werden, während es bei den weiblichen Personen nur Arkadina und Zarečnaja in *Čajka*, Vojnickaja in *Djadja Vanja* und Ranevskaja in *Višnevij sad* sind. In einem anderen Fall vermutet Rudolf Neuhäuser, dass die Benennung mit Nachnamen auf eine selbstständig handelnde Person hindeutet, während der Gebrauch der Vornamen (und Vatersnamen) auf die Rolle ihrer Trägerinnen als „Objekt in der Welt der Männer“ verweist.⁷⁴ Dies lässt sich allerdings nur als

tungstragenden Wert sind. Im Personenverzeichnis werden solche Figuren lediglich als „Gäste“, „Dienstboten“, „Dienstmädchen“ etc. aufgeführt.

⁷² Bei Maša in *Čajka* lässt sich z. B. ein ziemlich sicherer Schluss ziehen, dass sie – als Šamraevs Tochter – zu Beginn des Stücks Marija Il’inična Šamraeva heißen wird. Dasselbe gilt in anderen Stücken für die Schwestern Ol’ga, Maša und Irina in *Tri sestry*, deren vollständige Namen sich aus den Angaben zu ihrem Bruder Andrej Sergeevič Prozorov und bei Maša zusätzlich zu ihrem Ehemann Kulygin ableiten lassen. Das gleiche gilt für Anja und Varja als Töchter der Ranevskaja in *Višnevij sad*, allerdings lässt sich hier der Vatersname anhand des Personenverzeichnisses nicht ermitteln.

⁷³ Vgl. Baluchatyj, S. 121.

⁷⁴ Vgl. Neuhäuser, Rudolf: *Die Entenjagd*, in: Zelinsky, Bodo (Hrsg.): *Das russische Drama*, Düsseldorf, 1986, 331 f.

Erklärungsversuch hinnehmen. Eine Prüfung dieser These auf ihre Richtigkeit hin ist mit dem eingehenden Vertiefen in den Dramentext verbunden und daher an dieser Stelle irrelevant, da dies den Rahmen der Informationsvergabe durch das Personenverzeichnis sprengen würde.

Ähnlich verhält es sich mit der Namenswahl in Čechovs Stücken. Misst man der Namenswahl eine große Bedeutung zu⁷⁵, so lässt sich beinahe jeder Name nach Wunsch interpretieren. Da Čechov aber keine eindeutig ‚sprechenden‘ Namen gebraucht, ist eine Untersuchung dieser auf ihre Bedeutung nur dann möglich, wenn man mit den Charakteren und der Verhaltensweise der Personen, das heißt auch mit der Dramenhandlung, bereits vertraut ist. So lässt sich der Name der Zarečnaja in *Čajka* mit dem „Wasser-Möwe-Symbol“⁷⁶ in Verbindung bringen, die Tatsache, dass sie hinter dem See lebt und sich später selbst als „Möwe“ bezeichnet, kann allerdings erst aus der Handlung ersichtlich werden. Der Grad der Informationsvergabe durch das Personenverzeichnis lässt anhand der Namen allerdings nur bedingt Schlüsse auf die agierenden Figuren zu. Auf den ersten Blick erzeugen die meisten Namen den Eindruck des Alltäglichen und Mittelmäßigen. Es sind in wenigen Fällen lediglich bestimmte Assoziationen, die durch die Namen hervorgerufen werden. So fällt es beispielsweise bei Arkadina (*Čajka*) auf, dass es sich um einen Künstlernamen der Schauspielerin handelt, die bürgerlich Trepleva (laut Angabe im Personenverzeichnis), mit Mädchennamen (von dem Namen ihres Bruders abgeleitet) Sorina heißen müsste. Die Assoziation, die hier hervorgehoben wird, kann mit der Arkadienliteratur, die in der Literaturwissenschaft als ein Synonym für Schäferliteratur gilt, in Verbindung gebracht werden. Über die vorinformativen Angaben hinaus können die Namen erst im Zusammenhang mit der Handlung interpretiert und auf ihre Aussagekraft untersucht werden. Hier tritt der Aspekt der indirekten Charakterisierung hervor. Neben den Assoziationen, die die Namen Arkadinas und Zarečnajas hervorrufen, lassen sich auch bestimmte Schlüsse aus den anderen Namen ziehen. So wird beispielsweise der Zwiespalt Solenyjs, der mit Vor- und Vatersnamen Vasilij Vasil’evič heißt, sowie das Komische der Figur Simeonov-Piščik gleich in ihren Namen festgehalten.

Auch die Vornamen der handelnden Figuren können auf ihre jeweilige Bedeutung untersucht werden und die Namenswahl „Elena“ und „Sonja“ in *Djadja Vanja* beispielsweise auf die „Schönheit“ (die Assoziation mit der „Schönen Helena“) der einen und die „Weisheit“ der anderen zurückgeführt werden. Aus dem Namen „Trigorin“ (*Čajka*) ist das lateinische „trigon“ – ein kleiner harter Ball oder ein Ballspiel, bei dem die Spieler im Dreieck stehen –

⁷⁵ S. dazu Kirschstein-Gamber, S. 61 f.

⁷⁶ Vgl. ebd., S. 61.

ableitbar, was einerseits im Kontrast zu seinem weichen Charakter steht, ihn andererseits als ein Mitglied der Dreiecksbeziehungen Trigorin-Arkadina-Treplev und Trigorin-Arkadina-Zarečnaja darstellt. Als eine andere Deutung könnte das russische „три горя“ – soviel wie „Kummer hoch drei“ – fungieren, stellvertretend für das Leid, das er seinen Mitmenschen willentlich oder unwillentlich zufügt. Birgit Kirschstein-Gamber zitiert in ihrer Analyse Kurt Seeger, der der Čechovschen Namenswahl eine weitaus große Bedeutung beimisst, da er in ihr eine bestimmte Form Čechovs, die gesellschaftliche Ironie enthaltenen Subtextes sieht. Seeger verweist beispielsweise auf den Namen Serebrjakovs (*Djadja Vanja*), einen „Wissenschaftler ohne echte Leuchtkraft“, dessen Name einen Bezug zum Wort „Silber“ enthält, so dass er von echtem „Gold“ weit entfernt ist, auch der Vorname Aleksander („der Große“) und Vatersname Vladimirovič (vom Vladimir – „beherrsche die Welt“) unterstützen laut Seeger diese Ironie.⁷⁷ Auch Maria Deppermann führt an, der Name des Arztes in *Djadja Vanja* sei sprechend, wobei der Name „Michail“ an die „kämpferische Haltung des Erzengels“ und der Vatersname „L’vovič“ an Lev Tolstoj, „den geistigen Vater von Astrov’s Ideenwelt“ erinnern sollen. Der Name „Astrov“ kann seinerseits vom lateinischen „astrum“ – Stern, abgeleitet werden, was ebenfalls „die Sphäre des Ideals, für das sich der Arzt einsetzt“, kennzeichnen kann.⁷⁸ Dennoch ist es nicht auszuschließen, dass der Name „Astrov“ lediglich mit der Herbstblume zu assoziieren ist. Da die Namensgebung bei Čechov nicht eindeutig ‚sprechend‘ ausfällt und keine schriftlichen Äußerungen des Autors darüber existieren, kann ihm ein bestimmter Hintergedanke bei der Namenswahl seiner Figuren nicht nachgewiesen werden. Demnach bleibt zwar viel Spielraum für Spekulationen, es bleibt jedoch unklar, ob es auch die Intention des Autors war, die Namen seiner Protagonisten sprechen zu lassen.

3. Soziale Beziehungsstrukturen

Der Personenkatalog bei Čechov enthält darüber hinaus Angaben zum Verhältnis der Personen untereinander. Fast in jedem Stück sind ein Ehemann-Ehefrau-Verhältnis (außer in *Višnevij sad*), eine Mutter-Sohn/Tochter-Konstellation (außer in *Tri sestry*) sowie eine Geschwister-Beziehung (außer in *Djadja Vanja*) vorhanden, die bestimmte Erwartungen für diese Gruppen be-

⁷⁷ Vgl. Seeger, Kurt: *Nachtigall, ick ...*, Programm zu *Onkel Vanja*, Deutsches Theater Berlin, 87. Spielzeit, S. 17 f., zitiert in: Kirschstein-Gamber, S. 61 f.

⁷⁸ S. Deppermann, S. 383.

züglich der Handlungsverläufe erzeugen. Anhand der Čechovschen Personenverzeichnisse lassen sich allerdings keine Konstellationen für Liebesbeziehungen ableiten.⁷⁹

Das Personenverzeichnis liefert auch klare Erkenntnisse über den Stand und Beruf der handelnden Personen. Die Mehrzahl der Čechovschen Dramenfiguren ist in die Landadelskreise sowie in das gehobene städtische Milieu von *Tri sestry* einzuordnen. Als Mitglied des gehobenen Standes in *Čajka* sind dabei die Repräsentanten der Künstlerkreise stark vertreten. Das Geschehen in *Tri sestry* führt in die Offizierskreise – die Hälfte der handelnden Figuren hier gehört dem Militär an. Bezeichnend ist, dass mit Ausnahmen von der Schauspielerin Arkadina in *Čajka* und der Gouvernante Šarlotta Ivanovna in *Višňevyj sad* die Vorstellung weiblicher Figuren im Personenverzeichnis nicht durch eine Berufsbezeichnung erweitert wird. Erst im Verlauf des Geschehens stellt sich heraus, welche Berufe, falls überhaupt, die weiblichen Protagonistinnen ausüben: Ol'ga in *Tri sestry* ist eine Gymnasiallehrerin, ihre Schwester Irina arbeitet zunächst als Telegrafistin, dann in der Stadtverwaltung, und später besteht sie eine Prüfung zur Lehrerin. Bei den meisten männlichen Figuren sind dagegen die Angaben zum Beruf im Personenverzeichnis aufgeführt. Es sind lediglich Sorin als Arkadinas Bruder (*Čajka*), Vojnickij als Marija Vasil'evnas Sohn (*Djadja Vanja*), Andrej Prozorov ganz ohne jegliche Angabe (*Tri sestry*) und Gaev als Ranevskajas Bruder (*Višňevyj sad*) verzeichnet. Ansonsten sind unter den männlichen Figuren in Čechovs Stücken die Vertreter verschiedener Berufe und Beschäftigungsarten vorhanden: Gutsbesitzer, Kaufleute, Kontoristen, Schriftsteller, Studenten, Offiziere. Bezeichnend ist, dass in keinem der Stücke, ein Lehrer (bzw. Professor, Hauslehrer oder Gouvernante stellvertretend für lehrende Berufe) sowie ein Arzt, als Vertreter für Čechovs eigenen Berufsstand, fehlen.

4. Die Altersangaben

Nur gelegentlich macht Čechov genaue Angaben über das Alter der Figuren im Personenkatalog: Es sind Elena Andreevna, die 27 Jahre alt ist (*Djadja Vanja*), Anfisa, eine „Alte von 80 Jahren“ (*Tri sestry*), Anja und Varja, jeweils 17 und 24 Jahre alt, sowie Firs, ein „Greis von 87 Jahren“ (*Višňevyj sad*). In einigen seltenen Fällen beschränkt sich Čechov lediglich auf die Hinweise „junger Mann“, „junges Mädchen“, „alte Kinderfrau“, „Greis“ oder das Alter ist aus den sonstigen Angaben zu erschließen. Wenn es beispielsweise

⁷⁹ Ausgenommen der Angaben „(Ehe)Mann“-„(Ehe)Frau“, die zwar eine Liebesbeziehung voraussetzen sollten, sich aber bei Čechov im Verlauf der Handlung stets als unglücklich erweisen.

heißt „Aleksandr Vladimirovič Serebrjakov, Professor im Ruhestand“ (*Djadja Vanja*), kann man davon ausgehen, dass es sich um eine ältere Person handelt, oder um einen mehr oder weniger jungen Menschen, wenn die Rede von einem Studenten (Trofimov in *Višnevyj sad*) ist. Auch der Rang der Militärs in *Tri sestry* lässt bestimmte Schlüsse bezüglich des Alters der Personen zu. Ansonsten finden sich die meisten Altersangaben im gesprochenen Text, so berichtet Dorn in *Čajka* von sich: „Ich bin fünfundfünfzig Jahre alt“ (I, 11), aber auch Ol’ga in *Tri sestry* betont, sie sei 28 Jahre alt (I, 20).

5. Einstimmung auf die Handlung

Ein Aspekt der Informationsvergabe durch den Personenkatalog ist ebenfalls die Vorwegnahme der Handlung. In Einzelfällen werden im Personenverzeichnis sogar Geschehnisse zusammengefasst, die sich vor Beginn der Handlung ereignet haben, wie zum Beispiel in *Djadja Vanja* (62):

СЕРЕБРЯКОВ АЛЕКСАНДР ВЛАДИМИРОВИЧ, отставной профессор.

ЕЛЕНА АНДРЕЕВНА, его жена, 27 лет.

СОФЬЯ АЛЕКСАНДРОВНА (СОНЯ), его дочь от первого брака.

ВОЙНИЦКАЯ МАРИЯ ВАСИЛЬЕВНА, вдова тайного советника, мать первой жены профессора.

ВОЙНИЦКИЙ ИВАН ПЕТРОВИЧ, ее сын.

[...] ⁸⁰

Diese Angaben lassen nicht nur gezielte Schlussfolgerungen im Hinblick auf die Personenkonstellationen des Dramas und die Vergangenheit der Figuren zu, sondern bieten auch bestimmte Vorinformationen über die mögliche Entwicklung des Dramengeschehens. Aus diesem Personenverzeichnis geht hervor, dass Professor Serebrjakov vor dem Einsetzen der Handlung mit Vojnickajas Tochter verheiratet war. Aus dieser Ehe stammt seine Tochter Sonja. Das Verzeichnis lässt vermuten, dass Serebrjakov immer noch mit der Familie seiner ersten Frau in Verbindung steht, was Grund zur Annahme verschafft, die Handlung, unabhängig von der Art des Verhältnisses – gut oder schlecht –, würde in irgendeiner Weise die Vergangenheit miteinbeziehen.

⁸⁰ Dt.: SEREBRJAKOV ALEKSANDR VLADIMIROVIČ, Professor im Ruhestand.

ELENA ANDREEVNA, seine Frau, 27 Jahre alt.

SOF’JA ALEKSANDROVNA (SONJA), seine Tochter aus erster Ehe.

VOJNICKAJA MARIJA VASIL’EVNA, Witwe eines Geheimrats, Mutter der ersten Frau des Professors.

VOJNICKIJ IVAN PETROVIČ, ihr Sohn.

[...]

Im Falle von *Tri sestry* gibt das Personenverzeichnis sogar Hinweise auf die Geschehnisse, die sich während der Handlung ereignen werden. So gibt Čechov im Personenkatalog von *Tri sestry* an: „Natal’ja Ivanovna, *seine Braut, später seine Frau*“, woran sich eine gewisse Dynamik in der Dramenhandlung ablesen lässt. Durch diese Angabe wird die Heirat der beiden Figuren – Andrej Prozorovs und Natašas – innerhalb des Geschehens antizipiert.

II. „Handelnde Personen“ – Disparität von Haupt- und Nebenfiguren

Die Beschäftigung mit der szenischen Technik Čechovs und das Vorausgreifen in den Verlauf der Stücke erlaubt nicht nur gewisse Neuerungen und Zusammenhänge in der Gestaltung von Personenkonstellationen zu verzeichnen, sondern ermöglicht auch ein besseres Verständnis des vorinformativen Werts des Personenverzeichnisses. Eine der interessanten Beobachtungen besteht dabei in der Aufgabe der traditionellen Konzentration des Dramengeschehens auf eine (Haupt)Figur. Diese Tatsache bedeutet jedoch keinesfalls die Gleichwertigkeit aller Figuren. In keinem der Čechovschen Dramen gibt es einen (Einzel)Helden, der eine für das Stück tragende Rolle spielen würde. Der Autor scheint seine Dramen auf dem Grundsatz aufzubauen, dass abwechselnd mal die eine, mal die andere Figur in den Vordergrund tritt und die Aufmerksamkeit des lesenden oder zuschauenden Publikums völlig auf sich zieht.⁸¹

1. Die „Clowns“

Eine besondere Bedeutung erfahren in Čechovs Stücken die Randfiguren.⁸² Wenn an die Stelle eines einzelnen Haupthelden abwechselnd verschiedene Haupthelden treten, ist den Randfiguren eine übergreifende symbolische Bedeutung eigen, die kaum merkbar die ganze Handlung zusammenhält.⁸³ Im Allgemeinen und insbesondere in *Višňevyj sad* scheint ein Schatten der ‚Toll-

⁸¹ Es lässt sich hierzu ein Beispiel aus *Čajka* anführen: Am Anfang steht Treplev mit seinem Aufruhr gegen die Routine in der Kunst im Vordergrund, danach gibt Maša gegenüber Dorn zu, in den jungen Dichter verliebt zu sein und rückt somit ins Zentrum der Aufmerksamkeit. Im II. Akt treten zunächst Nina mit ihren Träumen vom Theaterstарт und Leben im „echten, rauschenden Ruhm“ und später der von seinem schweren Schriftstellerdasein berichtende Trigorin hervor usw.

⁸² Hier können allerdings, abhängig vom jeweiligen Stück, gewisse Unterschiede beobachtet werden. Während in *Čajka* das zweitrangige Paar Maša-Medvedenko als ein Kontrast zum hauptfigurlichen Liebespaar Zarečnaja-Treplev fungiert, lässt sich die offensichtliche Parodie in *Višňevyj sad* nicht als ein solcher Kontrast, sondern, sei es eine Situation oder Handlungsmotiv, vielmehr als Übertreibung auffassen.

⁸³ Vgl. Papernyj, S. 198.

patschigkeit‘ über vielen Figuren zu schweben, Andrej Kirillov spricht hier sogar von „Clowns“ und „Helden mit clownesken Funktionen“⁸⁴. Kontorist Epichodov aus *Višnevyj sad* kann dabei als Repräsentant dieser Gruppe betrachtet werden. Bereits seine erste Vorstellung durch die szenischen Bemerkungen „Epichodov tritt ein, mit einem Blumenstrauß. Er trägt ein Jackett und blank geputzte Stiefel, die sehr laut knarren“ und „Beim Eintreten fällt ihm das Bukett herunter“ (I, 198) macht ihn als einen „Clown“ erkennbar. Epichodovs Bemerkung über den Morgenfrost und die blühenden Kirschbäume verleitet ebenfalls dazu, seinen Worten nicht mit einer entsprechenden Ernsthaftigkeit zu begegnen. Demgemäß wird das entstandene lyrische Bild von Kirschblüten im Frost durch den darauf folgenden clownesken Kommentar jäh gebrochen:

ЕПИХОДОВ. [...] Не могу одобрить нашего климата. (*Вздыхает.*) Не могу. Наш климат не может способствовать в самый раз. Вот, Ермолай Алексеич, позвольте вам присовокупить, купил я себе третьего дня сапоги, а они, смею вас уверить, скрипят так, что нет никакой возможности⁸⁵ (I, 195)

Das Komische ist hier dabei vor allem durch eine, vorher bereits angeführte, augenscheinliche Diskrepanz der Worte, der verschnörkelten Redeweise und der Bedeutung des Gesagten gegeben. Nichtsdestoweniger auch durch die Art der Unglücke und Ungeschicke – der fallengelassene Blumenstrauß, die knarrenden Stiefel oder der im Weg stehende Stuhl usw. –, die eigentlich keine sind, übertriebenerweise aber für solche gehalten werden.

⁸⁴ Die Randfiguren – Simeonov-Piščik, Šarlotta, Firs, Jaša, Dunjaša und Epichodov – bezeichnet Kirillov als „absolute Clowns“. Das Geschwisterpaar Ranevskaja und Gaev charakterisiert er als „Figuren mit clownesken Funktionen“, wobei Gaev die Tendenz zum „absoluten Clown“ besitzt. Anja und Trofimov sieht Kirillov als ein verliebtes Paar komischer Einfaltspinsel, wobei Anja nicht mehr ist als ein Kind, wie sie Čechov selbst bezeichnet („ein unendlich fröhliches Kind, das keine Kenntnis des Lebens hat und niemals weint...“, S. Brief an O. L. Knipper vom 21.10.1903, in: *PSSP*, Bd. 11, S. 280.), und Trofimov, der Ranevskajas Aussage nach, keine Ahnung vom realen, praktischen Leben hat, ein „Kind“ in sozialer Hinsicht ist. Selbst die Tatsache, dass Trofimov im reiferen Alter immer noch studiert, scheint dies zu untermauern; denn der „ewige Student“ ist ein unverkennbar komisches Rollenfach. Letztlich interpretiert Kirillov das Verhältnis zwischen Varja und Lopachin als komisch und bildet eine Assoziation zu der zentralen Situation des Gogol’schen *Ženit’ba*, die er seitens Čechov keineswegs als zufällig annimmt.
S. Kirillov.

⁸⁵ Dt.: Ich kann unser Klima nicht gutheißen. (*Seufzt.*) Ich kann’s nicht. Unser Klima kann genau das Gewünschte nicht vermitteln. Da, Ermolaj Alekseič, gestatten Sie, Ihnen hinzuzufügen, dass ich mir vor drei Tagen Stiefel gekauft habe, und sie, ich erlaube mir, Ihnen zu versichern, knarren derart, dass es nicht auszuhalten ist.

Nach dem Abgang des Kontoristen greift das Zimmermädchen Dunjaša mit ihrer ‚poetischen‘ Beschreibung Epichodovs Liebe zu ihr das ‚Clown“-Sein-Thema auf. Und so geht es weiter, die Figuren wechseln sich gegenseitig in ihren komischen Einlagen ab, die Distanz zwischen den Parodierenden und den Parodierten erscheint dabei als nicht besonders groß. Ausnehmend deutlich bestätigt diese Anschauung der fast karikaturartige Auftakt zum II. Akt von *Višnevij sad*. Die Szene, in der Šarlotta, Dunjaša, Jaša und Epichodov mit Revolvern, Gewehren, Pelerinen, Zigarren, Liebesromanzen, verletzter Würde sowie den Motiven der Einsamkeit und des verzweifelt Selbstmordes hantieren, ist offensichtlich parodistischer Natur und beinhaltet in verzerrter Weise nicht nur das die Herrschaften nachahmende Verhalten der aufgezählten Figuren, sondern auch alle ‚ernsten‘ Inhalte des Stücks.⁸⁶ Hauptsächlich greift die Szene jedoch das bereits angeschnittene Thema des Menschen auf, der sich weder auf seinem Platz noch in seiner Zeit befindet, das Šarlotta mit ihrem Monolog repräsentativ vertritt – die Gouvernante erzählt, sie habe keinen Pass und wisse nicht einmal wie alt sie sei: „Aber woher ich komme und wer ich bin – weiß ich nicht... (*Holt aus der Jackentasche eine Gurke heraus und isst sie.*) Nichts weiß ich“ (II, 215). Schließlich ist zu erwähnen, dass der Autor für Šarlotta einen buchstäblich clownesken Auftritt vorgesehen hat: Im III. Akt lässt er die Gouvernante in karierten Hosen und einem grauen Zylinder auf und ab springen und mit den Armen fuchteln (237). Die Intention dieser *mise en scène* ist dabei weniger auf das Bestreben Čechovs, das Publikum zum Lachen zu bringen, zurückzuführen. Vielmehr versieht er Šarlotta als Clown mit der Funktion, eine Illusion zu schaffen, durch die sie von der ‚schmerzlichen Gewissheit ab[lenkt], dass der Grund und Boden, auf dem man tanzt, unrettbar verloren ist‘⁸⁷

Konklusiv lässt sich anmerken, dass – die Alleinherrschaft des Helden aufgegeben – Čechov neue, den Aufbau seiner Stücke ‚verbindende‘ Mittel kreierte, was als eine Errungenschaft für das Theater im Allgemeinen bezeichnet werden kann. Mittlerweile ist die Verwendung mehrerer Heldenfiguren im Theater Gang und Gäbe, und das abwechselnde Vorrücken der („Haupt“-) und („Rand“-)Figuren in den Vordergrund würde keine Bestürzung hervorrufen.

⁸⁶ Vgl. Kirillov.

⁸⁷ Vgl. Zelinsky, *Der Kirschgarten*, S. 193.

2. Das symbolische Gewehr

Im Hinblick auf die Gruppe der abwechselnd in den Vordergrund tretenden Hauptfiguren lässt sich ebenfalls ein roter Faden in Čechovs Stücken erkennen. Hierzu sei an die ‚Lebensformel‘ erinnert, die Sorin in *Čajka* auf sich selbst zugeschnitten hat – „Der Mann, der wollte“ („Человек, который хотел“, IV, 48). Genauso gut könnte diese Redewendung auch für viele andere Personen der Čechovschen Dramen gelten. So auch Maša im selben Stück, die das, was sie wollte – sprich ihre Liebe zu Treplev und ihre Erwartung des Glücks – nicht bekommen kann und sich daher für die aus ihrer Sicht unwichtige Ehe und das Kind entscheidet. Auch Vojnickij in *Djadja Vanja* scheint viele Dinge, die er möchte, nicht mehr erreichen zu können: Er möchte die Liebe Elena Andreevnas für sich gewinnen und schafft es nicht; er möchte sich Serebrjakov widersetzen, fängt sogar mit einer Aufruhr an und versucht, ihn zu erschießen, verfehlt jedoch sein Ziel und kapituliert; er will sich das Leben nehmen, bringt dies aber nicht fertig und es bleibt alles beim Alten. Dies scheint eine aufschlussreiche und die innere Spannung transportierende Besonderheit des Čechovschen Sujets zu sein, Charaktere zu zeichnen, die ihre Lebensordnung ändern wollen, aber nicht können und Ereignisse zu schildern, die ‚gerne sein würden‘, und doch niemals eintreten werden. Auf diesem Prinzip basierend, scheinen auch die Liebesgeschichten in den Stücken aufgebaut zu sein; denn häufig liegt ihnen ein ‚Teufelskreis‘ des gewollten und nicht erreichbaren zugrunde. Dabei sei nur an die „fünf Pud [unerfüllter] Liebe“ in *Čajka* gedacht oder an die ähnlich verzwickte Situation in *Djadja Vanja*, wo Sonja Astrov liebt, Astrov seinerseits genau so wie Vojnickij in Elena Andreevna verliebt ist, diese jedoch das Gut und damit die Geschichte gemeinsam mit ihrem Mann verlässt usw.

Auch die drei Schwestern im gleichnamigen Stück träumen fieberhaft davon, zurück nach Moskau ziehen zu können und glauben, ihrem Ziel stets näher zu kommen, bis letztendlich klar wird, dass sie es niemals schaffen werden. Charakteristisch für das Stück ist, dass der Autor nicht nur die scheiternden zukunftsorientierten (Lebens)Träume, sondern das bereits gescheiterte Alltagsleben der Helden aufzeigt. Besonders deutlich wird diese Tatsache durch das häufig auftauchende „das ist nicht mehr so“/„das ist es nicht“ („теперь не то“).⁸⁸ So beschreibt Irina Mašas veränderte Vorstellungen von deren Mann

⁸⁸ Dieses „das ist nicht mehr so“/„das ist es nicht“ ist charakteristisch für alle Stücke Čechovs. So wiederholt Nina in *Čajka* mehrmals: „Ich bin die Möwe... Nein, das ist es nicht“ (IV, 57 ff.). Auch Elena Andreevna in *Djadja Vanja* denkt laut über eine mögliche Verbindung zwischen Sonja und Astrov nach: „Nein, das ist es nicht, das ist es nicht...“ (III, 93).

Kulygin: „Sie heiratete mit achtzehn Jahren, als er ihr der allerkügste Mensch schien. Aber jetzt ist es nicht mehr so“ (I, 134 f.), und Maša selbst bestätigt dieses Bild Veršinin gegenüber, indem sie sagt: „Er schien mir damals schrecklich gelehrt, klug und bedeutend. Aber jetzt ist es nicht mehr so, leider“ (II, 142). Auch Veršinin räumt ein: „Ja, als man mich den verliebten Major nannte, war ich noch jung, war verliebt. Das ist nicht mehr so“ (I, 127). Dieses „das ist nicht mehr so“ vermittelt demzufolge die Tatsache, dass es das Schicksal ist, das über das Leben der Figuren, die sich stets im Zustand des Wartens befinden, die Oberhand gewinnt und ihre Träume nur Träume bleiben lässt.⁸⁹ Den Helden treten hier allerdings die weniger tatenlosen Antihelden gegenüber, die durch das ‚Schießen‘, sei es im Duell, mit Worten oder „Kerzen“ und „Gabeln“ ihre Ziele erreichen, wie zum Beispiel Solenyj, der seine Drohungen gegenüber Tuzenbach wahr macht, sowie Nataša und Protopopov, die das Haus von innen und außen belagern.⁹⁰ So bemerkt auch Ol’ga: „Alles geschieht nicht so, wie wir es wollen“ (IV, 184).

Vor der allgemeinen Kulisse des Unerreichbaren und des Mislungenen verlieren zwar die kleinen Fehlschläge und Unstimmigkeiten, wie zum Beispiel das Nichterscheinen der Maskierten oder der Tee, den Veršinin nicht bekommen wird, angesichts unerfüllter Wünsche und großer Verluste an Farbe, doch repräsentieren sie in besonderem Maße eine der wichtigsten charakteristischen Besonderheiten der Dramentechnik Čechovs – den Aufbau des Sujets auf dem Wechsel des Gegenwärtigen und des Alltäglichen.⁹¹ Hier wird unter anderem die große Rolle der Čechovschen Mikrosujets evident: Ähnlich wie im zuvor angeführten Beispiel mit den Randfiguren, die mit ihrem Auftreten und ihren ‚kleinen‘ Problemen auf die Verhaltensweise und ‚substanzielleren‘ Fragestellungen ihrer Herrschaften – sprich Hauptfiguren – eingehen, greifen auch diese kleinen Welten die ‚großen‘ Themen auf, durchschneiden sie und spiegeln sie wider.⁹²

Zwar betitelt Čechov sein Personenverzeichnis „Handelnde Personen“ („Действующие лица“), doch wenn man angesichts der oben unterschiede-

⁸⁹ S. hierzu o. A.: *Tema vremeni v p’ese A.P. Čechova „Tri sestry“*, Internetquelle: <http://slovo.ws/>, (05.06.2008).

⁹⁰ Ebd.

⁹¹ Vgl. o. A., *Tema vremeni...*

⁹² Vgl. ebd.

So durchkreuzt der Autor beispielsweise die Motive des realen Schlüsselverlusts – Andrej fragt Ol’ga nach dem Schrankschlüssel: „[...] gib mir den Schlüssel vom Schrank, ich habe meinen verloren. Du hast so ein kleines Schlüsselchen“ (III, 169) –, und des metaphorischen – Irina stellt die Unmöglichkeit einer Liebe für sie fest: „[...] meine Seele gleicht einem teuren Flügel, den man verschlossen hat und den Schlüssel verloren“ (IV, 180).

nen Erkenntnisse die Korrelation zwischen den Begriffen „Handlung“ und „Person“ betrachtet, ändert sich diese Bezeichnung grundlegend. Das Wort „Handlung“ wird hier mit einem neuen Inhalt gefüllt; häufig sind es gespannte Vorgänge, die zum Teil mit einer „Halb-Handlung“ oder „Gar-Nicht-Handlung“⁹³ gleichgesetzt werden können. Es fehlt in den Stücken an großen tragischen Kollisionen, welche zu zeigen Čechov als unwichtig erscheint. In seinem Darstellungssystem ist der Autor vielmehr darum bemüht, das ereignislose menschliche Dasein aufzuzeigen, das nicht von den dramatisch-kulminativen Effekten, sondern von einer scheinbar fatalen, unveränderbaren Alltäglichkeit beherrscht wird. Die Figuren „handeln“ entweder nicht oder aber alle ihre schwachen Versuche zu „handeln“ scheitern und enden im Nichts. Dabei streben die Čechovschen Menschen nicht danach, die Folgen ihres „Handelns“, „Halb-“ oder „Gar-Nicht-Handelns“ zu reflektieren und sich gegen die scheinbar vorbestimmten Entwicklungen zu wehren, sie nehmen ihr Schicksal bedingungslos als gegeben an. Es wurden dafür bereits mehrere Beispiele aufgeführt, doch scheint hinsichtlich dieses Gegenstands eine Äußerung Astrov's in *Djadja Vanja* besonders treffend zu sein: Während Sonjas Gefühle für den Arzt von Aussichtslosigkeit geprägt sind, endet auch die gegenseitige Leidenschaft zwischen ihm und Elena Andreevna im Nichts. Diese „Halb-Handlung“ beschließen Astrov's Worte, mit denen er von Elena Andreevna Abschied nimmt: „Gewissermaßen seltsam... Wir waren bekannt und plötzlich, aus irgendeinem Grund... werden wir uns nie wiedersehen. So ist auch alles auf der Welt...“ (IV, 110 ff.).

C. Ort- und Zeitfixierung

In den meisten Fällen findet man die Bemerkungen zu Ort und Zeit der Handlung unmittelbar nach dem Personenverzeichnis. Die einführenden Angaben zur Ort und Zeit enthalten eine wichtige Vorinformation: Sie erlauben nicht nur Schlüsse auf das Wo und Wann, auf Milieu und Stimmung, sondern bestimmen auch das Bühnenbild.⁹⁴ Bei den vorinformativen Angaben zu Ort und Zeit des Geschehens unterscheidet man zwischen einer weiteren und einer engeren Orts- oder Zeitdarstellung. Der weitere Handlungsort schließt da-

⁹³ Vgl. Ponomareva, Elizaveta: *Novatorstvo dramaturgii Čechova*, 2003, Internetquelle: <http://www.bestreferat.ru/referat-45340.html>, (15.06.2007).

⁹⁴ Die Wechselwirkung von Bühnenbild und anderen szenischen Komponenten mit Ort und Zeit wurde bereits in vorherigen Kapiteln betrachtet.

bei die Gestaltung des engeren ein, indem er das Bühnenbild konkretisiert.⁹⁵ Dasselbe lässt sich auch von der Zeitdarstellung behaupten. Engere Handlungsort und -zeit werden üblicherweise am Anfang des ersten Aktes und, wenn sich diese verändern, am Anfang jedes weiteren Aktes genannt und mehr oder weniger präzise beschrieben.⁹⁶

Čechov lässt seine Stücke drei Mal auf einem Gut stattfinden: Jeweils auf dem Gut Sorins (*Čajka*), auf dem Gut Serebrjakovs (*Djadja Vanja*) und auf dem Gut Ranevskajas (*Višnevyj sad*). *Tri sestry* spielt in einer Gouvernementsstadt. Diese Tatsachen lassen annehmen, dass das Geschehen in seinen Stücken in das gehobene ländliche oder städtische Milieu einzuordnen ist.

Da es sich bei Čechovs Stücken nicht um historische Dramen handelt, macht der Autor zu der Zeit im weiteren Sinne keine besonderen Bemerkungen. Lediglich in *Čajka* gibt er an: „Zwischen dem dritten und vierten Akt vergehen zwei Jahre“ (4).

Der szenische Raum bei Čechov ist allerdings überaus mehr als ein bloßes schriftliches Festhalten des Handlungsortes, das bei der Vorstellung des Stücks in der einstimmenden szenischen Bemerkung zu finden ist. Während auf die engeren Räumlichkeiten und Ortsbeschreibungen bereits in vorherigen Kapiteln Bezug genommen wurde, kann nun auf die über die vorinformativen Angaben hinausgehenden Aspekte der Raumdarstellung in Čechovs Dramen eingegangen werden.

Der wichtigste Moment, wodurch sich ein Drama, was im Griechischen „Handlung“ bedeutet, von der epischen Gattung unterscheidet, besteht vor allem im Fehlen des Erzählers. Eine dramatische Gestalt wird somit unmittelbar im Dialog in ihrer selbstständigen Handlung, deren Verlauf von der Entwicklung eines zentralen Konflikts bestimmt wird, auf der Bühne gezeigt.⁹⁷

Der für die Handlung vorgesehene räumliche Rahmen eines Dramas erscheint im Vergleich zu einem epischen Werk eingengt und ist auf den Bühnenraum beschränkt. Der Wechsel der Handlungsorte geschieht normalerweise zwischen den Akten.

Vom letzten Punkt abgesehen, findet der szenische Raum bei Čechov einen anderen Aufbau. In seinen Stücken fehlt es an jeglichen, für ein dramatisches Werk kennzeichnenden heroischen Charakteren, großen Leidenschaften, kompromisslosen Kämpfen um eigene Interessen usw., oder aber sie werden

⁹⁵ Vgl. Dahms, S. 45.

⁹⁶ Die Angaben zur engeren Ort- oder Zeitfixierung gehören nicht mehr zu den Bemerkungen zur Einstimmung. Sie sind ein Teil der Bühnenanweisungen. S. hierzu auch Kap. 2.B.I.1 *Bestimmung des Ortes*, S. 63 f.

⁹⁷ Vgl. Habicht / Lange, S. 544 ff.

an die „Peripherie des Inhalts“ verschoben,⁹⁸ während im Vordergrund Handlungs- und Kommunikationslosigkeit beziehungsweise -unfähigkeit herrschen. Es scheint hier somit eine Grundlage des Konflikts im Widerstand der Figuren der geltenden Lebensordnung zu bestehen. Aufgrund der Unmöglichkeit, diese Lebensordnung im szenischen Rahmen innerhalb der räumlichen und zeitlichen Grenzen reproduzieren zu können, durchbricht der Autor die klassische dramatische Tradition und verwendet epische Kunstgriffe, indem er die Episierung sowie den zweitrangigen räumlich-zeitlichen Rahmen einsetzt.⁹⁹

In allen Stücken lässt sich die durchbrochene Geschlossenheit des Raumes leicht nachverfolgen. Im Vordergrund steht die Handlung auf der Bühne: Die Figuren spielen Theater, Lotto, Gitarre, tanzen, trinken Tee und unterhalten sich, doch die ‚Welt‘ der Stücke endet nicht an den Mauern der jeweiligen Güter und Häuser, hinter denen sich die Figuren befinden. Immer wieder greifen die parallelen ‚Welten‘ in den Mikrokosmos der Sujets ein. Dabei sind es nicht nur die benachbarten Dörfer, Fabriken, Bahnhöfe usw., die gleichsam zufällig genannt, die Handlung über die Grenzen der Güter hinaus tragen. Der Lebensordnung der jeweiligen Umkreise wird im buchstäblichen und übertragenen Sinne des Wortes eine ‚weitere‘ Welt entgegengestellt: Es existieren darüber hinaus noch andere Orte, die gewisse Situationen erklären und/oder auf das Geschehen einwirken.¹⁰⁰ Über das in *Tri sestry* stets präsente Moskau hinaus sind es beispielsweise Genua, dessen Lebensstil Doktor Dorn begeistert, und Elec, in dem Nina Zarečnaja ein Engagement bekommen hat, in *Čajka*; Sankt-Petersburg, in dem Elena Andreevna geboren wurde und das Konservatorium besuchte, und Finnland, wo sich Serebrjakov nach dem Verkauf des Gutes niederzulassen gedenkt – ein Vorhaben, das den Geduldsfaden Vojnickijs reißen lässt, in *Djadja Vanja*; Paris, mit dem das Leben Ranevskajas verbunden ist, und Jaroslavl', wo die Tante des Geschwisterpaares lebt, in *Višnevyj sad*. Diese Beispiele lassen erkennbar werden, dass Čechov zwar die Grundprinzipien eines Dramas einhält und das Geschehen an einem Ort mit dem Wechsel der Räume, sprich Dekorationen, zwischen den Akten stattfinden lässt, zusätzlich jedoch das episodierende Element herbeiführt, indem er den Handlungsrahmen maximal erweitert, was ihm das Auf-

⁹⁸ Vgl. Afanas'ev, Édouard: *Ėpičeskoe i dramatičeskoe v p'esach Čechova*, in: *Vestnik ACh SSSR, Serija literatury i jazyka*, Bd. 52, Nr. 6, 1993, S. 33.

⁹⁹ Vgl. Wels, S. 7.

¹⁰⁰ Vgl. ebd., S. 7 ff.

zeigen der Lebensordnung und der mit ihr im Konflikt stehenden Figuren ermöglicht.¹⁰¹

Auf ähnlichen Anhaltspunkten basiert die Konzeption des zeitlichen Rahmens. Ein episches Werk ist nicht nur in seinem Zeitrahmen unbegrenzt, sondern es kann auch eine Vielzahl von Begebenheiten beinhalten, deren Schilderung an beliebiger Stelle – am Anfang, in der Mitte oder am Ende des Ereignisses – ansetzen kann. Darüber hinaus verfügt es über die Möglichkeiten, während des Erzählens vor- und zurückzuspringen. Beim Drama dagegen steht meist nur ein (Haupt)Ereignis im Vordergrund, das, wie bereits erwähnt, auf eine bestimmte Zeitspanne – in den meisten Fällen auf die eines Tages¹⁰² – begrenzt ist. Dementsprechend soll auch der Konflikt, besser gesagt die gegebene Situation den ruhigen, alltäglichen Lauf des Lebens der Helden gleichsam durchbrechen und eine Lösung innerhalb eines Tages erfahren, was eine rasche Abfolge von Ereignissen mitimpliziert. Das Ereignis nimmt seinen Lauf, entwickelt sich, verändert die bestehende Situation und endet in einer Katastrophe oder einem Happy End vor den Augen des Publikums. Je deutlicher dabei der Unterschied zwischen dem Vorher und Nachher ist, desto ‚dramatischer‘ erscheint das Ereignis und somit die Handlung. Entgegen diesem Schema ist in Čechovs Stücken ein (Haupt)Ereignis, um das sich die Handlung dreht und das alle handelnden Figuren miteinbezieht, nicht vorhanden. Die spannenden dramatischen Entwicklungen weichen hier der scheinbaren Ereignislosigkeit und äußern sich mehr in Reflexionen und weniger in Handlungen und dem Kampf gegen die Lebensordnung. Um die gesamte Breite der Lebensordnung aufzuzeichnen, erweitert Čechov auch den zeitlichen Rahmen seiner Stücke: Immer wieder über die „reale Zeit“¹⁰³ der Handlung hinaus führt er den Zuschauer und/oder Leser abwechselnd in die Vergangenheit oder in die Zukunft.¹⁰⁴ So ist durch die mittelbaren Repli-

¹⁰¹ Wels, S. 10.

¹⁰² Während ein Epos in seinem zeitlichen Rahmen unbegrenzt ist, soll ein Drama, laut Aristoteles, auf eine kurze Zeitspanne, „nach Möglichkeit eines einzigen Sonnen-umlaufs“, begrenzt sein.

S. Aristoteles, S. 17.

¹⁰³ Die Zeit, zu der das Geschehen des jeweiligen Aktes stattfindet, z. B. um drei Uhr Nachmittags, an einem trüben Sommertag im I. Akt von *Djadja Vanja*.

¹⁰⁴ Diese Überlegungen spiegeln überaus deutlich das Unmögliche bei Čechov wider: den Plot seiner Stücke an einem einzigen Tag passieren zu lassen. Zum einen entstehen und enden die erzählten Situationen nicht an einem Tag, zum anderen ist es unmöglich, ihre Tiefe und Bedeutsamkeit innerhalb eines Tages zu schildern. Nicht zuletzt ist in diesem Zusammenhang an den Kunstgriff Čechovs zu erinnern, die Stücke mit der Darstellung dessen enden zu lassen, dass das Leben für seine Helden mit einigen Entbehrungen und Verlusten genauso weiter geht, wie bisher.

ken der Figuren in *Djadja Vanja* zu erfahren, dass beispielsweise Astrov¹⁰⁵ bereits seit elf Jahren das Gut Serebrjakovs besuche, währenddessen er ein „sonderbarer Kauz“ geworden sei und „einen gewaltigen Schnurrbart“ bekommen habe. Auch Vojnickij erkennt, dass Serebrjakov nun schon seit fünf- undzwanzig Jahren einen ihm nicht zustehenden Platz besetzt und seine Mutter, Marija Vasil’evna, seit fünfzig Jahren „redet und redet, und Broschüren liest“. Sonja liebt Astrov seit sechs Jahren Elena Andreevna greift in der Zeit vor und bemerkt, sie würde in fünf, sechs Jahren eine alte Frau werden. Dasselbe gilt auch für die anderen Stücke: Vor sechs Jahren starb zunächst Ranevskajas Mann, dann verunglückte ihr Sohn, nun hat sie fünf Jahre im Ausland verbracht; die Geschwister Prozorov sind mit ihrem Vater vor elf Jahren aus Moskau in die Provinzstadt gezogen und sie werden ihre Freunde, die Offiziere *nie* wieder sehen; Dorn war vor zehn, fünfzehn Jahren der einzige anständige Geburtshelfer und „jeune premier“ im Umkreis, Sorin war achtundzwanzig Jahre im Justizwesen angestellt, die Weltseele hält ihren Monolog in zweitausend Jahren.

Durch den Einbau zahlreicher Verweise auf die Zeit in der Figurenrede und den szenischen Bemerkungen gelingt es Čechov, den gesamten Fluss des Lebens wiederzugeben. Offensichtlich wird dadurch die Tatsache, dass die Gedankengänge seiner Figuren rund um die Veränderung der bestehenden Situation und dem Kampf mit der Lebensordnung, lange vor dem Einsetzen der Handlung begonnen haben und noch lange nach dem Dramenausgang andauern werden. Dies zu zeigen, gelingt nur durch die erhebliche Erweiterung des zeitlichen Rahmens, sprich durch die Einführung episierender Elemente.¹⁰⁶ Während die Ereignisse jedes einzelnen Aktes, besser gesagt ihr Nichtvorhandensein der szenischen Zeit entsprechen, wird hier das Prinzip des linearen Laufs der Zeit durchbrochen und große Zeitintervalle zwischen den Akten ausgelassen. So, um die Entwicklung des Konflikts, der hauptsächlich in Ablehnung der Lebensordnung durch die Figuren besteht, aufzuzeigen,

¹⁰⁵ Die Figur Astrovs ist in diesem Zusammenhang besonders interessant; denn die Zeit scheint für den Arzt abstrakte Formen angenommen zu haben. Die elf Jahre, auf die er zurück denkt, bzw. das „langweilige, dumme und schäbige“ Leben, haben ihn verändert: „Die Vergangenheit ist hin, in meiner Dummheit habe ich sie mit Nichtigkeiten vergeudet. Und die Gegenwart in ihrer Sinnlosigkeit ist entsetzlich“, behauptet er (II, 79). Aber auch die Zukunft hat für ihn ihre festen Umrisse verloren: Während Vojnickij sich darüber sorgt, wie er die nächsten dreißig Jahre leben soll – die lange Zeit, die er anders als bisher gestalten möchte –, spricht Astrov von denen, die in hundert bis zweihundert Jahren leben würden (I, 64 und II, 108).

¹⁰⁶ S. hierzu Wels, S. 15 f.

vergehen beispielsweise zwischen dem III. und dem IV. Akt von *Čajka* zwei Jahre, zwischen dem II. und dem III. Akt von *Djadja Vanja* über ein Monat, die Handlung von *Tri sestry* erstreckt sich auf über vier Jahre usw. Doch eine Veränderung sehen die Figuren weit hinter den szenischen Zeitrahmen verlegt: Astrov in hundert bis zweihundert, Veršinin in fünfhundert Jahren und Sonja vermutet das „schöne“ Leben im Jenseits: „...und dort, jenseits des Grabes [...] werden wir ein lichtiges, feines, herrliches Leben erblicken“ (*Djadja Vanja*, IV, 115).

Ist der Moment der Erweiterung des räumlichen, aber auch zeitlichen Rahmens in *Tri sestry* in erster Linie mit der Vergangenheit verbunden, wird in *Višnevyj sad* durch die Gegenüberstellung der Lebenswerte die gleichmäßige Verteilung in den zeitlichen Dimensionen deutlich. Die Werte der älteren Generation – Ranevskaja, Gaev, Firs – sind sowohl räumlich als auch zeitlich an die mit dem Kirschgarten verbundene Vergangenheit geknüpft. Die mittlere Generation in der Gestalt Lopachins lebt dagegen in der „realen“ Zeit und sieht den Kirschgarten als „gewinnbringendes Unternehmen“, während die Jüngeren – Trofimov und Anja – sich die Zukunft ohne den Kirschgarten vorstellen.

Der beschriebene Gebrauch des zeitlichen und räumlichen Rahmens bei Čechov lässt über seine handlungsort- und handlungszeitbestimmende Funktion hinaus eine weniger dramenhafte, ins Epische abgleitende Eigenart erkennen, die seinen Stücken eigen ist. Es lässt sich jedoch anmerken, dass diese im Hinblick auf den behandelnden Gegenstand ‚nur‘ eine untergeordnete Rolle übernimmt. Die Besonderheiten des räumlichen und zeitlichen Aufbaus des Čechovschen Dramas bringen es zwar näher an ein episches Werk heran, als entscheidende Momente jedoch erscheinen dabei all die Merkmale, die Čechovs Dramen von den klassischen Bühnenstücken unterscheiden: die zum Teil auch nach novellistischen Prinzipien erfolgende Gestaltung der Charaktere, das Fehlen jeglicher Dramatik, eine gewisse Ereignislosigkeit sowie der Ausgang der Stücke, der ohne eine erkennbare Veränderung zu verzeichnen, Figuren und auch alles Übrige wieder auf seine Plätze bringt. Von Bedeutung ist in diesem Zusammenhang der für ein Drama eher untypische Konflikt zwischen den Helden und der Lebensordnung, die „reelle Gegenwärtigkeit des Seins“¹⁰⁷. Die geschilderten Elemente der räumlich-zeitlichen Gestaltung heben somit lediglich den Effekt der Episierung hervor; die Hauptaufgabe, die ihnen zukommt, äußert sich darin, eine realistischere Lebensschilderung zu erreichen und durch ihre Beschaffenheit die Darstellung der oben genannten Faktoren zu unterstützen.

¹⁰⁷ Afanas'ev, S. 33.

Zusammenfassender Überblick

Die vorliegende Arbeit stellt die bedeutende Rolle der szenischen Mittel und ihre Funktionen als nonverbale Ausdrucks- und Gestaltungselemente in der dramatischen Technik Čechovs in den Vordergrund. Im Laufe der Untersuchung wird dargestellt, in welcher Weise und in welchem Ausmaß Čechov von den nichtsprachlichen Elementen für die Gestaltung seiner Dramenhandlung Gebrauch macht. Ob handlungsgebend oder nicht, praktisch und Bühnentauglich oder nuancierend und den Sprechtext differenzierend – die szenischen Bemerkungen sowie der durch sie manifestierte Gebrauch räumlicher, visueller, akustischer und anderer szenischer Mittel erweisen sich neben dem gesprochenen Wort durchaus als eine nonverbale Ausdrucksdimension. Es wird in erster Linie deutlich, dass außer der primären Rolle der Bühnenanweisung, eine bessere Bildhaftigkeit für Regisseure, Schauspieler und Leser zu schaffen, die nonverbalen Ausdrucksmittel in Čechovs Dramen auch auf eine nachvollziehbare Weise zur Charaktergestaltung beitragen. Sie erzeugen eine bestimmte emotionale Atmosphäre und übernehmen in einer komplexen Wechselwirkung mit dem Dialog eine sinnproduzierende Funktion in seinen Stücken. Ferner wird beispielhaft angeführt, wie der Autor selbst seine szenischen Mittel gewertet wissen wollte und welche Intentionen er mit dem ein oder anderen nonverbalen Gestaltungselement verfolgt haben mochte. Aufschlussreich sind in diesem Zusammenhang die Parallelen, die Čechovs Briefen und Erinnerungen seiner Zeitgenossen entnommen werden können. Innerhalb des festgesetzten Rahmens können andere Betrachtungsmöglichkeiten sowie bestimmte Themenkomplexe, wie zum Beispiel die gestörte Kommunikationsfähigkeit der Protagonisten, das Motiv der Zeit, die Zukunftsicht und Weltanschauung des Autors, seine künstlerische Philosophie usw., nur teilweise und im Bezug auf den behandelnden Gegenstand beleuchtet oder gänzlich außer Acht gelassen werden.

Retrospektiv lassen sich an dieser Stelle einige Kernpunkte der Untersuchungsergebnisse zusammenfassend aufgreifen. An erster Stelle ist hinsichtlich des die szenischen Mittel bestimmenden Faktors – der Regieanweisung – zu bemerken, dass Čechov bei der Erschaffung der ‚neuen Formen‘ nicht die gesamten Erfahrungen seiner Vorgänger und strukturellen Beschaffenheiten eines klassischen Dramas über Bord wirft. Die graphische Struktur des Dramentextes lässt der Autor unverändert, so dass der Leser den dramatischen

Haupt- oder Sprechtext vom Nebentext, der Regieanweisungen und zusätzliche Informationen beinhaltet, visuell mühelos unterscheiden kann. Darüber hinaus behält Čechov in seinen Stücken die Aufteilung in Akte bei, wobei die frühen Stücke auch eine Einteilung in Szenen oder Auftritte nachweisen, sowie die auf den jeweiligen Akt einstimmende szenische Bemerkung. Ebenfalls ist der Erhalt der Bemerkung zur Vorinformation, sprich Titel-, Gattungsbezeichnung-, Aktzahlangebe etc., zum Auf- und Abtreten der Personen und ihrer Bewegung über die Bühne, zur Charakterisierung der lautsprachlichen Merkmale einer Replik sowie der szenischen Anweisung „Vorhang“ zu beobachten.

In seiner Thesen aufstellung zur Innovation und dem Stereotypen der Regieanweisung hebt Vjačeslav Chodus einige Umgestaltungen hervor, die neben vielen anderen Aspekten des Čechovschen Dramas auch die szenische Bemerkung betreffen. Zu einer der bedeutendsten gehört die Erweiterung und Verkomplizierung der syntaktischen Struktur der szenischen Bemerkung. Anstelle von einigen kurzen stereotypen Anweisungen zu der ein oder anderen *mise en scène* ist in Čechovs Stücken die zunehmende Ausführlichkeit der szenischen Anmerkung, bis hin zu einer komplexen syntaktischen Gesamtheit, zu beobachten. Der Autor geht über den klassischen Gebrauch der szenischen Bemerkung in ihrer Funktion als eine Art Anleitung für die Inszenierung hinaus. Vielmehr verweisen die zahlreichen deskriptiven und atmosphäreschaffenden Elemente der veränderten Lexik auf die die jeweilige Szene prägende Stimmung, wie beispielsweise „trübe“, „kalt“, „ein Laut, wie vom Himmel“ usw.¹

Als nennenswert erscheint auch die Beobachtung, dass die allgemeine einführende Bemerkung bei Čechov oder vielmehr einige ihrer Komponenten, denen durch ihre Kopplung mit anderen Elementen gewisse emotional-bedeutungstragende Eigenschaften zukommen, einen Einfluss auf die Bemerkung in der Mitte der Akte ausübt.² Ihre erweiterte Struktur fällt nicht nur durch einen größeren Umfang auf. Sie kann zum Teil die Funktion einer szenischen Bemerkung insofern verändern, als dass sie bisweilen das Aufkommen eines

¹ S. hierzu Chodus, Vjačeslav: *Remarka v dramaturgičeskom tekste A. P. Čechova: stereotipnost' i novye modeli (Tezisy)*, in: Internetquelle:

<http://language.psu.ru/bin/view.cgi?art=0162&th=yes&lang=rus>, (24.01.2008).

² Die einführenden szenischen Bemerkungen spielen in Čechovs Stücken eine bedeutende Rolle – schon aus dem Grund, da in ihnen jene atmosphärischen und malerischen Komponenten enthalten sind, die die strukturellen Besonderheiten seiner Dramen ausmachen. Hier wird auch die Erscheinung geformt, die darin besteht, dass die eine oder die andere Komponente des äußeren Strukturentwurfs nichts anderes als ein Zeichen für die doppelbödiges Perspektive, für den in der inneren Handlung enthaltenen Unter-text ist.

weiteren dramatischen Verfahrens – Geschehen im Geschehen – bewirkt, wie beispielsweise das Theater im Theater in *Čajka* oder die Ankunft und die Abreise Ranevskajas in *Višnevij sad*.³ Aber nicht nur die einführenden Bemerkungen, sondern auch solche, die den Sprechtext der Personen durchkreuzen, erfahren bei Čechov eine weitere beschreibende Funktion. So weist beispielsweise solch eine Bemerkung wie „unter Tränen“ oder „geht eines trägen, schlaffen Ganges ab“ nicht nur auf die stimmliche oder körperliche Umsetzung der darauf folgenden Replik hin, sondern leistet eine Charakterisierung des emotionalen Zustands oder der emotionalen Einstellung der Figur.⁴

Unter Berücksichtigung der oben genannten Veränderungen lässt sich im Bezug auf den behandelnden Gegenstand noch einmal feststellen, dass die szenische Bemerkung bei Čechov weit mehr ist, als eine bloße Regieanweisung, die in der Lesevariante den Sprechtext der Personen unterbricht. Vielmehr lässt sich die Tendenz des Autors beobachten, die szenische Bemerkung an den Sprechtext heranzuführen, sie mit einer dramatischen Replik gleichzusetzen. Hier knüpft die Gestaltung des szenischen Dialogs an. Ihre Umsetzung geschieht bei Čechov mit einer „Vielzahl von Techniken, die neben ihrer formal gestaltenden nun auch dramaturgisch sinnvermittelnde Funktion erhalten“.⁵ Das sprachliche Verhalten der Dramenfiguren, die affektierte Darstellungsweise sowie die betonte Theatralik weichen in Čechovs Stücken zugunsten einfacher, zum Teil alogischer und zerstreuter Kommentare, die bisweilen in keiner sinngemäß kommunikativen Verbindung zu einander stehen. Aus diesem Grund bekommt der Subtext, der ein und derselben Replik die verschiedensten semantischen Schattierungen zu verleihen und somit einen großen Raum für unterschiedliche Interpretationen zu bieten imstande ist, eine überragende Bedeutung. Doch nicht nur der Sprechstil begünstigt die Entstehung des Subtextes: Die sinnvermittelnde Funktion erreicht der Autor auch mit Hilfe der Bühnenbemerkungen, Pausen und der die Helden begleitenden szenischen Situation.

Dabei erfüllt die szenische Bemerkung auch hier eine den dramatischen Dialog unterstützende Funktion, indem sie, auf eine bestimmte Handlung einer Figur folgend, als eine Art Antwort auf die vorangegangene Aussage oder Aktion aufgefasst werden und eine Grundlage für die nachstehende Replik bieten kann. So lautet die Regieanweisung, die dem auf der zweiten Ebene

³ Vgl. Chodus.

⁴ Ebd.

⁵ Bednarz, S. 184.

stattfindenden Wortwechsel zwischen Čebutykin und Tuzenbach folgt: „Maša, über dem Buch sinnend, pfeift leise ein Lied“. Darauf folgt Ol’gas Replik: „Pfeife nicht. Maša, wie kannst du nur!“ (I, 120). Dieses Beispiel zeigt auf, wie mittels einer szenischen Bemerkung der Sprechakt selbst zwar unterbrochen wird, jedoch daraus ein fiktiver Dialog entsteht: Die Bemerkung, die eine über dem Buch nachsinnende und pfeifende Maša erwähnt, tritt hier als eine nonverbale Antwort auf den Streit zwischen Čebutykin und Solenyj auf, wobei Ol’gas Replik eine verbale Äußerung auf Mašas Reaktion darstellt.⁶ Während die Dialogstruktur hier allerdings trotz der dazwischen platzierten szenischen Bemerkung der Gesamtheit der Szene und der herrschenden Atmosphäre keinen Abbruch macht, sind in Čechovs Stücken durchaus andere Beispiele zu finden. Ein Bruch im Dialogaufbau ist dabei auch imstande, die „Melodie“ der allgemeinen herrschenden Stimmung zu zerstören und als Ausdruck der gestörten Kommunikationssituation, der „Gebrochenheit“ der Charaktere“ oder aber auch der „seltsamen Zwiespältigkeit“ der Atmosphäre in Čechovschen Stücken aufzutreten, in denen sich die unvermittelte Koexistenz vom Tragischen und Komischen beobachten lässt.⁷ Als Beispiel kann hier die Szene aus dem II. Akt von *Čajka* dienen: Während Maša den von ihr geliebten Treplev anhimmelt, schnarcht Sorin plötzlich (23) und die lyrisch angehauchte Stimmung des Aufzugs wird zerstört.⁸

Ein besonderes Augenmerk legt Čechov bei der Verwendung seiner szenischen Bemerkungen auf die emotionale Polyphonie des Stücks, was sich unter anderem in seiner durchdachten Art der Pausensetzung widerspiegelt. Die vordergründige Funktion der Anweisung „Pause“ ist mit Unterbrechung des Sprechaktes, mit „Schweigen“ gleichzusetzen. Sie konnotiert unter anderem die vorangegangene Repliken, indem eine bestimmte Aussage akzentuiert wird, oder veränderte Umstände, wobei die Aufmerksamkeit vom Dialog auf die Kulisse des dramatischen Geschehens verlagert wird. Hinzu zählen ferner mit dem Sujet verbundene Faktoren wie Themenwechsel, die Zufälligkeit der vorangegangenen Aussage, die Unmöglichkeit einer Antwort usw. Die

⁶ Vgl. Chodus.

⁷ S. auch Bednarz, S. 187.

⁸ In seiner vergleichenden Untersuchung der deutschsprachigen Čechov-Übersetzungen betont Bednarz, dass die Bemerkung, Sorin würde schnarchen, für die Wiedergabe der Stimmung äußerst wichtig sei. Denn, wenn im deutschen Text, wie beim von Bednarz angeführten Heinrich Stümcke lediglich „Sorin ist eingenickt“ steht, geht das von Čechov vorbedachte „Moment der bewussten Kontrastierung“ vollkommen verloren: „Nicht nur ‚eingenickt‘ ist er, – unüberhörbar und die Stimmung restlos zerstörend, soll er *schnarchen* (chrapit!).“

Vgl. ebd., S. 188.

Hervorhebung sic.

Pausen in Čechovs Stücken treten häufig anstelle von tragischen Apotheosen, wobei der Subtext eines Stücks angesichts des metaphorisch angelegten Themas der Ausweg- und Perspektivlosigkeit einen besonderen Ton angibt.⁹ Als Beispiel kann hier die szenische Bemerkung von der zersprungenen Saite angeführt werden, deren Klang einen plötzlichen Wechsel der munteren und gehobenen Stimmung der Helden bewirkt: Ranevskaja fährt erschrocken zusammen, Anja hat Tränen in den Augen und Firs redet vom Unglück.¹⁰ Diese spezifische Doppelbödigkeit als Charakterisierungsform der sprachlichen Mittel ist zwar ein wichtiger Bestandteil Čechovscher Dramatik, doch wird sie vom Autor nicht ausschließlich angewandt und zählt somit nicht zu den allgemeinen Merkmalen der szenischen Sprache im Theater Čechovs.

Ähnlich verhält es sich mit der äußeren Ereignislosigkeit Čechovscher Stücke. Auch hier sieht der Autor davon ab, sich auf ein Ereignis zu konzentrieren. Dies kann am besten am Beispiel von *Lešij* und *Djadja Vanja* nachvollzogen werden. In *Lešij* wird der Plot auf dem Selbstmord Vojnickijs aufgebaut, in der später umgearbeiteten Version – *Djadja Vanja* – fehlt das Hauptereignis – der tödliche Schuss. Der Held macht einen schwachen Versuch Selbstmord zu begehen, gibt dennoch auf und ‚zieht es vor‘, zum alten Leben in der provinziellen Einöde und Aussichtslosigkeit zurückzukehren, das für ihn allerdings doch besser zu sein scheint, als der Tod. *Čajka* endet zwar mit dem Selbstmord Treplevs, eine Tatsache, die womöglich endgültig einen letzten Funken Hoffnung bei Maša erlöschen, doch nichts im Leben anderer Helden ändern wird. So kann auch dieser Schuss nicht als für die Handlungsentwicklung entscheidend angesehen werden, im Gegensatz zu Vojnickijs Schuss in *Lešij*.¹¹ Dasselbe gilt auch für *Višnevyj sad*, wo auf den ersten Blick das Hauptereignis – der Verkauf des Gutes – im Vordergrund steht. In Wirklichkeit verhält es sich divergent, was nicht nur daran liegt, dass die Handlung auch nach der Auktion im III. Akt, ihre Fortsetzung findet. Der Hauptgrund liegt darin, dass dieses Ereignis, reell und greifbar, keine wirklichen Reaktionen, keine Versuche, etwas gegen den Verkauf zu unternehmen, hervorruft und sich somit ohne jegliche wirksame Einwände in den Träumereien der Helden verliert. Das wirklich Dramatische sieht Čechov vor allem im Alltag seiner Helden. Darauf basiert auch die ihm so eigene Widerspiegelung der Monotonie des Lebens und das Displacement der Ereignisse in den Hin-

⁹ Da der Untertext in Čechovs Stücken als ein Zeugnis für das aufschlussreiche und tief-sinnige innere Leben des Menschen gewertet werden kann, ist sein Fehlen in der Rede der betreffenden Personen ein Spiegelbild ihrer Seelenarmut.

¹⁰ Vgl. Murzak / Jastrebov.

¹¹ Vgl. Ponomareva.

tergrund, so dass das Sujet und die Komposition einen rein äußeren Charakter tragen. Der Akt des Verkaufs des Kirschgartens erweist sich als unvermeidlich; es gibt auch keinen Konflikt zwischen Käufer und Verkäufer, da die Besitzer beinahe freiwillig auf ihr Gut verzichten und nach dem Verkauf sogar eine gewisse Erleichterung darüber verspüren:

ГАЕВ. В самом деле, теперь все хорошо. До продажи вишневого сада мы все волновались, страдали, а потом, когда вопрос был решен окончательно, бесповоротно, все успокоились, повеселели даже.¹² (IV, 247)

Auch die junge Generation, die ihren „Kirschgarten“ in der Zukunft sieht, versucht nicht, den Verkauf des Gutes zu verhindern. Demzufolge schildert Čechov alle Ereignisse in ihrer natürlichen Entwicklung. Die Ereignisse selbst tragen keinen Konflikt in sich, dieser erfolgt vielmehr im Inneren der Helden. Die Grundlage des inneren Konflikts bildet dabei nicht der Kampf um den Kirschgarten, sondern die Unzufriedenheit mit dem Leben und die Unmöglichkeit der Figuren, den Traum mit der Realität zu verbinden. Das ist auch der Grund warum Lopachin, der sich zwar über seine neue Errungenschaft freut, dadurch nicht glücklicher wird. So träumt auch er weiter: „Oh, wenn all dies nur schnell vorüberginge, wenn sich unser ungeordnetes, unglückliches Leben nur schneller ändern würde“ (III, 241).

Die Eigenartigkeit und den ‚Reiz‘ der Čechovschen Stücke sah Stanislavskij in dem, was nicht mit Worten wiedergegeben werden kann, sondern durch den Untertext, die Pausen, oder durch die Blicke der Schauspieler, durch die sowohl die toten Gegenstände auf der Bühne als auch Geräusche, Dekorationen und von den Schauspielern geschaffene Gestalten sowie die Stimmung des Stücks selbst lebendig werden.¹³ Somit ist die szenische Bemerkung bei Čechov als nonverbales Ausdrucksmittel ein unverzichtbares Gestaltungselement seiner Dramentechnik, auf das, wie Dahms treffend bemerkt, Gogol’scher Vermerk hinsichtlich seiner Anweisungen zum *Revizor* anwendbar wäre: „Bei Nichteinhaltung dieser Bemerkungen kann der ganze Effekt verloren gehen“¹⁴. Es lässt sich abschließend hinzuzufügen, dass Čechov nicht der einzige und nicht der erste Dramatiker war, dessen Name in Bezug auf Bühnenwirksamkeit und neue dramatische Formen fest mit dem Begriff des neuen, sich von der klassischen Tradition inhaltlich und strukturell unterscheidenden Dramas verbunden ist. Solche dramatischen Kunstgriffe ohne eine deutlich

¹² Dt.: GAEV. Fürwahr, nun ist alles gut. Bis zum Verkauf des Kirschgartens haben wir uns alle aufgeregt, haben gelitten, und dann, als die Sache endgültig und unwiderruflich geklärt wurde, haben wir uns alle beruhigt und sind sogar frohgemuter geworden.

¹³ Stanislavskij, Konstantin: *Sobranie sočinenij v 8-mi tomach*, Moskva, 1954, Bd. 1, S. 250, zitiert in: Solov’eva, S. 6.

¹⁴ Vgl. Dahms, S. 221.

ausgeprägte Intrige lassen sich ansatzweise bereits im dramatischen Werk eines Turgenew oder Nekrasov beobachten, genauso wie die naturalistisch gehaltenen, bedeutungstragenden ausführlichen szenischen Bemerkungen bei Ibsen. Die Besonderheit der dramatischen Fertigkeit Čechovs besteht somit vordergründig nicht in der Erfindung oder Einführung qualitativ neuer Kunstgriffe, sondern vielmehr im konsequenten und zielgerichteten Gebrauch bestimmter Formulierungen und Inhalte, um jene spezifische Atmosphäre zu erzeugen, die durch die ständige geistige Versunkenheit seiner Haupthelden und ihrem ständigen Sinnen um die Lebensfragen herum bestimmt wird, und die in ihrer Gesamtheit dem Leser und/oder Zuschauer die Grundidee näher bringt.¹⁵

¹⁵ Vgl. Berdnikov, S. 55.

ZWEITER TEIL. Die szenischen Mittel, Tendenzen und Ansätze der zeitgenössischen Interpretation von Čechovs Dramen

Драма должна или выродиться совсем, или принять совсем новые, невиданные формы. Мы себе и представить не можем, чем будет театр через сто лет.¹

„Anton Čechov ist ‚in‘: Jedes Theater, das etwas auf sich hält, hat ein Stück des russischen Dichters im Repertoire“, schreibt Georg Kasch in seiner Rezension über Andreas Kriegenburgs *Tri sestry*.² Tatsächlich lässt sich die Einzigartigkeit des Čechovschen Dramenwerks keiner Analyse unterziehen. Wie häufig seine Stücke auch in den Theatern der Welt aufgeführt werden, es scheinen immer wieder neue Nuancen und Interpretationen zu entstehen, wobei es nicht selten der Fall ist, dass die Regisseure sie zum Teil selbst schaffen. Interessant bleiben die Stücke unter anderem dadurch, dass sie trotz der ausführlichen Darstellungshinweise die Wahl der Mittel, vielleicht auch entgegen der Absicht Čechovs, offen lassen. Stanislavskij inszenierte Tragödien voll naturalistischer Elemente, verwandelte die zwölf Minuten langen Akte in ausgedehnte vierzigminütige Sequenzen. Peter Stein machte aus *Višnevij sad* ein naturalistisches Monumental, die Inszenierung von Manfred Karge und Matthias Langhoff bezog sich auf Čechovs eigene Angaben und versuchte, eine Farce zu inszenieren. Welche Methode und Auslegung die richtige ist, bleibt dabei ein subjektiver Faktor. Mit seinen handlungsarmen Dramen vom ganz normalen, alltäglichen Leben sowie mit allem Unausgesprochenen und/oder Nicht-Zu-Ende-Gesprochenen überließ Čechov den Regisseuren und Interpreten einen großen Spielraum. In den letzten hundert Jahren gab es die unterschiedlichsten Deutungen und Variationen. Čechov existiert heute über Gattungsgrenzen und das reine Schauspieltheater hinaus – auf Grund-

¹ Čechov nach Aufzeichnungen von A. I. Kuprin, zitiert in: Surkov, S. 365.

Dt.: Das Drama soll entweder ganz aussterben oder völlig neue, noch nie gesehene Formen annehmen. Wir können uns nicht einmal vorstellen, wie das Theater in hundert Jahren sein wird.

² Kasch, Georg: *Wünschen nützt nichts*, in: *Freitag*, Nr. 48, 01.12.2006, Internetquelle: <http://www.freitag.de/2006/48/06481302.php>, (12.11.2007).

lage seiner Dramen wurden Ballette choreographiert sowie Opern, Operetten und sogar moderne Rap-Musikstücke komponiert. Neben internationalen Regiegrößen versuchen auch zahlreiche Studiobühnen und Stadttheater die Qualitäten der Čechovschen Stücke immer wieder aufs Neue zu entfalten. Angesichts einer solchen Vielfalt entsteht die Frage, welche Worte und Kunstgriffe sich noch erfinden und welche Akzente sich um- oder verdrehen lassen. Darüber hinaus, welche Akzente des Čechovschen Dramas heute noch die Aufmerksamkeit der Regisseure und der Schauspieler auf sich ziehen und worin sie die Hauptidee seiner Weltsicht sehen. Anhand der ausgewählten Inszenierungen soll hier ein Überblick über die Tendenzen und ‚neuen Formen‘ der modernen Čechov-Bühne zu Beginn des 21. Jahrhunderts verschafft werden.

Während der erste Teil der Arbeit einzelne Elemente des Szenischen anhand Čechovs Textvorlage beleuchtet und individuelle Vorstellungen des Autors, als auch der uraufführenden Regisseure bezüglich der zu inszenierenden Stoffe vermittelt, richtet sich der Fokus des zweiten Teils auf das moderne Čechov-Theater und sein Verständnis der Originalstücke und der vom Autor intentionierten Inhalte. In Anlehnung an den ersten Teil wird hier die auf zahlreiche Rezensionen, Kritiken, Programme und Szenenfotos basierende Rekonstruktion ausgewählter zeitgenössischer Inszenierungen aus dem Blickwinkel der die szenische Mittel bildenden Elemente angestrebt. Den Schwerpunkt bilden auch hier das Bühnenbild und seine zeitgemäße Aktualisierung auf dem technisch-künstlerischen Gebiet sowie der Einsatz von jenen Gebrauchsgegenständen, die als einige wenige verbliebene Elemente der Čechovschen Welt demonstrativ im Vordergrund platziert werden. Nicht zuletzt zu erwähnen ist die Zuhilfenahme moderner, vor allem technischer und visueller Mittel und anderer Einfälle im Hinblick auf Čechovs Bestreben, die Unfähigkeit seiner Helden, zu kommunizieren und zu handeln zu demonstrieren sowie ihre Einsamkeit, Langeweile und ihr Unverständnis. Es wird umfassend die Charaktergestaltung und deren Vergegenwärtigung im Hinblick auf die Rollenverteilung, das Kostüm, das Sprach- und Bewegungsverhalten der handelnden Personen thematisiert sowie die daraus resultierenden Veränderungen in der Spiel- und Darstellungsweise. Ein besonderes Augenmerk wird angesichts der zum Teil bis zur Unkenntlichkeit umgekrempten klassischen Vorlagen darüber hinaus auf die Problematik der Treue der jeweiligen Inszenierungen gegenüber dem Text, dem Genre oder dem Sujet der Originalwerke gerichtet, die durch die sich im Wandel der Zeit veränderten Mittel und Möglichkeiten, durch den Rezeptions- und Wahrnehmungsprozess des gegenwärtigen Zeitalters sowie durch die subjektiven Wertvorstellungen und das Bestreben nach der Individualität eigener Darbietung beeinflusst wird.

Čajka

I. Luc Bondy

Die Premiere von Luc Bondys *Čajka* fand am 14. Mai 2000 bei den Wiener Festwochen im Akademietheater als Gemeinschaftsproduktion der Wiener Festwochen und des Burgtheaters Wien statt.¹ Ein in der Theaterwelt durchaus vertrauter Text, der kaum darauf schließen lässt, dass von der ersten bekannten Phrase „Warum tragen Sie immer Schwarz?“ bis zur letzten „Die Sache ist die: Konstantin Gavrilovič hat sich erschossen“ noch irgendwelche unerwarteten Wendungen eintreffen könnten, sofern der Regisseur nicht radikal damit umgeht. „Bondys *Čajka* ist voller überraschender Wendungen, die nicht mehr und nicht weniger als kleine Details sind, doch in ihrer Gesamtheit einen Effekt der sonderbaren Frische bilden“, schreibt Roman Dolžanskij.² Hierin, im Verzicht auf Radikalismus und einer geschickten Besetzung³ der Rollen, liegt, laut Dolžanskij, Bondys Erfolg. Es findet sich hier kein heutzutage nahezu obligatorischer Subtext, den der Regisseur in die Aufführung miteinbezog; auch die Besetzung der Schauspieler in Bezug auf das Rollenfach und die Typisierung ist nicht zerstört. „Ich finde, das Theater braucht Fluss, Erzählung, Literatur, weniger die Zuckungen der Clip-Ästhetik“, verkündet Luc Bondy.⁴ In seiner Rezension führt Roman Dolžanskij eine andere Aussage des Regisseurs an, man könne Čechov nicht inszenieren:

¹ Im Oktober 2000 bekam die Inszenierung einige Nestroy-Auszeichnungen, darunter für Luc Bondy in der Kategorie „Beste Regie“ sowie für „Beste deutschsprachige Aufführung“ und für Gert Voss in der Kategorie „Bester Schauspieler“ für seine Rolle des Trigorin. Auch der Filmschauspieler August Diehl bekam für seine Darstellung des Konstantin Treplev einschlägige Theaterpreise.

² Dolžanskij, Roman: *Ustavšaja „Čajka“ ožila v Vene*, in: *Kommersant*, 08.07.2000, Internetquelle: http://www.smotr.ru/olimp/olimp_bondi_d.htm, (12.11.2007).

³ Bondys „Traumbesetzung“: Jutta Lampe, deren Arkadina bereits ihre dritte Čechovsche Rolle nach Maša und Ranevskaja in Peter Steins *Tri sestry* und *Višnevij sad* ist sowie der durch Peter Zadeks *Ivanov* Čechov-Erfahrene Gert Voss als Trigorin, Johanna Wokalek als Nina und August Diehl als Treplev.

⁴ S. hierzu Müry, Andres: *Heimatloses Bühnentier*, in: *Focus*, Nr. 20, 2000, Internetquelle: http://www.focus.de/kultur/medien/theater_aid_183513.html, (12.11.2007).

„Man kann nur Schauspieler auf die Bühne bitten und versuchen, ihre Koexistenz in Gang zu bringen“.⁵

„Überall Leben, nirgends Lebendigkeit“, schreibt Michael Skasa über Luc Bondys „überwältigend eindringliches Feingemälde toter Seelen voller Leben“.⁶ Die Inszenierung des Schweizer Regisseurs bildet sich aus Details und Halbtönen. Ihre Handlung kann sich zu Čechovs Zeiten – wie auch in der heutigen Zeit – sowohl in Russland als auch in einem anderen Land abspielen haben. „Der Clou besteht darin“, schreibt Marina Davydova, „dass sich Bondys *Čajka* weder in einer konkreten Zeit und einem konkreten Raum, noch außerhalb der Zeit und des Raums, sondern in allen Zeiten und Räumen gleichzeitig abspielt. Es ist eine sich ewig wiederholende Geschichte der gekränkten Liebe, unverwirklichten Ideen und einem von vornherein verlorenen Kampf gegen die Routine“.⁷

In der zeitlosen Gestaltung der Bühne von Gilles Aillaud dominieren die düsteren, braungrünen Farbnuancen das szenische Bild. Auch die zunächst „lebendigen“ Kostüme von Marianne Glittenberg weisen zum Finale hin eine „einheitliche symbolisch-schwarze Farbe auf“⁸. Die Hintergrundkulisse mit abstrakt aufgemalter Landschaft gleicht einer Garagenwand oder einem alten Schuppen, davor ein kleines, halb zerlegtes Holzgerüst und Liegestühle. Eine verglaste Veranda führt ins Haus hinein – „Laufkäfig für die sonderbaren Tierchen in dieser [...] Landschaft toter Seelen“⁹. Bei den Requisiten des Interieurs fallen ein uralter Kühlschrank, ein Grammophon, mit dem Arkadina die Schallplatten aus den dreißiger Jahren abspielt, eine Schreibmaschine und viele andere, akzentsetzende Details auf, die den Eindruck entstehen lassen, der Regisseur habe die Handlung aus dem Ende des 19. in die Mitte des 20. Jahrhunderts verlegt. Die Kostüme, Dekorationen sowie die dargestellten Lebensumstände flößen jedoch die Atmosphäre des späten 20. Jahrhunderts ein. Im letzten Akt ist auf der Bühne eine Wäscheleine gespannt, auf der Treplevs Manuskriptblätter aufgehängt sind.

Erscheint bei Bondy ein ‚nicht-čechovsches‘ Detail, sticht es nicht besonders heraus: So fällt beispielsweise laut Roman Dolžanskij der im Hintergrund stehende Kühlschrank solange nicht auf, bis sich im III. Akt Trigorin an ihn an-

⁵ Dolžanskij, *Ustavšaja „Čajka“*...

⁶ Skasa, Michael: *Verzweifelt an der Hoffnung*, in: *Die Zeit*, Nr. 21, 2000, Internetquelle: http://www.zeit.de/2000/21/Verzweifelt_an_der_Hoffnung?page=all, (13.11.2007).

⁷ Vgl. Davydova, Marina: *Spektakl' na vse vermena*, in: *Vremja novostej*, Nr. 113, 29.06.2001,

Internetquelle: <http://www.vremya.ru/2001/113/10/11318.html>, (12.11.2007).

⁸ Alpatova, Irina: *Ležaščie na dne*, in: *Kul'tura*, 5-12. Juli 2001,

Internetquelle: http://www.smotr.ru/olimp/olimp_ik_bondi.htm, (12.11.2007).

⁹ Skasa.

lehnt.¹⁰ Ähnlich verhält es sich mit dem riesigen, über der Bühne Treplevs gespannten, scharlachroten Segeltuch – das einzige markante Detail der Aufführung, das angesichts der gewollt farblos gehaltenen Szenerie eine gewisse Hoffnung aufsteigen lässt. Dieses Tuch markiert unter anderem Treplevs Suche nach „neuen Formen“; denn auch wenn der junge Schriftsteller noch nicht recht weiß, was sie sind und wie sie aussehen sollen – „ziellos nach Zielen greifend“¹¹ ist zumindest der Vorhang seines Theaters, den mystischen Text und experimentellen Darstellungsstil betonend, rot. Hier, bei der Vorführung der ‚neuen Formen‘ von Treplev, weicht Bondy angesichts der Nuancen und Halbtöne zum ersten und zum letzten Mal von seiner zurückhaltenden Art ab.¹² Auch Irina Černomurova betont, dass der Regisseur in dieser Szene „unverhohlen theatralisch und zeitgemäß“¹³ sei. Den berühmten Monolog der ‚Weltseele‘ lässt Bondy die beiden jungen Künstler im Duett spielen. Während Nina in eine Art weiße Decke eingehüllt ihren berühmten Monolog von den ‚Menschen, Löwen, Adlern und Rebhühnern...‘ usw. vorträgt und dabei mit einem kleinen, auf einem Stock aufgesetzten Totenkopf hantiert, scheint Treplev keine Sekunde Ruhe haben zu können – seine Suche nach ‚neuen Formen‘ endet nahezu in einem hysterischen Anfall. Er befördert einen Regietisch mit einem darauf liegenden Exemplar seines Stücks und einer brennenden Kerze auf die Estrade, springt fortwährend auf und deklamiert nervös seinen eigenen Text mal Unisono mit Nina, mal sie überholend, als ob er sie antreiben würde.¹⁴

Bondy behält immer im Auge, dass das Stück eine Komödie ist und besonders in der Szene mit Treplevs und Ninas Liebhabertheater wird laut mehrerer Rezensenten viel gelacht. Dafür sorgt nicht zuletzt der Arbeiter Jakov und seine Aktionen, die im Čechovschen Original hinter die Bühne verlegt sind. In einer Pelzweste und mit von Ruß verschmutztem Gesicht trippelt er komisch über die Bühne, legt Schallplatten auf, macht „Sumpflichter“ und zündet „rote Augen des Teufels“ an. Dieses amüsante und überaus originelle Schauspiel reißt die Zuschauer auf der Bühne dermaßen mit, dass sie unwillkürlich aufspringen und sich Hand in Hand hinter die ‚Kulissen‘ begeben, um diese Lichter näher betrachten zu können, bis Treplevs nervöser Zuruf sie zu-

¹⁰ Dolžanskij, *Ustavšaja „Čajka“*...

¹¹ Vgl. Skasa.

¹² S. Zincov, Oleg: „Čajki“ *končilis*’, in: *Vedomosti*, 03.07.2001, Internetquelle: <http://www.vedomosti.ru/newspaper/article.shtml?2001/07/03/30743>, (09.11.2007).

¹³ Černomurova, Irina: „Čajka“ *Čechova po Nojmajeru*, in: *Peterburgskij teatral’nyj žurnal*, Nr. 33, Mai 2003, Internetquelle: <http://ptzh.theatre.ru/2003/33/110/>, (13.11.2007).

¹⁴ Alpatova, *Ležaščie na dne*.

rück auf die Bühne und somit in die Realität holt.¹⁵ Einige Zeit später stürzt sich die ganze Gesellschaft wie wilde Tiere auf Nina und versucht sie mit einem Dutzend Händen vom Gehen abzubringen – die *mise en scène* erstarrt für einen Augenblick und legt das Drama der bis dahin noch freien „Möwe“ nahe, die man mit Gewalt in seinen Sumpf zu ziehen versucht, ohne einen Funken Hoffnung für sie.¹⁶ Danach begibt man sich zum Teetrinken oder zum Angeln.

Nina – kindlich und verliebt – breitet sich zu Beginn des Stücks im Sessel, in dem gerade Arkadina saß, erhaben aus, sie imitiert die berühmte Schauspielerin und probiert das heißbegehrte „schöne Leben“ aus. Im letzten Akt kehrt sie in einer abgetragenen schwarzen Jacke und einem in Fetzen fallenden regennassen Rock, einer Landstreicherin ähnlich, zurück. Ihre finale Szene mit Treplev ist tragisch, hoffnungslos und, wie Irina Alpatova es beschreibt, „so dermaßen unerträglich in ihrer Ausweglosigkeit, dass man mit Ungeduld auf Treplevs Schuss wartet; denn die letzten Repliken der am Leben gebliebenen können nichts mehr ändern“.¹⁷ Treplev wird als ein überreizter, fast neurotischer Jüngling dargestellt. Während seines Gesprächs mit der Mutter springt er ruckartig auf, schleudert die Koffer zur Seite, hinterher wirft er mit dem Stuhl. Sein plötzlicher Wutanfall, seine zitternden Hände, der wahnsinnige Blick und die unkontrollierten Bewegungen jagen Arkadina Angst ein. Treplev reißt sich den Kopfverband herunter, schlägt mit dem Kopf gegen den Boden und scheint nun ebenfalls Arkadina angreifen zu wollen, doch der Anfall lässt nach und er setzt sich schließlich entkräftet neben die Mutter.¹⁸ Die Szene führt deutlich vor Augen, dass es mit dem jungen Schriftsteller bald zu Ende geht – selbst wenn er das nächste Mal wieder nicht schafft, sich zu erschießen, so wird er sicherlich den Verstand verlieren.

Die Manieren und das Aussehen Trigorins, dem, solange die „Pfeife glüht“ – denn während der ganzen Inszenierung lässt er unter keinen Bedingungen seine Pfeife aus dem Mund – und „ein Angelteich nah ist“, alles eins ist¹⁹, muten ebenfalls dem Musterbeispiel eines modernen intellektuellen Schriftstellers an. Seinen ‚Kleinmut‘ verdeutlicht der Regisseur durch ein einfaches Detail: Sowohl sein Flehen Arkadina gegenüber („gib mich frei“) als auch

¹⁵ Alpatova, *Ležašćie na dne*.

¹⁶ Ebd.

¹⁷ Ebd.

¹⁸ Šalašova, Anna: *A vas, Bondi, ja poprošu ostat'sja...*, in: *Nezavisimaja gazeta*, 30.06.2001,

Internetquelle: http://www.ng.ru/culture/2001-06-30//7_bondi.html, (12.11.2007).

¹⁹ S. Skasa.

das Lesen von Ninas indirektem Geständnis („komm und nimm mein Leben“) lässt er Trigorin im betrunkenen Zustand vollziehen.

Die Szene, in der Arkadina Mašas Zerstreutheit und nachlässiges Äußeres tadelnd, begleitet sie mit einem Ausdruckstanz ähnelnden, gymnastischen Übungen. Dabei spielt ein Grammophon die Musik der dreißiger Jahre. Stets ist alles an ihr in Bewegung: „Die Frau, die so jung sein muss wie die Jungen, ist ständig genervt von den Jungen; überreizt vor Langeweile spielt sie die Hyperaktive, tanzt schlängelnd ein schauriges Solo zum Grammophon-Tango und wird darüber zum neckischen Hexlein“.²⁰ Mit ihrer herausfordernd energischen Aerobic-Einlage versucht die alternde Schauspielerin nur eines zu erreichen: Sie will allen beweisen, dass sie noch jung und ihr Theater aktuell ist, dass ihre Zeit noch nicht vorüber ist und Trigorin bei ihr bleiben wird. Bondy eliminiert den Altersunterschied zwischen Arkadina und Trigorin, wodurch der implizite Konflikt der beiden Paare nur deutlicher in Erscheinung tritt: Das eine hat Talent und Erfolg, das andere jedoch nur Talent und keinen Erfolg.²¹ „Der Kern der Inszenierung besteht in der Konfrontation zwischen den im Leben und Beruf bereits gereiften, erfolgreichen, ungezwungen-zynischen Erwachsenen und der wie Welpen unerfahrenen Jugend“, schreibt Aleksej Filippov. „Die adrette, blendend schöne Arkadina und der selbstbewusste Trigorin werden niemals eine gemeinsame Sprache – weder mit Treplev noch mit Zarečnaja – finden. Die einen leben nach Regeln, die anderen versuchen sie zu ändern, und die Inszenierung erzählt letztendlich vom unvermeidlichen Untergang des Idealismus“.²²

Der Schweizer scheint mit seinem *Čajka* das von Čechov intentionierte Sujet – „fünf Pud Liebe“ – inszeniert zu haben. Auch Irina Korneeva betont, dass hier auf die Suche nach dem tieferen Sinn, dort, wo er nicht einmal existiert, und auf die rhetorischen Fragestellungen verzichtet wurde. „Es ist weder verstaubtes noch exaltes oder avantgardistisches, sondern ein einfaches, klassisches, stellenweise naives *Čajka*“, fasst die Rezensentin zusammen. Umso deutlicher fällt die Antwort auf die Frage aus, warum sich Treplev erschoss: aus Liebe.²³ Auch die Frage nach den neuen und alten Formen interessiert ihn nicht mehr. Wenn Nina seine bedingungslose Liebe nicht erwidert, wozu dann noch leben? Seine Position: Entweder alles oder nichts, so geht er von

²⁰ Skasa.

²¹ Vgl. Dolžanskij, *Ustavšaja „Čajka“*...

²² Filippov, Aleksej: „Čajki“ *letajut stajami*, in: *Izvestija*, 30.06.2001, Internetquelle: http://www.smotr.ru/olimp/olimp_fil_bondi.htm (13.11.2007).

²³ Vgl. Korneeva, Irina: „Čajka“ *kak v pervyj raz*, in: *Vremja MN*, 29.06.2001, Internetquelle: http://www.smotr.ru/olimp/olimp_ik_bondi.htm, (13.11.2007).

der Bühne ab und erschießt sich. Von einigen Kritikern für seine gemäßigte Art und Sorgfalt²⁴, die die Inszenierung etwas „ermüdend“, „zu vorbildlich“ oder „fade“ mache, bemängelt²⁵, zeigt Luc Bondys *Čajka*, deren gesamte Bewegungen mit einer inneren Notwendigkeit auf das tragische Finale zulaufen, die „Aushöhlung jeglicher Lebensenergie, die aus unerwiderter Liebe resultiert“ sowie die „Selbsterstörung in einer radikalen Direktheit“.²⁶

II. Kristian Smeds

Am Tallinner Von Krahl Theater inszenierte der berühmte zeitgenössische finnische Theaterregisseur Kristian Smeds Čechovs *Čajka*, das zu einem der wichtigsten Ereignisse des 39. Internationalen Theaterfestivals im finnischen Tampere wurde. Smeds' *Čajka* ist eine Auftragsarbeit. Das estnische Theater bat den Regisseur, ein ‚Familienstück‘ zu inszenieren, in dem die berühmten Schauspieler Lembit Ul'fsak und Aleksandr Èelmaa mit ihren Söhnen Juchan Ul'fsak und Taavi Èelmaa, ebenfalls Schauspieler, besetzt werden sollten. Aufgrund dieser Umstände entschied sich Smeds für das Čechovsche *Čajka*, das ebenfalls die Familie und die Kunst zum Gegenstand macht. Die Rollen wurden folgendermaßen verteilt: Der Vater Èelmaa und sein Sohn spielten jeweils Trigorin und Medvedenko, die Familie Ul'fsak bekam die Rolle der Mutter und die des Sohnes. Doch die interessanten Entscheidungen hinsichtlich der Rollenbesetzung enden nicht an dieser Stelle. Da auch die Operettenprima Helgi Sallo in Smeds Inszenierung mitwirken wollte, wurde kurzerhand aus Sorin Sorina gemacht.

„Als ich die Rolle der Arkadina mit einem Mann besetzt hatte und die Rolle Sorins mit einer Frau, so wollte ich in erster Linie beweisen, dass auch die alten Formen sehr avantgardistisch sein können“, erklärte Smeds; beweisen

²⁴ Selbst die Geräuschkulisse ist in der typischen Stanislavskij-Tradition gelöst – hinter der Bühne zirpen ununterbrochen Grashüpfer, schreien Möwen und ertönt das Geschirrgeklimper; auf der Bühne werden die summenden Mücken von Medvedenko getötet.

²⁵ „Und dennoch ist *Čajka* etwas langweilig: Meisterhaft inszenierte der Regisseur das Stück, ein anderes, höheres Niveau, auf dem sich Algebra in Harmonie verwandelt, konnte er jedoch nicht erreichen.“ Filippov, „*Čajki*“ *letajut stajami*;
„Die Wiener Inszenierung ist die Arbeit eines gescheiterten, zurückhaltenden und feinfühligem europäischen Intellektuellen, der zu keinen radikalen Lösungen neigt. Mit anderen Worten ist dieses Kulturprodukt derart vorbildlich und langweilig, dass man angesichts dieses *Čajka* die Hand unfreiwillig selbst nach einer Waffe streckt.“ Zincov, „*Čajki*“ *končilis*’.

²⁶ S. hierzu Dermutz Klaus: *Die Radikalität der Liebe*, in: *Freitag*, 23.06.2000, Internetquelle: <http://www.freitag.de/2000/26/00261501.htm>, (09.11.2007).

konnte der finnische Regisseur laut Anna Gorskaja und Maja Vejde allerdings etwas ganz anderes – dass Čechov und strukturelle Gekünsteltheit zwei miteinander unvereinbare Dinge sind.²⁷ Die beiden Rezensentinnen bemerken die stete Bestrebung des jungen finnischen Regisseurs, die Grenze zwischen der theatralen Konvention und der Realität Zweifeln zu unterziehen oder aber ganz zu verwischen.²⁸ Auch Roman Dolžanskij hebt eine für einen modernen Regisseur sehr wichtige Eigenschaft hervor, über die Kristian Smeds verfügt: Er versteht es, die Umstände des realen Lebens und die geforderten Umstände der Dramaturgie auf der Bühne zu vermischen und miteinander auszusöhnen.²⁹ Smeds scheut nicht davor, die vierte Wand zu zerstören und den Zuschauer geradeheraus anzusprechen. Seine Inszenierung beginnt mit einem zum Čechovschen Originaltext zuge dichteten Monolog von Juchan Ul’fsak, in dem der zukünftige Treplev das Publikum mahnt, dass die ganze Inszenierung nichts anderes sei, als ein Versuch, mit seltsamen Mitteln („mein Vater spielt meine Mutter“) das Leben zu verstehen. Eine Schachtel mit der Theaterschminke und ein kleiner Spiegel in seinen Händen dienen als anschauliche Beweise dafür, dass alles nur ein Spiel ist.³⁰

Treplev – ein „radikaler Freak“ mit weißer Gesichtsschminke, der einem Punk gleicht – berichtet von der Falschheit des Theaters und davon, wie schwer es für einen Schauspieler sei, immer wieder aufs Neue die Bühne zu betreten, die offensichtliche Skepsis des Publikums zu überstehen und erneut Motivation zu schöpfen. Smeds’ *Čajka* beginnt mit der Darbietung der Fremdartigkeit des Theaters und des widernatürlichen Verlangens der Einen, sich in fremden Masken und Kostümen verkleidet zu zeigen und der Anderen, sich dieses anzusehen und endet mit der Demonstration der Folgen dieser Widernatürlichkeit. Nach allen Peripetien und nach Ninas Besuch, die von der Leidenschaft und Liebe zur Kunst erfüllt ist, sitzt Treplev mit verschränkten Armen an seinem Schreibtisch, wie ein Mensch, der sich auf den Tod vorbereitet: „Der Künstler Treplev zerstörte sein Leben durch die Leidenschaft zur Kunst, mit dem Talent zusammen hat er auch die eigene Vitalität ausgeschöpft. Ihm bleiben weder Talent noch Liebe oder der Wunsch zu le-

²⁷ S. hierzu Gorskaja, Anna / Vejde, Maja: *Kristian Smeds. Ego „Čajka“*, in: *Biznes & Baltica*, Nr. 193 (3316), 05.10.2007, Internetquelle:

<http://www.bb.lv/index.php?p=1&i=3839&s=8&a=141202>, (23.02.2008).

²⁸ S. Gorskaja / Vejde.

²⁹ S. Dolžanskij, Roman: *Otcy i deti po Čechovu*, in: *Kommersant*, Nr. 171 (3747), 20.09.2007,

Internetquelle: <http://www.kommersant.ru/doc.aspx?DocsID=806273>, (23.02.2008).

³⁰ Ebd.

ben, nur ein stumpfer, fruchtloser Drang des Schreibens. Der todbringende Virus des künstlerischen Schaffens führt zur Verheerung der Persönlichkeit und zum Verlust der Selbstidentifizierung – zusammen mit der verschwundenen Inspiration geht auch der Mensch selbst zugrunde...“³¹ Der finnische Regisseur lässt Treplev physisch am Leben und „begnügt sich“ mit der Darstellung des geistigen Todes des jungen Belletristen. Daher streicht Treplev auch die Striche an der Wand durch, die er nach jeder dramatischer Auseinandersetzung mit wem auch immer mit einem Querstrich zu markieren pflegt, als ob er dadurch das Fazit seines Lebens ziehen würde.

Lembit Ul’fsak in der Rolle der Arkadina ist schlank, streng aussehend, mit kurz geschnittenem grauen Haar und ohne Theaterschminke. Mal ist er in eine lange schwarze Frauenrobe gekleidet, mal trägt er Damenunterwäsche. Mit dieser Erscheinung, bemerkt Pavel Rudnev, soll Arkadina die gesamte Abgeschmacktheit, Künstlichkeit und Falschheit einer durchtriebenen Schauspielerinnen und des Theaters als Ganzes demonstrieren; denn es geht im Grunde genommen nicht um neue oder alte Formen, sondern um das eigentliche Wesen der Kunst, das unfreiwillig die Psychophysik des Menschen verändert und den Schauspieler in eine furchtbare Puppe für Maske und Kostüm verwandelt.³² Insgesamt schätzen die Kritikstimmen die schauspielerische Leistung Ul’fsaks, die ohne jegliche Affektiertheit und vorgespülte komische Weiblichkeit auskommt. Ul’fsak spielt nicht primär die Rolle der Arkadina, sondern vielmehr das Thema des Kampfes um die Führungsrolle in der Kunst. Im Bezug darauf ist beispielsweise die Eifersuchtsszene, die Arkadina Trigorin macht, besonders gut aufgebaut: Die *mise en scène* vermittelt weder die Eifersucht einer Frau einem Mann, noch die Eifersucht eines männlichen Transvestiten einem anderen Mann, sondern in erster Linie die Eifersucht zweier berühmter Schauspieler einander gegenüber.³³

Demgemäß fällt die Verwandlung Lembit Ul’fsaks in eine Frau aus und Arkadina bleibt im Verlauf des gesamten Stücks nur ein Mann im Rock. Die verschwommenen Grenzen zwischen Theater und Realität äußern sich darüber hinaus darin, dass beispielsweise Maša stets ‚durcheinander gerät‘ und Treplev mit dem Vornamen seines Darstellers – Juchan – anspricht. Medvedenko verbringt einen Teil der Inszenierung im Publikum. Von einem Zuschauerplatz aus unterhält er sich mit Maša und wendet sich nicht, wie bei Čechov, an Dorn, sondern an alle Figuren auf der Bühne: „Warum nicht in einem Stück beschreiben und dann auf der Bühne zeigen, wie ein normaler

³¹ Vgl. Rudnev, Pavel: *Transvestity nastupajut*, in: *Vzgljad. Delovaja gazeta*, 28.08.2007, Internetquelle: <http://www.vz.ru/columns/2007/8/28/103986.html>, (23.02.2008).

³² Mehr hierzu ebd.

³³ Vgl. Dolžanskij, *Otcy i deti po Čechovu*.

Mensch lebt?“ Diese letzte Replik begleitet er mit Geschrei, Weinen und Fluchen und bewirft die Schauspieler mit Tomaten.³⁴ Über die fliegenden Tomaten hinaus wurden dem Publikum noch weitere Einfälle geboten: Direkt vor die Zuschauer der ersten Reihen lief das Wasser, polterten die umfallenden Stühle und wurde das blutige Fleisch der getöteten Möwe geworfen, wobei es sich um echtes Fleisch handelte, allerdings unklar, ob von einer Möwe, einem anderen Vogel oder einem anderen Tier.³⁵ Die Schauspieler zogen sich an und aus, küssten sich und wälzten sich auf dem Boden und all dies in der unmittelbaren Nähe des Publikums; denn eine traditionelle Bühne gab es in dieser Inszenierung nicht. So erwiesen sich die Zuschauer, ungeachtet dessen, ob sie dies wollten oder nicht, als in das Geschehen involviert. Ein gewisser ergänzender Sinn findet sich auch in anderen interessanten Entscheidungen des Regisseurs. So trägt der Arbeiter Jakov ein T-Shirt mit der Aufschrift des Berliner Volksbühne-Theaters, was Roman Dolžanskij als ein Zeichen der Offenheit allen Richtungen des modernen Theaters gegenüber interpretiert. Die Unterhaltung zwischen Arkadina und Sorina erfolgt in russischer Sprache – eine „Verbeugung vor der russischen psychologischen Tradition der Čechov-Deutung und zugleich eine Erinnerung an das sowjetische Theater, in dem die Anfänge der Schauspieler liegen, die heute diesen Dialog führen“³⁶. Dass Čechov für ihn ein Autor ohne Grenzen ist, beweist Smeds durch den besonderen Clou seiner Inszenierung – statt Treplev ‚tötet‘ der finnische Regisseur eine ganz andere Figur. Dem sich im Verlauf des gesamten Schauspiels eher verdeckt haltenden Lehrer Medvedenko wird im Finale die ganze Aufmerksamkeit zuteil. Hinter dem seelisch gestorbenen Treplev steigt Medvedenko auf den Tisch und versucht ungeschickt und ihn dabei verspottend die finale *mise en scène* Treplevs zu wiederholen. Er spricht die berühmte Phrase aus: „Aber wissen Sie, das sollte man mal in einem Stück beschreiben und auf der Bühne darstellen, wie unsereiner lebt – der Lehrer. Schwer, schwer hat er es!“ Dann klettert er die Feuerwehrrleiter hoch und wirft sich aus einem unter der Decke liegenden Fenster.³⁷ Diese Handlung rundet das Hauptthema der Semdsschen Inszenierung ab. Pavel Rudnev fällt sein Urteil wie folgt: „Das Stück über das verlogene, zudringliche und verderbliche Wesen der Kunst enthält den Gedanken darüber, dass einen Künstler zwar jeder beleidigen kann, doch auch jeder in die Haut des Schöpfers schlüpfen

³⁴ S. Gorskaja / Vejde.

³⁵ Vgl. Tuhkanen, Aleksandra: *Čechov prinadležít vsem*, Internetquelle: <http://www.kauppatie.com/09-2007/15.htm>, (23.02.2008).

³⁶ Dolžanskij, *Otcy i deti po Čechovu*.

³⁷ Vgl. Dolžanskij, *Otcy i deti po Čechovu* / Rudnev.

möchte“.³⁸ Die Konzeption des Smedsschen *Čajka* besteht darin, dass die „Kunst nichts anderes als ein Lügenvirus ist, mit dem man einen Menschen leicht infizieren kann, ihn wieder zu heilen ist allerdings nicht mehr möglich“³⁹. Kristian Smeds krempelte die klassische Vorlage fast bis zur Unkenntlichkeit um, indem er sie für die zeitgenössische Wirklichkeit umschrieb. Doch laut der Augenzeugen dieser Inszenierung ist es trotz Smeds' Zerstörung und Neuerschaffung des Dramas immer noch dieselbe *Čajka* von Čechov geblieben.

III. Krystian Lupa

Am 15. September 2007 fand auf *der* Bühne, auf der vor 111 Jahren die Uraufführung des Stücks mit seinem Durchfallen endete, die Premiere des ersten großen Dramas Čechovs – *Čajka* – statt. Der Autor und der Regisseur der szenischen Adaption Čechovs im Aleksandrinskij Theater ist der polnische Regisseur Krystian Lupa. Er stützt sich nicht auf den als Vorbild dienenden Text des Dramas, sondern auf seine frühere, im Archiv des Aleksandrinskij Theater enthaltene Variante aus dem Jahre 1896. Doch selbst diese Variante gestaltet der Regisseur, wie es dem Programmheft zu entnehmen ist, „frei nach Čechov“. Lupa, der das Theater als ein Mysterium, als einen Ort, an dem man sich am wenigsten mit der Nacherzählung gewisser Geschichten beschäftigen soll, ansieht⁴⁰, verzichtet auf das Čechovsche Sujet und inszeniert ein *Čajka*, dessen ersten Akt er äußerst ausdehnt, die übrigen drei aber – radikal gekürzt – in einem durchgängigen zweiten zusammensetzt. Einige Szenen kupt, die anderen beliebig wiederholt, eliminiert auch Lupa den finalen Selbstmord des Helden. Das Čechovsche Theaterstück verwandelt der Regisseur in einen Roman über das Erwachsenwerden eines Künstlers.⁴¹

Von Krystian Lupa stammt auch die Szenografie des Stücks. Der große, beinahe leere, in alle Richtungen geöffnete Bühnenraum bietet einen Blick auf ein halbverfallenes, verrostetes Gerüst eines Wirtschaftsgebäudes im Hintergrund. Diese komplexe Metallkonstruktion beinhaltet ein durchsichtiges Wasserreservoir aus Plastik, mit dem darin plätschernden „verwunschenen See“, in dem zunächst der Arbeiter Jakov höchst prosaisch badet und dem später die „Weltseele“ Nina, gekleidet in ein weites, weißes Gewand, ent-

³⁸ Rudnev.

³⁹ Ebd.

⁴⁰ Vgl. Dmitrievskaja, Marina: *Bes-sonnica*, in: *Cultura*, 27.09.2007, Internetquelle: http://www.smotr.ru/2007/nemoskva/2007_alex_chaika.htm#kul, (10.03.2008).

⁴¹ S. Gerasova, Elena: *Na vzlete stradanij*, in: *Kommersant*, 18.09.2007, Internetquelle: http://www.smotr.ru/2007/nemoskva/2007_alex_chaika.htm, (09.03.2008).

steigt. Die Dekoration, zu der auch unverständlicherweise ein alter, heruntergekommener Sanitätsbus gehört⁴², stellt weniger die Atmosphäre eines Guts dar, sondern die einer durchaus urbanen, modernen Welt. Auf allem liegt ein Stempel des wirtschaftlichen Verfalls und des vergangenen Lebens beziehungsweise der Zeit – zu utilitaristisch, um nostalgische Gefühle hervorrufen zu können. Genau diesen ‚toten‘ Raum belebt Treplev wieder, indem er ihn zur Stätte seines Theaterstücks aussucht.⁴³ Der ‚Bühnenhimmel‘ ist im Lauf der gesamten Aufführung mit dunklen Wolken zugezogen. Lupas *Čajka* ist absolut sonnenlos. Die Wolken bedecken den „Himmel“ selbst dann, wenn es bei Čechov ein „heißer Tag“ ist, wie etwa im II. Akt, vorgeschrieben ist – ein Zeichen dafür, dass die Sonne diese Erde nicht mehr wärmt.⁴⁴ Der Rahmen, der die Bühne umgibt und seine rote Farbe scheinen anfangs noch ein überflüssiger Teil der Dekoration zu sein. Im Finale der Inszenierung aber werden sie zu einem expressionistischen Zeichen – der „Hauptfarbe und dem Hauptausruf des gesamten Textes“⁴⁵. Hier setzt der Regisseur die in der modernen Literatur und Kinematographie beliebten Verfahren einer ‚gebrochenen‘ Komposition und des Nicht-Zu-Ende-Gesprochenen ein. Er kürzt die Alltagsschilderungen und Einzelheiten: Da, wo bei Čechov der Übergang von einer Szene zur anderen fließend ist, lässt Lupa eine riesige rote Wand mit kleinen Fenstern nieder und hakt gleichsam die Weiterentwicklung der jeweiligen Sequenz ab.⁴⁶ So verdeckt zum Beispiel in der Szene des Verbandwechsels nach dem misslungenen Selbstmordversuch eine solche Wand den Bühnenraum. Dies gleicht einem Ruf Treplevs, mit seiner Mutter allein von der ganzen übrigen Welt für eine kurze Weile abgetrennt zu werden, wie in seiner Kindheit. Doch dann kommt Trigorin herrenhaft durch eine der Türen herein

⁴² Marina Dmitrievskaja mutmaßt ironisch, es könnte der Krankenwagen des Doktors Dorn gewesen sein, in dem er als ‚bester Geburtshelfer‘ durch die Gegend gefahren ist. Vgl. Dmitrievskaja, *Bes-sonnica*.

Evgenij Sokolinskij interpretiert den kaputten Sanitätsbus als einen Hinweis darauf, dass hier niemand auf Hilfe hoffen kann. In dieser Situation erscheint die Figur des untätigen Doktors Dorn mit seiner einzigen Medizin – Baldrian – als besonders ausdrucksvoll.

S. Sokolinskij, Evgenij: *Chudožnik dolžen stradat’...*, in: *Sankt_Peterburgskie vedomosti*, 20.09.2007, Internetquelle:

http://www.smotr.ru/2007/nemoskva/2007_alex_chaika.htm#spv, (10.03.2008).

⁴³ S. Gerasova.

⁴⁴ S. hierzu Dmitrievskaja, *Bes-sonnica*.

⁴⁵ Karas’, Alena: *Pol’skaja čajka*, in: *Rossijskaja gazeta*, 17.09.2007, Internetquelle: http://www.smotr.ru/2007/nemoskva/2007_alex_chaika.htm, (09.03.2008).

⁴⁶ Vgl. Sokolinskij.

und die sinnlose Wand erhebt sich unter seinem erstaunten Blick wieder.⁴⁷ „Wie auch den Menschen, kommt es offensichtlich auch dieser Wand nur so vor, als würde sie existieren“, urteilt Gleb Sitkovskij über die Funktion der roten Wand, die sich lediglich für *den* Moment niederlässt, den Trigorin braucht, um durch die Tür zu gehen.⁴⁸

Entlang der Vorderbühne sind die Stühle mit den Lehnen zum Publikum hin aufgestellt, was seinerzeit zu einem der innovativen Einfälle Stanislavskijs zählte. Auf der Bühne, mit dem Rücken zum Publikum, während dieses im halbdunklen Zuschauerraum Platz nimmt, sitzt Maša. In der linken Bühnenecke läuft ein etwas murmelnder Medvedenko hastig hin und her. Der Zuschauerraum ist halb erleuchtet, so dass das Publikum in gewisser Weise mit einbezogen wird. Langsam, „gleichsam nicht von dieser Welt“⁴⁹, betreten die Schauspieler und gleichzeitig die Zuschauer des Treplevschen Stücks die Bühne und tragen Čechovs Standardrepliken vor. Zunächst scheint alles wie bei Čechov zu sein: Der junge Literat Treplev, der bei Lupa allerdings mit einer herkömmlichen Jeanshose und einem Pullover gekleidet ist, verfasst ein neuartiges Stück und lädt Freunde und Familie zu einer Liebhaberaufführung ein. Da aber seine Mutter eine berühmte Schauspielerin und ihr Liebhaber ein erfolgreicher Schriftsteller sind, wird daraus ein Stück, das gleichzeitig eine Herausforderung der Routine- und ein Manifest der neuen Kunst darstellt. Die ‚Routine‘ rebelliert, das Stück fällt durch und Treplevs Jugendliebe Nina verliebt sich in den berühmten Schriftsteller.

Elena Gerasova unterstreicht, dass Lupas *Čajka* fern vieler jener Traditionen sei, die die meisten Čechov-Aufführungen leicht verschlingen.⁵⁰ Die Handlung gestaltet sich betont theatralisch: Jede der Figuren schickt sich wahrhaft schauspielerisch an, indem sie alles – das Lachen, die Tränen und den hysterischen Anfall – übertreibt, sowie szenische Schablonen parodiert. Auch das Leiden ist hier vorsätzlich frei jeglichen Heldentums, es ist unschön und zum Teil vulgär, so Marina Zajonc: Die hoffnungslos in Doktor Dorn verliebte Polina Andreevna, peitscht ihn – barfuss und zerzaust – wütend mit einem Blumenstrauß; die eifersüchtige Arkadina schlägt Trigorin mit den Fäusten ins Gesicht: „Mit mir darf man nicht so reden...“, danach reißt sie sich das Kleid vom Leib, faltet die Hände in einem Unterhemd bleibend zusammen

⁴⁷ Vgl. Zareckaja, Žanna: *Tvorčeskoe samoubijstvo Kosti Trepleva*, in: *Večernij Peterburg*, 18.09.2007, Internetquelle:

http://www.smotr.ru/2007/nemoskva/2007_alex_chaika.htm, (09.03.2008).

⁴⁸ Sitkovskij, Gleb: *Est' gorod zolotoj*, in: *Gazeta*, 20.09.2007, Internetquelle: http://www.smotr.ru/2007/nemoskva/2007_alex_chaika.htm, (09.03.2008).

⁴⁹ Karas', *Pol'skaja čajka*.

⁵⁰ Vgl. Gerasova.

und ruft betont affektiert: „Du bist so talentiert, klug... du bist die einzige Hoffnung Russlands...“. In Gedanken verloren, beginnt Nina den finalen Monolog Sonjas aus *Djadja Vanja* zu rezitieren, da erscheint der Assistent des Regisseurs auf der Bühne und stoppt die Handlung. Die *mise en scène*, in der Dorn aus dem Maupassant-Buch vorliest, während die anderen ihm auf den Stühlen sitzend zuhören, eröffnet in ruhiger Atmosphäre den II. Akt. Doch etwas später beginnt die Realität zu verschwimmen und sich zu überlappen, die Figuren sind gezwungen, mal den Déjà-vu-Effekt, mal Ausbrüche der Offenheit zu erleben – wie ein Filmregisseur wechselt Krystian Lupa die Sichtweise und betrachtet die Welt mit den Augen der verschiedenen Helden.⁵¹ Die Szene wiederholt sich zwei Mal.

Mehr als die Hälfte der szenischen Repliken richten die Schauspieler nicht an einander, sondern an das Publikum. Am Premiere-Vorabend warnte der Regisseur: „Wir versuchen, uns jede Minute der Anwesenheit der Zuschauer bewusst zu sein und diese gleichzeitig zu vergessen, als ob wir die ‚vierte Wand‘ fortwährend zunächst zerstören und dann wieder aufbauen würden“.⁵² Lupa vermeidet den Konflikt zwischen den alten und neuen Formen nicht, er meidet das ‚überflüssige Reden‘ darüber. Den Konflikt selbst sieht Grigorij Zaslavskij im buchstäblichen Sinne ‚ausgeleuchtet‘: Nur selten wird das Licht im Zuschauerraum gelöscht, meist wird es lediglich gedämpft. Ebenfalls aus dem Zuschauerraum kommen die Figuren auf die Bühne heraus; dahin läuft auch der nach dem Scheitern seines Stücks außer Rand und Band geratene Treplev. Die Helden wenden sich auf der Suche nach Verständnis und Teilnahme nicht nur an einander sondern auch an das Publikum. Das Publikum fungiert hier als ein Teil des von Lupa inszenierten Mysteriums. „Das Gehalt beträgt nur dreiundzwanzig Rubel. Aber man muss doch essen und trinken. Man braucht doch Tee und Zucker“, ‚belästigt‘ Medvedenko die Zuschauer. „Verstehen Sie mich, bitte“, fleht Treplev das Publikum an. An die Zuschauer wendet sich auch Arkadina: „Das ist doch ein Unsinn?“, beurteilt sie das Stück ihres Sohnes und sucht gleichsam nach der Unterstützung des Publikums im Parkett. „Helfen Sie mir!“, appelliert die unerwidert in Konstantin Treplev verliebte Maša an Dorn, dieser wendet sich jedoch staunend an das Publikum: „Was soll ich machen?“. Der Zuschauerraum wird erleuchtet – das Publikum hat ebenfalls keine Antwort auf diese Frage.

⁵¹ S. hierzu Zareckaja.

⁵² S. Egošina, Ol’ga: *Zametki na poljach*, in: *Novye izvestija*, 18.09.2007, Internetquelle: http://www.smotr.ru/2007/nemoskva/2007_alex_chaika.htm, (10.03.2008).

Es ist darüber hinaus das Spiel mit den Repliken, das die Zuschauerwahrnehmung ebenfalls aus der eingefahrenen Spur bringt: Nachdem Šamraev sich daran erinnert, wie im Operntheater der berühmte Sil'va das tiefe Do bewältigte und ein Sänger aus dem Synodalchor von der Galerie noch eine ganze Oktave tiefer „Bravo, Sil'va!“ antwortete, erklingt dieses „Bravo, Sil'va!“ tatsächlich von der Galerie eine Oktave tiefer. Zu erwähnen ist auf jeden Fall auch die Videoperformance, die im Hintergrund der Bühne läuft, während Nina Zarečnaja ihren Monolog der „Weltseele“ halb aus dem Wasser gestiegen vorträgt. Diese Videoinstallation verwandelt die Bühne mal in ein Meeresufer mit Möwenschwärmen, mal in eine surrealistische Welt, in der sich die Darstellung des über eine Brücke gehenden und sich in der Perspektive verkleinernden Menschen unendlich oft wiederholt. Ein weiterer Einfall des Regisseurs ist die Einführung einer stummen Figur als Ergänzung zu den anderen handelnden Personen, die im Programmheft als „Verlorener“ vorgestellt wird. Über ihre Funktion argwöhnt Gleb Sitkovskij: „Wahrscheinlich stammt er auch aus einer Novelle Konstantin Treplevs oder aber Boris Trigorins, er hat bloß vergessen aus welcher, daher schweigt er“.⁵³

Lupa inszeniert das Drama „frei nach Čechov“. Sein *Čajka* ist ein „metaphysisches, von den Metamorphosen der Weltseele erzählendes Schauspiel“, seine Helden siedelt er in einem „kosmischen, geheimnisvollen und leeren Raum“ an: „Die allgemeine Weltseele – bin ich... ich...“, wiederholt Nina Zarečnaja. Doch, argumentiert Marina Zajonc, bei Lupa könnte beinahe jede der Figuren dies über sich sagen, wenn sie sich die Mühe gegeben hätten, diesen ‚dekadenten‘ Text zu verstehen. Die Rezensentin stellt hierbei die „sonderbaren“ Parallelen zwischen Treplev und Trigorin sowie zwischen Nina und Arkadina heraus und betont die Kollision des Traums mit der Realität, die in dieser Inszenierung sowohl dramatisch als auch alltäglich erscheint.⁵⁴

Trigorin, der sich auf drei Stühle gleichzeitig setzt, als ob er darauf bedacht wäre, so viel Platz wie möglich einzunehmen, ähnelt in dieser Inszenierung einem „merkwürdigen, absurden Clown“⁵⁵: Ein kahler Kopf, eine Brille, die zerknitterte, wie auf einem Bügel baumelnde Kleidung. Es scheint vielmehr Trigorin, gespielt von Andrej Šimko, und nicht Treplev derjenige zu sein, zu dem übermäßig nervöse Reaktionen, Gekränktheit und selbstzerstörende Aufregung eher passen. Ohne jegliche Erhabenheit und jeglichen Aplomb, erscheint er als „entschlüpfendes Gespenst des Erfolgs“.⁵⁶ Trigorin liebt nie-

⁵³ Sitkovskij, *Est' gorod zolotoj*.

⁵⁴ S. hierzu Zajonc, Marina: *Bremja „Č“*, in: *Itogi*, 24.09.2007, Internetquelle: http://www.smotr.ru/2007/nemoskva/2007_alex_chaika.htm, (10.03.2008).

⁵⁵ Vgl. ebd.

⁵⁶ Sokolinskij.

manden – weder Arkadina noch Nina. Seinen Monolog über die Psychologie des Schriftstellers trägt er mit dem Rücken zu Nina vor, als ob er ihr Dasein vergessen hätte. Doch auch Nina hat in ihrer traditionellen Darstellung als eine „naive und weinerliche *ingénue*“, eingebüßt.⁵⁷ Wenn sie hier auch in jemanden oder etwas verliebt ist, dann in ihren Traum, was bei Lupa offensichtlicher als bei Čechov erscheint. Respektlos und herausfordernd fragt sie ihn: „Na, wie fühlt sich der berühmte Schriftsteller?“. „Ein modernes junges Mädchen mit einem kurzen Haarschnitt – sie weiß ganz genau was sie vom Leben will und verfolgt ihr Ziel, indem sie sich die Stirn, die Ellenbogen, die Knie und nebenbei auch das Leben aufschlägt“, so sieht Marina Zajonc die von Julija Marčenko gespielte Nina.⁵⁸ Mit Ausnahme der Szene der Verführung Trigorins ist die Darstellung Arkadinas frei von der traditionellen Form als kokette alternde Diva. Marina Ignatova vermittelt in ihrer Rolle der Arkadina sowohl die Last der Jahre und zermürbenden Gastspiele als auch die Angst vor der Einsamkeit.

Der Zuschauer, der von Lupas Inszenierung „fünf Pud Liebe“ erwartet, wird enttäuscht, bemerkt Evgenij Sokolinskij. Zum Wichtigsten wird bei Krystian Lupa Treplevs Theaterstück, mit welchem auch die Zwischenpause beginnt. Für den polnischen Regisseur scheint es offensichtlich, dass Čechov sein Drama nicht mit der Schilderung eines verträumten Abends auf dem Land oder eines Familienskandals beginnt, sondern mit dem Durchfallen des Treplevschen Stücks – also mit dem Moment der Katastrophe eines aufstrebenden Künstlers, vor deren Hintergrund alle persönliche Beziehungen und Probleme der Figuren in den Bereich des Sekundären abtreten.⁵⁹ Viel mehr als die unerfüllte Liebe der Čechovschen Figuren interessiert den Regisseur das Bewusstsein des Künstlers, der stets an seinem Talent und der Richtigkeit des gewählten Weges zweifelt. Bedeutet also Lupas Entscheidung, Treplev im Finale keinen Selbstmord begehen zu lassen, dass der Künstler bis zum Ende leiden soll?

Krystian Lupa *Čajka* endet folgendermaßen: Nina kommt zu Treplev und berichtet, mit den Füßen auf dem Sofa sitzend und sich in Sorins Decken einhüllend, von ihrem Leben. Treplev sitzt etwas weiter auf dem Boden und murmelt etwas von Ninas Fußabdrücken, die er zu küssen bereit sei. Es ertönt ein französischer Chanson *J'arrive à la ville*. Er handelt davon, dass die Heldin und mit ihr auch ihre Vergangenheit in die Stadt zurückkehrt, wobei die

⁵⁷ Vgl. Sokolinskij.

⁵⁸ S. Zajonc, *Bremja „Č“*.

⁵⁹ Vgl. Gerusova.

Zukunft für sie unbekannt bleibt. Im Hintergrund der Bühne ist wieder das Theater zu sehen, über dem ein Schwarm weißer Möwen kreist. Lupa tötet weder Treplev, noch lässt er Nina in der dritten Klasse nach Elec abreisen. Er gibt ihnen vielmehr eine Chance, so Elena Gerusova: „Der polnische Regisseur, der von den Čechovschen Helden nicht weniger hart, und noch weniger sentimental, als deren Schöpfer, erzählt hat, erwies sich als viel gutherziger. Denn bei Čechov hat man sich beeilt, die Möwe auszustopfen. Bei Lupa flatterte sie durch die losgelöste Struktur des Stücks in die Freiheit hinaus“.⁶⁰ Žanna Zareckaja dagegen besitzt ein anderes Verständnis der finalen Szene. Laut der Rezensentin bekommt Nina, die sich als Einzige in den verwunschenen See des Lebens stürzt, der sich allerdings als Strudel herausstellt, auch als Einzige die Chance, eine große Künstlerin zu werden. In ihrer Zukunft sei auch kein Platz für Treplev, der entweder nicht genügend Mut aufweise, allem zum Trotz sein Ziel zu erreichen, oder über das Ziel selbst nicht verfüge. Und es ist nicht wichtig, schreibt Zareckaja, dass hinter der Bühne kein Schuss ertönt; denn das Faktum des schöpferischen Suizids ist gegeben.⁶¹

Nina Egošina stellt heraus, Čechov habe sein Drama so aufgebaut, dass es ohne den finalen Selbstmord Treplevs seine Logik und seinen existenziellen Sinn einbüßen würde: „Eine nicht erdrosselte Desdemona, ein nicht ermordeter Hamlet und ein sich nicht erschossener Treplev sind ein Fall für ein Theater, in dem die ‚Originalität um der Originalität willen‘ sowohl die logische als auch die künstlerische Struktur des Autorentextes zerstört“.⁶² Lupas Finale nahm das „verblüffte“ Publikum „ohne besondere Eruptivität“ auf.⁶³ Auch Alena Karas’ berichtet von einem zögernden und verhaltenen Publikumsbeifall am Ende des langen, „langsamen und somnambulen Schauspiels“, in dem alle „hysterisch“ und „krank“ sind, in dem mal „talentvoll aufgeschrien“, mal „talentvoll geweint“ wurde, in dem das „gelegentliche Aufflackern der roten Farbe, das Gestöhne des Orchesters, qualvoll einsames Klaviergeklimper und Mašas Schreie“ zu den Bestandteilen dieser „Symphonie des Schreckens“ wurden.⁶⁴

Marina Zajonc bemerkt, dass man Lupas Inszenierung am besten mit den Worten Dorns beurteilen könne, der als einziger nach dem Durchfallen des Treplevschen Stücks tröstende Worte findet: „Ich weiß nicht, vielleicht habe ich keine Ahnung oder bin verrückt geworden, aber das Stück hat mir gefal-

⁶⁰ Gerusova.

⁶¹ S. Zareckaja.

⁶² Vgl. Egošina, *Zametki na poljach*.

⁶³ Vgl. Zajonc, *Bremja „Č“*.

⁶⁴ Mehr hierzu, Karas’, *Pol’skaja čajka*.

len. Es hat etwas“. Was dieses „Etwas“ in Lupas Version ist, kann man aber, laut Rezensentin, nicht mit Worten ausdrücken. Es scheint, der Regisseur selbst traut den Worten nicht, daher die zahlreichen Auslassungen, die abgebrochenen Repliken, verschluckte Endungen und von Zeit zu Zeit abnehmende Energie, die doppelt gespielten Szenen sowie der Regieassistent, der die Nina-Darstellerin von der Bühne verjagt. Es entsteht der Eindruck, so Zajonc, dass „dieses *Čajka* von Treplev selbst – dem jungen Dekadent und Umstürzler – niedergeschrieben und inszeniert wurde, so viel Sonderbares und Unerklärliches enthält sie. Die Gesamtbedeutung kommt nicht durch die Worte und Handlungen der Helden an die Oberfläche, sondern vielmehr durch Laute und Empfindungen. Statt abgedroschenen, gut bekannten Monologen findet man hier Wortfetzen vor, Gebrüll, undefinierte Gesten und Schwermut, statt des tragischen Finales – ein jäher Abbruch. Treplev hat sich nicht erschossen. [...] Vielleicht, weil zu leben noch entsetzlicher ist...“.⁶⁵ Auch Marina Dmitrievskaja bemerkt, dass der grauhaarige Lupa sich wie der junger Treplev fühlt und *Čajka* – wie das Treplevsche Stück – von der Weltseele inszeniert, nur mit dem Unterschied, dass das Stück Treplevs nicht lange dauerte – Nina hatte nur eine halbe Stunde für die Aufführung. Die neue Inszenierung dagegen erstreckt sich auf dreieinhalb Stunden. Im Großen und Ganzen sind sich die Stimmen der Kritik einig, dass die Inszenierung zwar noch nicht über ausreichend Energie verfügt und die langen Pausen teilweise „innerlich seelenlos“ bleiben, doch auch auf dieser Etappe das *Čajka* des Aleksandrinskij Theater eine tiefe Achtung hervorruft.⁶⁶ Dieses „sonderbare, ungereimte, mäßig strukturierte, holprige, und einen doch durch irgendetwas berührende *Čajka*“, schreibt Marina Zajonc, „erscheint wie ein gerade geschriebenes neues Drama.“⁶⁷

⁶⁵ S. hierzu Zajonc, *Bremja* „Č“.

⁶⁶ S. Sokolinskij.

⁶⁷ Zajonc, *Bremja* „Č“.

Djadja Vanja

I. Luk Perceval

Oom Vanja – eine „flämische Phantasie“¹ des Čechovschen Stücks – erlebte ihre Premiere am 24. Oktober 2003 im Het Toneelhuis, Antwerpen. Der Regisseur Luk Perceval und sein Dramaturg Jan Van Dijck adaptierten den Čechovschen Text nicht, sondern verfassten geradezu einen neuen und übertrugen das „ewige Sujet“ ins neue Jahrhundert oder sogar Jahrtausend. Doch der Text ist das weniger Interessante dessen, was die Inszenierung bietet.² Diese Improvisation des zweiten großen Dramas Čechovs entwickelte sich, laut dem Regisseur selbst, daraus, dass es ihm lediglich eine und hoffnungslos veraltete Übersetzung aufzutreiben gelungen ist. Eine Übersetzung ins Flämische, die Sprache seines Theaters, existiert nicht und die Übersetzungen in die verwandten Sprachen erfolgten in der Mitte des 20. Jahrhunderts, als die Sprache noch gänzlich anders war. Perceval berichtete, dass die Thematik des in seinen Sog ziehenden und langweiligen Landlebens in Belgien nachvollziehbar ist, und dieses Čechovsche Sujet für sie durchaus zeitgemäß erscheint. So machten sich Perceval und Van Dijck an die neue Übersetzung und passten die Sprache der modernen Sprechweise unter Berücksichtigung des Lokalkolorits an. Auch das Programmheft teilt mit: „Text: Jan Van Dijck und Luk Perceval (nach Čechov)“. Dieser Hinweis könnte, laut Nikita Eliseev, nur eines bedeuten – die „Welt der Čechovschen Helden, der Intellektuellen des frühen 20. Jahrhunderts ist unwiederbringlich verloren gegangen, ihre Lexik und ihre Intonationen sind dahin“.³

Als Folge dessen kam ein neuer, überaus schroffer und derber Čechov. Vor allem die Reden der aus Langeweile stets betrunkenen Astrov und Vojnickij sind mit unflätigen Redewendungen gefüllt, so dass der schüchterne Gnadentempfer Telegin, dessen Text unverändert – so wie von Čechov ur-

¹ Agiševa, Nina: *Kak ubit' plochogo artista*, in: *Moskovskie novosti*, Nr. 39, 13.10.2006, Internetquelle: <http://www.mn.ru/issue.php?2006-39-37>, (21.10.2007).

² Vgl. ebd.

³ Mehr hierzu Eliseev, Nikita: *Čechov i dr., Djadja Vanja*, in: *Ėkspert Severo-Zapad*, Nr. 38, 16.10.2006, Internetquelle: <http://www.expert.ru/printissues/northwest/2006/38/chehov/>, (21.10.2007).

sprünglich verfasst – geblieben ist, als „besonders erhaben und rührend unmodern“ erscheint.⁴ Die von Perceval gewählte harte Leseart des Dramas lässt nicht nur keinen Platz für Träumereien, sondern deckt die Ursprünge des Neides, der Verbitterung und des Selbsthasses auf. „Mit Hilfe von ansteckender Spiellust und einer untergründigen Komik zeigt Perceval den Wahnsinn von jemandem, der sich auf halber Strecke befindet und merkt, dass er seine besten Kräfte schon verspielt hat. [...] In Luk Percevals Regie wird *Onkel Vanja* eine unbarmherzige, knallharte und zynische Aufführung, in der hin und wieder ein Tüpfelchen Trost aufblitzt“, urteilt *De Standaard*, „Perceval lässt die Tragik des Lebens in unverfälschtem Komödienstil spielen. Immer wenn die Lacher ersterben, kehrt der beißende, Mitleid erregende Unterton zurück. So viel aufgestaute Ohnmacht hätten wir in diesem Stück nie vermutet. Aber es stimmt, und es ist stark“.⁵

Die Bühnenbildnerin Anette Kurz war für die Gestaltung des Spielraums zuständig. Die Seitenwände der Bühne verhängte sie über die volle Höhe mit grünen Gardinen, als Farbe des Ländlichen, in dem das Stück spielt. Sie machen die Personen zu erniedrigten Figuren. Auf dem Holzboden, auf dem sie stehen, haben sie auch wenig Halt. Der Boden ist krumm – verzogen nach Jahren mit Regen und Schnee. Mit Ausnahme der Stühle werden bis zum Ende der Aufführung keine weiteren Details des Bühnenbildes auftauchen. Zu Beginn des Stücks befinden sich alle Figuren auf der Bühne. Zeitgenössisch gekleidet und auf modernen Möbeln sitzend, schauen sie dem Publikum zu, wie dieses im Zuschauerraum Platz nimmt. Die Zuschauer wissen noch nicht, dass das Stück bereits begonnen hat. Perceval beginnt das Stück mit der zur „vierten Wand“ Stanislavskijs prinzipiell konträren *mise en scène*. Die Schauspieler und das Publikum schauen sich gegenseitig an. Somit ist dem Zuschauer ebenfalls eine Rolle in Percevals Partitur zugewiesen: Das Publikum tritt als ebengleicher Teilnehmer des ereignislosen, trägen Daseins auf.⁶ Auch nachdem man die Plätze eingenommen hat, schweigen die Akteure weiter, womit sie Raum für Diskussionen und Mutmaßungen à la „wer ist hier wer“ lassen. Diese Exposition dauert etwa eine Viertelstunde. Man kann unfehlbar erkennen, wer welche Person darstellt, was laut Natalija Kamin-skaja zu einem der interessantesten Momente der gesamten Aufführung ge-

⁴ Vgl. Goder, Dina: *Klassičeskij sjužet. „Djadja Vanja“*, 18.10.2006, Internetquelle: <http://stenga.zeta.net/article.html?article=2173>, (21.10.2007).

⁵ *S. De Standaard: Onkel Wanja – Luk Perceval, Het Toneelhuis Antwerpen*, Internetquelle: http://www.hebbel-am-ufer.de/archiv_de/kuenstler/kuenstler_1028.html, (21.10.2007).

⁶ Vgl. Galachova, Ol'ga: *Djadja loch*, in: *Gazeta „Da“*, Nr. 10, Dezember 2006, Internetquelle: <http://www.rfcda.ru/show.html?id=374&eid=mnu&lng=rus>, (21.10.2007).

hört. Denn allein diese Einführung vermittelt bereits die seit der Ankunft des Ehepaares Serebrjakov stehen gebliebene Zeit sowie die Stimmung der aus ihrem gewöhnlichen Alltag herausgebrachten Figuren und überstrapazierte Ritualität ihres Lebens.⁷ Auf der Bühne herrscht Langeweile. Es erklingt eine Opernarie nach der anderen, was die alte Marina (Kristin Arras) langsam sichtlich außer sich geraten lässt. Sonja, gespielt von Ariane Van Vliet, bringt ihre Strümpfe in Ordnung und säubert ihre Fingernägel, eine der Frauen zupft an ihrem Kleid herum, einer der Männer stößt auf.⁸

Erst nachdem die Musik und der Meinungs austausch im Zuschauerraum verklungen sind, wendet sich derjenige, in dem man richtigerweise Astrov vermutete, mit einer heiseren, betrunkenen Stimme an das Publikum und fragt dieses unflätig fluchend, was es hier wolle und ob es nicht „abhauen“ würde.⁹ Astrov, gespielt von Tom De Wispelaere, ist gereizt, da er „wie der letzte Idiot“ mit dem Fahrrad zu einem unter einen Zug geratenen Weichensteller gefahren ist und sich nicht entscheiden konnte, diesem eine Spritze zu geben – was, wenn er dadurch sterben würde! Dieser Astrov, so Ol’ga Galachova, träumt weder von einem besseren Leben, noch vermittelt er glaubhaft, dass er den Wald um der nächsten Generationen willen pflanzt. Vielmehr lässt sich in seiner Figur der zukünftige Čebutykin herauslesen.¹⁰ Der hoffnungslos trinkende Astrov befindet sich fast schon an der Grenze zur Entmenschlichung. Vom nächtlichen Regen durchnässt, zieht er – hoffnungslos betrunken – die Unterhose aus und setzt sich auf seinen Hut. Ausgerechnet in dieser Minute beginnt Sonja mit ihrer Liebeserklärung: „Sagen Sie mir, Michail L’vovič... Wenn ich eine Freundin oder eine kleine Schwester hätte, und wenn Sie erfahren hätten, dass sie... angenommen, sie liebt Sie, wie würden Sie’s damit halten?“. Doch Sonjas zaghafte Andeutungen auf ihre Liebe zu ihm lösen bei Astrov einen richtigen Brechreiz aus, den der Darsteller auch bildhaft

⁷ Vgl. Kaminskaja, Natalija: *Golova professora Serebrjakova*, in: *Kul’tura Portal’*, Nr. 41, 19-25 Oktober 2006, Internetquelle: http://www.kultura-portal.ru/tree_new/cultpaper/article.jsp?number=675&rubric_id=204&crubric_id=100430&pub_id=789955, (22.10.2007).

⁸ S. Galachova, *Djadja loch*.

⁹ Ein solches Vorgehen, was einige als groben Unfug bezeichnen, lobt Nikita Eliseev. Der Rezensent führt diesbezüglich den beim Schriftsteller Vasilij Rozanov bewährten Kunstgriff an: „Ich mache mir mit dem Leser keine Umstände! Geh zum Teufel! Ab mit dir!..“, geht der Leser bzw. der Zuschauer nicht, so hat er sich mit den ihm dargelegten Spielregeln einverstanden erklärt und ist bereit, mit dem Textschöpfer bis zum Ende zu gehen.

Vgl. Eliseev.

¹⁰ S. Galachova, *Djadja loch*.

auf der Bühne darstellt. „Wenn man ihr zuhört“, so Galachova, „könnte man denken, ihr Angebeteter sei Paris, doch vor uns ist ein halbnackter Kerl, der so dermaßen betrunken ist, dass er speien muss“. In seiner Szene mit Elena Andreevna erscheint Astrov halb ausgezogen, er spottet, balanciert mit heruntergelassener Hose auf einem Bein und rezitiert die unveränderte, rein Čechovsche Phrase: „Ich muss zugeben, ich werde platt“. Im Kontrast zu seinem Spruch: „In einem Menschen soll alles schön sein...“ erscheint ein „sich auf dem letzten Stadium des Widerstands, der Sinnlosigkeit und Daseinsroutine befindender Čechovscher Held, wobei dieses Stadium aus der langsamen, physischen Vernichtung seiner selbst besteht“.¹¹

Die belgische Truppe unter der Führung von Luk Perceval spielt keine russischen Charaktere, sie operiert in erster Linie mit der Mentalität ihrer Landsmänner und Zeitgenossen, was ein weiteres Mal das rege Interesse des zeitgenössischen Europa an den Čechovschen Themen und Helden demonstriert sowie deren über Zeiten und Orte hinweg bleibende Relevanz und Wirkung.¹² Während alle Figuren in Percevals Inszenierung Flämisch sprechen, ist Elena Andreevna die einzige, die Englisch spricht und das mit polnischem Akzent. Sie ist hier ein Fremdkörper, eine Emigrantin – eine „typische Situation im modernen Europa“¹³. Sie ist eine Ausländerin, die sich dem Professor, einem „süßlich-aufgeblasenen Löwen“ angenähert hat, um zu überleben. Von der Nixe, mit der sie bei Čechov verglichen wird, hat sie nichts. Vielmehr ist sie ein „Irrwisch, ein Parvenü“, obwohl „gutmütig und arglos“, das in ein entlegenes flämisches Dorf geraten ist, in dem sie als eine Prostituierte angesehen wird.¹⁴ Elena Andreevna und Sonja trinken auf Bruderschaft und die Ältere bringt der Jüngeren die ‚Freiheit‘ bei – die beiden Damen trinken, rauchen und reden über Männer.¹⁵ Nichtsdestoweniger kann Sonja nur mit Mühe Elena Andreevna verstehen. Dabei es ist weniger die englische Sprache, die die Verständigung der beiden Frauen beeinträchtigt: „Sie stammen aus verschiedenen Welten. Sie – die Stieftochter und ihre gleichaltrige Stiefmutter – benötigen einen Dolmetscher“¹⁶.

¹¹ Kaminskaja, *Golova professora Serebrjakova*.

¹² Ebd.

¹³ Ebd.

¹⁴ Vgl. Galachova, *Djadja loch*.

¹⁵ Womöglich als Folge des Gesprächs ruft Sonja Astrov in den Wald, doch wohl kaum, um die Natur zu bewundern. Denn dem ganzen Umkreis ist bekannt, dass Astrov im Wald über die Frauen herfällt: „Die Poesie des Lebens, nicht einmal ihr Aufblitzen, lassen sich bei ihm beobachten und die gab es anscheinend auch zu keiner Zeit“.

S. hierzu ebd.

¹⁶ Eliseev.

Der Bühnenraum erinnert an einen großen und absurden Tanzsaal. Es scheint offensichtlich, dass der Professor und seine junge Ehefrau das Tanzen den übrigen Bewohnern des Guts aufgedrängt haben.¹⁷ Unter den Opernarien beginnen die Akteure zu tanzen und bereits hier, „aus ihren ungeschickten Bewegungen, Gesten und Satzketten“, schreibt Nina Agiševa, „entsteht eben dieselbe Čechovsche Geschichte über die vergeudeteten Leben, verwickelte Beziehungen und hoffnungslose Verzweiflung“.¹⁸ Serebrjakov (Hans Van Dam) tanzt sinnlich mit der im Minirock gekleideten Elena Andreevna (Ruth Bequart) und alle, außer Telegin (Jos Van Gorp), schauen mit allen Nuancen der Abneigung zu diesem Paar hinüber: Marina brummt über die freizügigen Bewegungen, Sonja kann ihren Neid nicht verbergen, Vojnickij und Astrov schauen jeweils finster und mit Begehren drein. Der Tanz von Elena Andreevna und Vojnickij gleicht, laut Nina Agiševa, einer „Apotheose unerfüllter Hoffnung und tödlicher Langeweile“.¹⁹ Am Ende des I. Aktes fällt echter ‚Regen‘ auf die Bühne. Der Regisseur gestaltet das Gewitter als die Sintflut, die auf die Menschen hinabstürzt. Die Figuren werden alle bis auf die Haut nass, doch niemand denkt auch nur im Geringsten daran, die aufgedrängte Art der Zeitvertreibung zu unterbrechen – entweder sind alle zu faul oder es gibt einfach keine andere Alternative.²⁰

Der II. Akt wird nach dem Prinzip des ersten aufgebaut, nur mit dem Unterschied, dass es ein „Katzenjammer“-Akt²¹ ist und die Stühle nicht mehr so sorgfältig platziert werden, wie zu Beginn der Inszenierung. Es wird wieder getanzt, doch ohne den Enthusiasmus des I. Aktes. Astrov zieht sich endlich eine Hose an, aus deren Taschen Stifte herausfallen. Man setzt sich wieder in eine Linie, doch Serebrjakov, der die Versammlung einberufen hat, setzt alle nach eigenem Ermessen um. Serebrjakovs Vorschlag, das Gut zu verkaufen, ruft auch bei Čechov den Zorn Vojnickijs hervor, doch in Percevals Interpretation ist es ein „grober viehischer Zorn“²². Vojnickij fährt in einer ungehobelten Art und Weise neben dem Professor auch seine eigene Mutter an, die Serebrjakov verteidigt, und nach ihrer Ohrfeige greift Djadja Vanja nach der Waffe. Vojnickij schießt fünf Mal, alle lassen sich auf den Bühnenboden fallen und erstarren. Es ist unklar, ob er jemanden getroffen hat. In völliger Stille untersucht er die Körper. Aber selbst dieser unbändige Wutausbruch und

¹⁷ S. Kaminskaja, *Golova professora Serebrjakova*.

¹⁸ Vgl. Agiševa.

¹⁹ Ebd.

²⁰ S. Kaminskaja, *Golova professora Serebrjakova*.

²¹ Galachova, *Djadja loch*.

²² Ebd.

die Schießerei ändern nichts. Sie rütteln lediglich auf, bringen jedoch keine Erleichterung – die Figuren richten sich auf und es erklingt eine Opernarie. In der Abschiedsszene küsst Elena Andreevna Astrov. Serebrjakov schaut gleichgültig weg, als ob etwas Ähnliches nicht zum ersten Mal geschehe und er daran gewöhnt wäre. Ferner hat das Ehepaar Serebrjakov offensichtlich Schwierigkeiten, den Ausgang zu finden und während sie lange hin und her laufen, warten die anderen mit boshafter Ungeduld, bis sie endlich gehen. Anschließend bekommt Astrov einen hysterischen Anfall, da Vojnickij sein Morphiumfläschchen gestohlen hat. Marija Vasil'evna löst die Situation ganz pragmatisch: Gelassen holt sie das Fläschchen aus Vojnickijs Jackentasche – es ist nicht der erste Suizidversuch ihres Sohnes und es langweilt sie allmählich.

Nachdem die Serebrjakovs und später Astrov abgereist sind, laufen alle Hinterbliebenen mechanisch im Kreis herum: „SONJA. Er ist weg. MARINA. Alle sind weg“. Kein Wort von Barmherzigkeit, von Engeln und vom Himmel in Diamanten. Sonja ist in Percevals Inszenierung nicht nur nicht schön – man kann nicht einmal behaupten, sie habe schöne Augen, da sie stets eine Sonnenbrille trägt –, sie ist gänzlich frei von jeglichem Charme: eine misstrauische, tranige und an die Landarbeit gewöhnte flämische Bäuerin. Vom Leben rau geworden, betet sie um Schönheit für sich und für die anderen. „Und irgendwann werden wir schön sein“, sind die letzten Worte der Inszenierung.²³

Auf die zunächst entrüsteten Reaktionen bezüglich der derben Ausdrucksweise äußerte sich Perceval, dass er niemanden provozieren wolle, es sei unser Leben, das diese Grobheit besäße. Nina Agiševa bezeichnet Percevals *Djadja Vanja* als eine „Schock-Inszenierung“²⁴, auch Nikita Eliseev spricht davon, dass die Inszenierung sich nicht nur an der Grenze eines Fouls befindet, sondern dieses bei weitem überschreitet.²⁵ Doch im Verlauf des Stücks wird deutlich, schreibt Goder, „dass sich nichts in Čechovs Drama grundlegend verändert hat – immer noch dieselbe Langeweile, Taubheit und dasselbe Unverständnis. Es sind vielmehr wir, die uns verändert haben. Jene wir, die so präzise, so komisch und tollkühn von den flämischen Schauspielern dargestellt wurden“.²⁶ Die besonders geschockten Zuschauer haben die Inszenierung während der Pause verlassen, diejenigen, die blieben, würdigten die

²³ Vgl. Galachova, *Djadja loch*.

²⁴ Agiševa.

²⁵ Eliseev.

²⁶ S. Goder, *Klassičeskij sjužet*.

Schauspieler und den Regisseur mit einem stürmischen Beifall.²⁷ Natalija Kaminskaja betont die Abgestimmtheit und die Ausdruckskraft der Schauspielertruppe um Luk Perceval: „Die Details sehen hier nicht wie ‚Flausen‘ aus, sondern selbst die kühnsten und unverschämtesten unter ihnen lassen sich in die gemeine, die harmonische und die der Urquelle treue Idee einordnen. Das belgische *Djadja Vanja* ist ein leidenschaftlicher Dialog mit Čechov, kein Streit, sondern eben dieser Dialog, der sich über Jahrhunderte sowie Staats- und Mentalitätsgrenzen hinweg erstreckt. Und dieser Dialog ist genau deswegen interessant, da diejenigen, die ihn führen, einander verstehen“.²⁸ Nina Agiševa bemerkt begeistert das Spiel der flämischen Schauspieler, denen es mit wenigen Gesten und Intonationen gelang, das zu vermitteln, wofür vielen die längsten Monologe nicht ausreichen.²⁹ Auch der Aufbau von *mise en scènes* ist so emotional und bedeutungsklar, dass vieles ohne den Text verständlich ist. Selbst radikale Manipulationen am Text ändern nichts an Čechovs Aussage. „Nichts Schönes, nichts Sentimentales zeigt uns Luk Perceval in seiner flämischen Wanja-Inszenierung“, so das Programmbericht der Wiener Festwochen. „Verzweifelte Tänze um den Wunsch nach Nähe, dann sitzen wieder alle auf Stühlen, es bleibt, wie es ist, traurig, ungerecht und herzerreißend, ein Stillstand verpasster Chancen und allergrößte Schauspielkunst“.³⁰

II. Mindaugas Karbauskis

Am 18. Mai 2004 erlebte die MChAT-Bühne eine weitere Aufführung Čechovscher „Szenen aus dem Landleben“. Das Theater-Studio *Tabakerka* unter der Leitung von Oleg Tabakov präsentierte sein *Djadja Vanja*. Für seine Inszenierung wählte der Regisseur Mindaugas Karbauskis einen traditionellen, an einer fortschreitenden Bewegung im Text fundierten Stil, der jedoch hin und wieder durch spontane, rein formelle, zum Teil ruppige und sinnlose Gags durchquert wird. Insgesamt setzt der Regisseur vorwiegend „gedämpfte und träumerische“³¹ Akzente. Die Inszenierung ist ohne jeglichen Pathos

²⁷ Gemeint ist die Aufführung des Stücks auf dem 16. Internationalen Theaterfestival „Baltijskij dom“ in Sankt-Petersburg.

²⁸ Vgl. Kaminskaja, *Golova professora Serebrjakova*.

²⁹ S. Agiševa.

³⁰ Programmbericht Wiener Festwochen 2007: *Oom Vanja*, Internetquelle: http://62.116.11.67/wf_servlet/ArchiveDetails?id=8691&result_page=1&searchfull=false, (26.10.2007).

³¹ Goder, Dina: *Radost', kotoroj ne minovat'*, 19.05.2004,

oder Sentimentalität, zurückhaltend und in leisen Tönen konzipiert. Geschrien wird hier nicht einmal in der ‚stürmischsten‘ Szene des Stücks, wenn Vojnickij mit einer Doppelflinte über Serebrjakov herfällt, leise und monoton schlägt auch Telegin in der ‚betrunkenen‘ Szene die Saiten auf Astrovs Geheiß an.³²

Die von dem Bühnenbildner Oleg Šejncis gestaltete Kulisse stellt die Fassade eines Gutshauses dar, von oben bis unten mit Holz verkleidet. Eine große verglaste Veranda, die Hinterwand und selbst der Erdboden vor dem Haus sind mit einer Holzschicht bedeckt. Es entsteht der Eindruck, die Familie des Professors sei bereits nach Finnland übergesiedelt.³³ Ein Blick durch die Fenster eröffnet die Sicht auf einen geschnitzten Geschirrschrank, einen gedeckten Tisch mit dem silbernen Samowar neben dem Fenster und eine Holzterrasse, die in die obere Etage führt. Der Regisseur erstreckt die Handlung über die gesamte Breite der Vorderbühne und nimmt den Figuren so die Möglichkeit, *tête-à-tête* zu kommunizieren. Seine Helden führen ihre Dialoge auf Entfernung, überwiegend durch die Fenster. Die verglaste Veranda teilt die Bühne in zwei Teile, die Handlung geschieht mal drinnen, mal draußen. Dem Publikum ist nur erlaubt, durch das Fenster einen Blick auf das ‚fremde Leben‘ zu werfen. Mal wird das Fenster geöffnet und lässt das Publikum an ‚fremden‘ Gesprächen teilnehmen, mal wird es geschlossen und man kann nur Astrovs Lippenbewegungen entnehmen, dass am Menschen alles schön sein soll – sein Gesicht, die Gedanken usw.³⁴ Ljubov’ Lebedina sieht hier vor allem Karbauskis Idee des Protestes gegen die Eintönigkeit und Langeweile: Mit dem Schließen des Fensters inmitten der berühmten Phrase unterstreicht der Regisseur die Tatsache, dass „edle Regungen zwar etwas Wunderbares sind, doch, wenn ein Mensch sein Leben hinterherschleift, ihn selbst schöne Worte nicht besser machen“.³⁵ Überhaupt scheint das Fenster-Motiv eine

Internetquelle: http://www.smotr.ru/2003/2003_tab_vanya.htm, (26.10.2007).

³² Vgl. Karas’, Alena: *Derevenskij romans*, in: *Rossijskaja gazeta*, 20.05.2004, Internetquelle: http://www.tabakov.ru/performance/uncle_vanya/4103/, (22.10.2007).

³³ Vgl. ebd.

³⁴ Mit diesem Einfall setzt Karbauskis ein Publikum voraus, das sich dessen bewusst ist, was genau am Menschen schön sein soll, und bewahrt somit seinen Helden, laut Goder, vom überflüssigen Pathos. Denn als die besagte Replik Astrovs sowie seine Worte von der Schädlichkeit des Müßiggangs, die dem Publikum bereits zum Überdruß geworden sind, stattfinden sollen, spricht er nur „In einem Menschen soll alles...“ aus und schließt das Fenster. Danach ist nur Musik zu hören und zu sehen, wie sich seine Lippen bewegen.

S. Goder, *Radost’, kotoroj ne minovat’*.

³⁵ S. Lebedina, Ljubov’: *Kogda my uvidim „nebo v almazach“?*, in: *Trud*, 29.05.2004, Internetquelle: http://www.tabakov.ru/performance/uncle_vanya/4158/, (26.10.2007).

übergeordnete Rolle in Karbauskis' Inszenierung zu spielen: Viele große, sich öffnende und schließende Fenster geben den Rhythmus der Handlung an. Sie verbergen die „quälende Schwermut und Langeweile“.³⁶ Bestimmt reißt der Regisseur die Figuren von den ganzen „jungen Wäldchen“ und „Birken“ los und sperrt sie in einem riesigen Haus, im beinahe luftleeren Raum ein. Ein Leben in solch einem Haus, ist sich Lebedina sicher, sei unmöglich, dafür könne man sich gut aufhängen, und das bei jedem Wetter. Dieses Haus ist weniger eine Wohnstätte, sondern vielmehr das Schicksal beziehungsweise der vom Schicksal beschiedene Käfig; das Gitter wird durch den luftleeren Raum ersetzt. Die frische Luft ist der Grund, warum die Fenster stets geöffnet werden und warum die Figuren stets nach draußen zu gelangen versuchen.³⁷ Im Finale verdecken die riesigen, drei Meter hohen Fensterläden die verglaste Veranda, was die Funktion der Axthiebe in *Višnevij sad* übernimmt, und die Figuren werden, ähnlich wie Firs, im Haus versperrt.³⁸

Das Bühnenbild bleibt im Laufe des ganzen Stücks unverändert. Mit dieser „konstruktivistischen Askese“³⁹, die mehr über die Zeitstruktur verrät als jede andere szenische Metapher, übergeht der Regisseur eine Aufteilung in „Szenen aus dem Landleben“⁴⁰ und unternimmt den Versuch der Darstellung des Lebens in ihrer aufeinander folgenden Kontinuität, was der Intention des Autors, der auf das Vergehen der Zeit zwischen den Akten Wert legte, widerspricht.

Im Einklang mit dieser zeitlichen Darstellung geht auch die Stimmungszeichnung einher. Bereits zu Beginn des Stücks vermittelt die Kulissen- und Lichtgestaltung eine schläfrige Atmosphäre und macht die drückende Hitze physisch wahrnehmbar. Selbst seinen Eröffnungsmonolog führt Astrov auf dem Boden liegend, und auch Vojnickij gibt seine Äußerungen in einer Hängematte liegend ab. Die Figuren erscheinen als verbraucht und abgespannt. Ihre Energie reicht nur für kurze Ausbrüche à la Vojnickijs „aus mir könnte ein Schopenhauer oder Dostojewskij werden“ oder Astrovs Geschichten über die

³⁶ Vgl. Rajkina, Marina: „Djadja Vanja“ protiv „Čajki“. *Bikfordov šnur iz „Tabakerki“*, in: *Moskovskij komsomolec*, 20.05.2004, Internetquelle: http://www.tabakov.ru/performance/uncle_vanya/4105/ (25.10.2007).

³⁷ Vgl. Alpatova, Irina: *Ljudi v sklepe*. „Djadja Vanja“ A. Čechova, in: *Kul'tura*, 27.05.2004, Internetquelle: http://www.smotr.ru/2003/2003_tab_vanya.htm, (26.10.2007).

³⁸ S. Sokoljanskij, Aleksandr: *Bol'se žizni*. „Djadja Vanja“ na scene *Chudožestvennogo*, in: *Vremja novostej*, 20. 05.2004, Internetquelle: http://www.tabakov.ru/performance/uncle_vanya/4104/, (26.10.2007).

³⁹ Karas', *Derevenskij romans*.

⁴⁰ Hervorhebung I. U.-R.

phänomenalen Operationen, die er durchführt; aber auch diese klingen in derselben Tonart, wie Elena Andreevnas weltgewandte Liebenswürdigkeit, mit der sie beteuert, Astrov sähe wie sechsunddreißig aus.⁴¹ Besonders die Figur der Elena Andreevna, gespielt von Marina Zudina – hier sind sich die Kritiker einig – trägt nur sehr wenig zur Inszenierung bei. In diesem Zusammenhang befassen sich die Rezensenten mit der Frage, ob dies nicht ein gewollter Zug des Regisseurs sein könnte, diese „farblose Kokette“⁴², den „Traum aller ortsansässigen Männer“ als ein dermaßen „falsches Geschöpf – oberflächlich, falsch und affektiert“ darstellen zu wollen. So scheint auch die Frage des Ehebruchs für sie beschlossen zu sein und sie hält lediglich Ausschau, mit wem sie dies anfangen könnte. Auch ihrer Stieftochter Sonja gegenüber benimmt sie sich wie eine gemeine Klatschtante, die Geheimnisse entlockt, um sie weiter zu tragen.⁴³ Überaus interessanter erscheint die Figur Marija Vasil'evna Vojnickajas, die – im Gegensatz zu den anderen Figuren – scharf ausgeprägt karikaturistische, an das Rollenfach „komische Alte“ angeknüpfte Züge trägt. Selbst ihre groteske Maske fällt deutlich aus dem allgemeinen Rahmen der Aufführung. Ein besonderer Akzent wird dabei auf ihre Kurzsichtigkeit gemacht, ihren geraden Rücken sowie die anbetungsvolle Weise, mit der sie den Professor ansieht. Die Rolle der Vojnickaja, gespielt von Ol'ga Barnet, ist die wortkargste Rolle, doch gerade ihre Auftritte lösen beim Publikum Beifall aus.⁴⁴

Astrov, ein erschöpfter Zyniker, der aus Langeweile Elena Andreevna den Hof macht, wird genau so von Dmitrij Nazarov dargestellt, wie Astrov sich selbst beschreibt – ein „seltsamer Kauz mit langem Schnurrbart“. In diesem Zusammenhang äußert Grigorij Zaslavskij seine Zweifel darüber, dass solch ein Astrov mit einem Gegengefühl von Elena Andreevna überhaupt rechnen kann. Dabei stützt er sich auf Čechov, bei dem Elena durchaus von einer unerwarteten Leidenschaft ergriffen wird.⁴⁵ Dina Goder dagegen bemerkt, dass bei Nazarovs Astrov endlich deutlich wird, warum er sich als „seltsamer Kauz“ bezeichnet, im Gegensatz zu den Akteuren aus dem Rollenfach „Lieb-

⁴¹ Vgl. Egošina, Ol'ga: *Dom oknami v zal*, in: *Novye izvestija*, 20.05.2004, Internetquelle: http://www.smotr.ru/2003/2003_tab_vanya.htm, (25.10.2007).

⁴² Sitkovskij, Gleb: *Svet v okoške*. „*Djadja Vanja*“ v teatre Olega Tabakova, in: *Gazeta*, 20.05.2004, Internetquelle: http://www.smotr.ru/2003/2003_tab_vanya.htm, (25.10.2007).

⁴³ Vgl. Goder, *Radost', kotoroj ne minovat'*.

⁴⁴ Vgl. Rajkina, „*Djadja Vanja*“ protiv „*Čajki*“.

⁴⁵ Zaslavskij, Grigorij: *Čvertaja stena, pjataja stena*, in: *Nesavisimaja gazeta*, 24.05.2004, Internetquelle: http://www.zaslavsky.ru/rez/tabakov_vanya.htm, (25.10.2007).

haber“, von denen der Provinzarzt Astrov für gewöhnlich dargestellt wird.⁴⁶ Zum Mittelpunkt der Inszenierung ist die Figur Sonjas, gespielt von Irina Pegova, geworden. Pummelig und mit dicken Zöpfen scheint sie vor dem Hintergrund der kränklichen und erschöpften Hausbewohner die einzige wirklich lebendige Figur zu sein. Bis zur Schroffheit direkt, frisch und kindlich naiv, ist sie die einzige im Haus, die wirtschaftet, sich um Vojnickaja kümmert und überhaupt aktiv ist.⁴⁷ Man nimmt ihr auch ab, dass sie im alternden, korpulenten, mit einer Bassstimme sprechenden Astrov tatsächlich einen Schönling mit zarter Stimme und Seele sieht.⁴⁸ Karbauskis rückt in erster Linie jene zwei Figuren in den Vordergrund, die „dieses Leben letzten Endes bewegen – Astrov und, was durchaus ungewöhnlich ist, Sonja“, so Goder. Wenn man allerdings bedenkt, dass Čechov mit *Djadja Vanja* „Szenen aus dem Landleben“ geschrieben hat, wird deutlich, dass gerade Sonja und Astrov dieses gewisse ‚ländliche‘ Lebensgefühl in sich tragen, welches allen anderen Gutbewohnern fremd ist.⁴⁹

Der eigentliche interessante Aspekt der Inszenierung besteht laut Dolžanskij in der Neuverteilung der Akzente zwischen dem Titelhelden und Professor Serebrjakov. Das traditionelle Verständnis des Dramas, das Serebrjakov als einen talentlosen, alten und launischen Müßiggänger und Vojnickij als einen sanftmütigen, fleißig arbeitenden Provinzintellektuellen darstellt, dessen Leben „verpfuscht“ ist, ruft längst keinen Inszenierungsreiz hervor. So gebraucht Karbauskis diese Konstellation genau umgekehrt.⁵⁰ Als äußerst charmant wird Professor Serebrjakov dargestellt, der einen Hauch des Hauptstadt-Lebens, des Erfolgs und des Ruhms mit sich bringt, und nur ohnmächtiger Neid scheint Vojnickij beteuern lassen zu können, des Professors Name sei unbekannt. Der ist gewöhnt, im Mittelpunkt zu stehen, aber er ist auch einer der wenigen, die sich noch die Fähigkeit bewahrt haben, den anderen zuzuhören und auf sie zu reagieren. So überreicht er Vojnickaja Blumen, hat Mitgefühl mit der Tochter und schafft es, die komische Seite in der Situation, in der Vojnickij auf ihn schießt, zu entdecken: „Schaffen Sie von mir diesen Verrückten weg“, sagt er weniger aus Angst, sondern vielmehr mit Verdruss da-

⁴⁶ S. hierzu Goder, *Radost', kotoroj ne minovat'*.

⁴⁷ S. auch Sitkovskij, *Svet v okoške*.

⁴⁸ Vgl. Egošina, *Dom oknami v zal*.

⁴⁹ S. Karas', *Derevenskij romans*.

⁵⁰ S. Dolžanskij, Roman: *Djadja nečestnych pravil*, in: *Izvestija*, 26.04.2004 / *Kommer-*

sant, 20.05.2004, Internetquelle:
<http://kommersant.ru/doc.aspx?DocsID=475871&ThemesID=680>. (26.10.2007)

rüber, dass er ein Teil dieser Farce geworden ist.⁵¹ Serebrjakov wird von Oleg Tabakov als eine regelrechte Vogelscheuche gespielt, für die Anwesenden nicht im Geringsten gefährlich. Selbst Vojnickij scheint dies begreifen zu können, doch ein Migräneanfall⁵² spielt ihm übel mit und ‚zwingt‘ ihn nach einer Doppelflinte zu greifen, durch welche hier wohl der Čechovsche Revolver ausgetauscht wird.⁵³

Die Figur Vojnickijs ist dagegen eine Illustration dessen, wie der Neid einen Menschen in einen „von Reflexionen zerfressenen Neurastheniker“ verwandelt, allerdings nicht ganz überzeugend vom Schauspieler Boris Plotnikov dargestellt.⁵⁴ Der Titelheld wird hier als Faulenzer und Nörgler gezeichnet, nichtig, neidisch, hysterisch, hektisch und maßlos zudringlich. Er bezichtigt den Professor der Nutzlosigkeit, verlässt aber selbst die Hängematte nicht und im Finale drängt ihm Sonja beinahe gewaltsam die Rechnungen in die Hand, doch der faule Vojnickij ist damit offensichtlich überfordert.⁵⁵ Besonders unsympathisch wirkt er bei seinen Annäherungsversuchen Elena Andreevna gegenüber, wenn er sich ihr auf allen Vieren hinterher schleppt, nach ihrer Hand zu greifen versucht, um sie zu küssen und dabei unangenehm lächelt. Aus einem „reflektierenden Intellektuellen“ wurde ein „erbärmlicher geifernder Libidinist“ gemacht, dessen aufdringliche Verhaltensweise Elena Andreevna gegenüber unerträglich ist. Kein Anzeichen davon, dass er „talentiert, klug, mutig“ ist, wie er sich selbst bezeichnet.⁵⁶ In seiner Verliebtheit seitens Elena Andreevna sowie in seinen Launen und hysterischen Ausbrüchen schimmert eine gewisse Infantilität durch. Auch seine Schwermut ist im Grunde komisch. Die Hälfte der Handlung verbringt er in einem typisch „oblomovschen“ Morgenrock und auch die Szene, in der er den Professor zu erschießen versucht, wird als eine unverhohlene Komödie dargestellt.⁵⁷ Djadja Vanja ruft beim Publikum keine Teilnahme, sondern eine Art Mitleid hervor: Nachdem er keine Belohnung für seine Opferbereitschaft bekommen hat, ist

⁵¹ Vgl. Egošina, *Dom oknami v zal.*

⁵² Karbauskis' schwächerer und kränklicher Vojnickij leidet unter Migräne, er legt fortwährend einen kalten Teelöffel an die Schläfen an und jammert.

Vgl. Sitkovskij, *Svet v okoške.*

⁵³ Sitkovskij.

⁵⁴ Vgl. Davydova, Marina: *Smolodu sostarilsja*, in: *Izvestija*, 20.05.2004, Internetquelle: http://www.smotr.ru/2003/2003_tab_vanya.htm, (26.10.2007).

⁵⁵ Vgl. Dolžanskij, *Djadja nečestnych pravil.*

⁵⁶ S. Jampol'skaja, Elena: *O vrede gamaka*, in: *Russkij kur'er*, 20.05.2004, Internetquelle: http://www.smotr.ru/2003/2003_tab_vanya.htm, (30.09.2007).

⁵⁷ S. hierzu Zincov, Oleg: *Djadja Vanja otdochnet*, in: *Vedomosti*, Nr. 84, 20.05.2004, Internetquelle: <http://www.vedomosti.ru/newspaper/article.shtml?2004/05/20/75984>, (25.10.2007).

er gekränkt. Er schießt auf Serebrjakov, verfehlt ihn jedoch. Danach versucht er sich das Leben zu nehmen, doch Astrov nimmt ihm das Gift ab. Der Mensch, der stundenlang mit der kränklichen Miene in der Hängematte liegt, der weder dazu imstande ist, sich zu rächen, noch, sich das Leben zu nehmen, kann auch kaum mit Elena Andreevnas Aufmerksamkeit rechnen, der er nachstellt. Das einzige, was ihm gerecht wird, ist Sonjas Mitleid, so Zaslavskij, der in Vojnickijs Figur nichts Tragisches sieht, und in seinem „Das Leben ist dahin!“ eine melodramatische Überspanntheit erkennt.⁵⁸

Serebrjakov wird dagegen als „saftig“⁵⁹ dargestellt: Man glaubt gerne, dass dieser Professor viel arbeitet und die allgemeine Anbetung, die ihm zu Teil kommt, erscheint nicht weiter verwunderlich, ebenso wie sein Unverständnis darüber, womit er Sonja und Djadja Vanja verpflichtet sein soll. Er redet viel, doch Fundiertes, und seine berühmte Abgangsreplik: „Man muss, meine Herrschaften, ein Werk vollbringen!“ findet Anklang beim Publikum und wird von übereinstimmendem Applaus begleitet.⁶⁰ Es erscheint daher unbegreiflich, wie man auf so einen Menschen schießen kann und ist vermutlich der Grund dafür, dass Karbauskis die Szene der „Beschießung“ in Form einer offensichtlichen Farce löste.⁶¹ Grigorij Zaslavskij bezeichnet Serebrjakov als die „positivste Figur der Inszenierung“: Auch wenn er sich ebenfalls nicht mit der Kunst auskennt, so hat er sich gut an die neue wirtschaftliche Situation angepasst, sein praktisches Geschick vermengt sich mit dem menschlichen Charme. Es wäre somit, laut Rezensent, nicht Vojnickij zu bedauern, der aller Wahrscheinlichkeit nach niemals den „Himmel in Diamanten“ sehen wird, sondern Serebrjakov, und die Aussage des Stücks würde darauf hinauslaufen, dass der gesunde Menschenverstand in Russland niemals und von niemandem vernommen wird.⁶² Für den eingetretenen Verfallprozess scheint Karbauskis die Schuld bei den Figuren selbst suchen zu wollen, was die „lehrbuchhafte Anteilnahme vermindert“.⁶³ Am Anfang der Inszenierung sind sie nicht nur für besondere Aktivitäten zu träge, selbst zum Aufstehen sind sie zu faul. So erscheint es als sehr glaubwürdig, dass Astrov in letzter Zeit den Wodka missbraucht und lässt daran zweifeln, dass Vojnickij in den letzten Jahren Schopenhauer oder Dostoevskij in den Händen gehalten hat.⁶⁴ Ent-

⁵⁸ S. hierzu Zaslavskij, *Četvertaja stena, pjataja stena*.

⁵⁹ Lebedina.

⁶⁰ Vgl. Dolžanskij, *Djadja nečestnych pravil*.

⁶¹ Vgl. Lebedina.

⁶² S. Zaslavskij, *Četvertaja stena, pjataja stena*.

⁶³ Ebd.

⁶⁴ Vgl. Alpatova, *Ljudi v sklepe*.

sprechend gestaltet sich auch das Finale – gerecht und entgegen Čechovs Art eindeutig, so Dolžanskij. Der Professor reist ab, um zu arbeiten, das Leben im Gutshaus endet. Die Arbeiter schließen die Fensterläden, gleichsam einem Sarg. Das Leben ist dort, wo Serebrjakov ist.

Nach Serebrjakovs Abreise und während der finalen Szene schließen die Bühnenarbeiter die Fenster. Durch die letzte geöffnete Fensterlade sind der weinende und gänzlich ermattete Vojnickij sowie Sonja zu sehen. Auf der Fensterbank sitzend, hält sie ihren berühmten Monolog über den Himmel in Diamanten. Ihr Gesicht ist auch das letzte, was das Publikum zu sehen bekommt. Doch die finale Szene spaltet die Stimmen der Kritik. Roman Dolžanskij fasst Sonjas Replik als nur dahergesprochen auf: „Die Worte über den Himmel in Diamanten klingen so, als ob sie überhaupt nicht erklingen würden: Es gibt niemanden, der sie aussprechen könnte und niemanden, an den sie gerichtet werden könnten“, womit der Regisseur diese Hoffnung auf das Ausruhen, die üblicherweise im finalen Monolog erklingt, zerstört.⁶⁵ Oleg Zincov dagegen versteht die finale *mise en scène* so, dass Sonja auch die einzige sein wird, die den diamantenen Himmel zu sehen bekommt.⁶⁶ Nach Sonjas Worten versinkt die Bühne im Halbdunkeln und es wirkt, als ob gleich auch der letzte schmale Lichtstreifen und mit ihm alle Hoffnungen Sonjas auf Ruhe und den Himmel in Diamanten verschwinden werden. Doch plötzlich überflutet das gleichmäßige, gleißende Licht die Bühne – eine „heitere Weisheit des Finales“, die jedoch keineswegs durch die vorausgehenden Entwicklungen vorbereitet wurde, so dass sie weniger als organisch, sondern viel mehr wie „ein schöner Flicker auf dem abgetragenen Anzug dieses bedächtigen und schwerfälligen Schauspiels“ erscheint, so Marina Davydova.⁶⁷ Auch Irina Alpatova empfindet ihrerseits die „banale“ Gestaltung der finalen Szene als „ärgerlich“: Karbauskis, der in seinen anderen Regiearbeiten kühn mit dem Begriff „Tod“ spielt, indem er ihn szenisch präpariert und theatraalisiert, verschont seine Protagonisten, lässt einen Fensterspalt offen und überflutet die Bühne mit Licht, obwohl, so Alpatova, eine lebenslange Haft schlimmer als der Tod sein könnte.⁶⁸

Im Allgemeinen bemerken die Rezensenten, diese Inszenierung des Regisseurs sei im Vergleich zu seinen anderen Arbeiten weniger organisch und in sich geschlossen und lasse genügend Raum für Entwicklungen und unerwartete Wendungen.⁶⁹ Marina Davydova bezeichnet die Inszenierung als „Spek-

⁶⁵ S. Dolžanskij, *Djadja nečestnych pravil*.

⁶⁶ Zincov, *Djadja Vanja otdochnet*.

⁶⁷ Davydova, *Smolodu sostarilsja*.

⁶⁸ S. hierzu Alpatova, *Ljudi v sklepe*.

⁶⁹ Vgl. ebd.

takel der verpassten Möglichkeiten“.⁷⁰ In Karbauskis' *Djadja Vanja*, das „gezwungen oder ungezwungen auf den Gesetzen der dramaturgischen Logik Čechovs aufgebaut ist“⁷¹, fehlt ein gewisses Etwas, nach dem die Regisseure dieses Stücks in den letzten Jahren beharrlich auf der Suche sind, indem sie neue Akzente setzen, sich querrein durch Text fortbewegen und Stempel ausgeben. Grigorij Zaslavskij bemerkt eine Häufung der „überflüssigen Gesten, des unnötigen Spiels mit Gegenständen und der Gegenstände selbst“. So das unmotivierte Sich-In-Bewegung-Setzen des massiven Buffetschranks während der nächtlichen Szene zwischen Astrov und Sonja, das sinnlose Hantieren mit den Stühlen in der Szene der von Serebrjakov einberufenen Versammlung oder Elena Andreevnas Ziehen an Sonjas Haaren, wie an einem Fangseil. Aber auch das stetige Öffnen und Schließen der Fenster erscheint, laut Rezensent, bereits nach kurzer Zeit als ermüdend.⁷² Auch Davydova hinterfragt die Rolle dieser zum Teil surrealistischen Einschübe und äußert ihr Unverständnis über das Ziel des jungen Regisseurs, mit dem er sich an die Umsetzung dieses unzählige Male aufgeführten Textes gemacht haben soll.⁷³ Es entsteht der Eindruck, so Roman Dolžanskij, dass der Regisseur automatisch die Aufführung, die über keine bestimmte Aussage, doch mehrere lange und ermüdende Lücken verfüge, wachzurütteln versuche, um die „tausendunderste“ Aufbereitung des Stücks irgendwie rechtfertigen zu können und sie nicht rituell aussehen zu lassen.⁷⁴

III. Jürgen Gosch

„In den letzten Jahren hat Jürgen Gosch seine Schauspieler in immer neue elementare Spiele verwickelt und fast aggressiv in die Nähe der Performance Art getrieben. Jetzt stellt er demonstrativ einen Samowar in den Mittelpunkt seines *Onkel Vanja* – und erzählt das Stück ganz psychologisch-realistisch. Ein Anfall von einfühlender Tschechow-Nostalgie? Keineswegs“, verkündet die Annotation der *Berliner Festspiele* in Bezug auf Goschs Inszenierung von *Djadja Vanja* am Deutschen Theater Berlin im Januar 2008.⁷⁵ Sein Stück in-

⁷⁰ S. Davydova, *Smolodu sostarilsja*.

⁷¹ Vgl. Alpatova, *Ljudi v sklepe*.

⁷² Vgl. Zaslavskij, *Četvertaja stena, pjataja stena*.

⁷³ S. Davydova, *Smolodu sostarilsja*.

⁷⁴ S. Dolžanskij, *Djadja nečestnych pravil*.

⁷⁵ Berliner Festspiele: *Annotation zu Onkel Vanja*, Internetquelle:

szenierte Jürgen Gosch in einer sehr umgangssprachlichen und von Schwabismen geprägten deutschen Fassung von Angela Schanelec nach einer Übersetzung von Arina Nestieva als „Modell- und Ernstfall zugleich“, als „Kopf- und Knasttheater, mit Einsprengeln von Schießbude und Ohnsorg zwar, aber ohne auch nur das Jota eines Erlösungsangebots“⁷⁶.

Die „Szenen aus dem Landleben“ erscheinen trotz ihres schleppenden Tempos weder elegisch und schwermütig, noch zeichnen sie sich durch verzagte Charaktere aus. Auf der Suche nach dem Sinn finden sich die Figuren Čechovs in einem hohen, aber engen, nur wenig tiefen Kasten wieder, den der Bühnenraum darstellt und dessen Boden genau wie die Decke und die Wände vom Bühnenbildner Johannes Schütz in trister, feuchtfleckiger Lehmfarbe gehalten sind. Auf der nahezu leeren Bühne eine lange Sitzbank mit Samowar und Trinkgeschirr sowie ein paar Akten als Requisiten. Fensterlos und ohne jegliche Perspektive gibt das Bühnenbild die Lebensform der Figuren, ihr eingegengtes, karges Landleben an und „verursacht schon beim Hinsehen Beklemmungen“⁷⁷. Dieses Gutshaus gleicht einem Gefängnis: Die Figuren betreten aus dem Zuschauerraum heraus die Bühne und dann gibt es für sie kein Entrinnen mehr. Eine Art „abstrakter Realismus“, eine „Höllenvision“⁷⁸ bezeichnet Rüdiger Schaper die Tatsache, dass niemand diese Lehmgrube je wirklich verlässt. Wer nach einer gespielten Szene abgehen will, wird jählings gestoppt; denn es gibt nicht einmal Türen für Auf- und Abgänge. Die Schauspieler befinden sich zu jeder Zeit der dreieinhalbstündigen Aufführung auf der Bühne, und wenn sie nicht gerade spielen, so stehen sie reglos an die Wände gelehnt da und spielen dort mit Blicken und seiner Haltung „sichtbar-unsichtbar“⁷⁹ weiter. Als Folge bleiben dabei im Laufe der Aufführung immer mehr Lehmspuren an der zeitgenössischen Alltagskleidung der Darsteller haften – „wie die Idiotie des Landlebens an ihren Figuren“⁸⁰.

http://www.berlinerfestspiele.de/de/archiv/festivals2008/03_theatertreffen08/tt_08_programm/tt_08_programm_gastspiele/tt_08_ProgrammlisteDetailSeite_gast_9631.php, (16.09.2008).

⁷⁶ S. Kohse, Petra: *Ein Spiel ist ein Spiel ist kein Spiel*, in: *Nachtkritik*, 17.01.2008, Internetquelle: http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&task=view&id=888, (16.09.2008).

⁷⁷ Kohse.

⁷⁸ Schaper, Rüdiger: *Fegefeuer der Einsamkeiten*, in: *Der Tagesspiegel*, 14.01.2008, Internetquelle: <http://www.tagesspiegel.de/kultur/Juergen-Gosch-Onkel-Wanja;art772,2455611>, (17.09.2008).

⁷⁹ Schaper.

⁸⁰ Heine, Matthias: *So traurig, wie „Onkel Vanja“ nur sein kann*, in: *Welt online*, 14.01.2008, Internetquelle: http://www.welt.de/kultur/article1550403/So_traurig_wie_Onkel_Wanja_nur_sein_kann.html, (16.09.2008).

Ulrich Matthes – ein hagerer, beinahe schwindstüchtig aussehender Vojnickij in einem dunkelblauen Anzug, Turnschuhen und mit einer langen schmalen Krawatte – spielt in Goschs Inszenierung einen aufgrund der unerwiderten Liebe und zerstörten Lebenspläne zutiefst verletzten und doch voll unerfüllter Sehnsüchte und Leidenschaften strotzenden Menschen, der die Hoffnung keineswegs aufgeben möchte. Als „intensiv“ bezeichnet Rüdiger Schaper Matthes’ Spiel, dessen Vojnickij zwischen dem II. und dem III. Akt um zehn Jahre altert und „am Ende ist er ein Gespenst“.⁸¹ Pikiert, unmutig und trotzig, bringt er Elena Andreevna mit seinen Streichen einem hysterischen Anfall nahe, unversehens küsst er dann ihre Hand und bittet um Verzeihung, erstarrt dann vorübergehend an der Wand, von der er sich jäh losreißt, um seiner Angebeteten einige verletzenden Worte zu sagen und sich wieder an die „Wand des Schweigens“ hinzustellen.⁸² Im Laufe der gesamten Inszenierung, berichtet Vladimir Koljazin, empfindet Matthes’ Vojnickij keine einzige positive Gefühlsregung – „nur Sarkasmus, nur Leiden, nur eine eingeengte Seele...“⁸³ Zornig und voller Panik, tragisch und lächerlich zugleich löst sich diese „nährliche Puppe“⁸⁴ von der Wand und stürzt sich in den „Showdown“⁸⁵ mit Serebrjakov, wobei in seine „fragile Statur [...] ein solcher Schmerz ein[schlägt], eine solche Verzweiflung, dass man dem Guten wünscht, er möge den Professor erschießen“⁸⁶.

In der Rolle des Professors Serebrjakov versucht Christian Grasshof, laut Koljazin, weniger in Čechovscher, sondern vielmehr in Gogol’scher Manier zwischen einer „bissigen Satire“ und einer „tollkühnen, etwas groben Farce“ zu balancieren. Dieser „parasitäre Lustgreis“, wie Irene Bazinger Grasshofs Serebrjakov bezeichnet, ist in seiner lautstarken Rücksichtslosigkeit, seiner Hypochondrie und dem Grimassieren „so eklig wie überzeugend und unter aller schlüpfrigen Edelschmiere bestürzend glaubwürdig“.⁸⁷ Als der ‚abge-

⁸¹ S. Schaper.

⁸² Vgl. Koljazin, Vladimir: „Djadja Vanja“ v čtyrech stenach, ili strašnye noči profesora Serebrjakova, in: *Nezavisimaja gazeta*, 01.07.2008, Internetquelle: http://www.ng.ru/culture/2008-07-01/100_festival.html, (16.09.2008).

⁸³ Ebd.

⁸⁴ Ebd.

⁸⁵ Schaper.

⁸⁶ Ebd.

⁸⁷ Bazinger, Irene: *Lauter Unberührbare*, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Nr. 11, 14.09.2008, Internetquelle: http://www.faz.net/s/Rub4D7EDEF6A6BB3438E85981C05ED63D788/Doc~E40F0786E81AA46EC8FF5B7CB74A584AB~ATpl~Ecommon~Scontent.html?rs_s_aktuell, (17.09.2008).

quälte‘ Professor von seiner Frau im II. Akt mit dem Plaid zugedeckt wird, ruft dieser Greis, dessen „überspannter Hedonismus sich mit einem krampfhaften Schmerz und wahnsinnigen Schreien vereinigt“ Mitleid hervor.⁸⁸ Hieran knüpft auch eine der effektvollsten Szenen der alten Kinderfrau Marina (Christina Schorn), wenn sie den lamentierenden Professor in eine Decke wickelt und wie ein Baby fortbringt.⁸⁹ Elena Andreevna, gespielt von Constanze Becker, tritt weniger als eine gelangweilte Schönheit, sondern als „barsche Frühdesillusionierte“ auf, wobei sich die Barschheit hauptsächlich gegen sie selbst richtet, da sie genau weiß, dass alle ihr nachstellenden Männer nicht nach ihr trachten, „sondern den letzten vermeintlichen Strohalm aus ihrem verpfuschten Leben heraus“ in ihr sehen.⁹⁰ Ihr, die ihren Gatten wie eine Buße auf sich nimmt, „traut man auch zu, ihn einmal zu erwürgen“, schreibt Matthias Heine.⁹¹ Auch Meike Drostes „gezwungen beherrschte“⁹² Sonja – mit Gummistiefeln und den Händen in den Schürzentaschen – übt sich „ruppig auf Eigen(über)leben“⁹³ ausgerichtet und „aus schlichter Einsamkeitsnot“⁹⁴ in Duldsamkeit.

Fern jeglicher Klischees tritt auch Goschs Astrov auf, der mit Jens Harzer jünger und äußerlich interessanter als oft üblich besetzt ist – „man versteht so besser, was die Frauen an ihm finden“, so Matthias Heine.⁹⁵ Hochgewachsen und schlank, in einer tief hängenden und lehmverschmierten schwarzen Anzug hose legt er einen „quakig-nölenden, komisch-kauzigen Tonfall“ an den Tag, mit dem sein „Eigenbrötlertum“ betont wird.⁹⁶ Als eine Art Tarnung, um nicht allzu attraktiv zu wirken⁹⁷, wie eine groteske Illustration zu seinen Worten erscheint auch Astrovs überdimensionaler, bürstenartiger, „blöder“ Schnurrbart. „Ich will nichts, ich brauche nichts, ich liebe niemanden“, wiederholt ein etwas hartherziger und längst für alles abgestumpfter Astrov immer wieder. Er klagt über das langweilige Leben, rasselt mit einer Streich-

⁸⁸ Koljazin.

⁸⁹ S. Heine.

⁹⁰ Wahl, Christine: *Onkel Vanjas Suche nach dem Sinn*, in: *Spiegel Online*, 13.01.2008, Internetquelle: <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/0,1518,528341,00.html>, (17.09.2008).

⁹¹ Heine.

⁹² Pilz, Dirk: *Aus dem Leben der Erdbewohner*, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 14.01.2008, Internetquelle: http://www.nzz.ch/nachrichten/kultur/aktuell/aus_dem_leben_der_erdbewohner_1.650962.html, (17.09.2008).

⁹³ Wahl.

⁹⁴ Ebd.

⁹⁵ S. Heine.

⁹⁶ Vgl. Kohse.

⁹⁷ S. Schaper.

holzschachtel während er eine im Grunde bewegende Rede über die sinnlos abgeholzten Bäume sowie über die Zukunft der russischen Wälder hält und vernachlässigt die Medizin, da das „stumpfe Landvolk“, dargestellt von Rahul Chakraborty, der mit einem Klopfer in der Hand auf bengalisch singt, „sowieso eine ganz andere Sprache als die melancholischen Privilegierten“⁹⁸ spricht. Doch er ist auch „seltsam sanft, still und wunderbar“ in seinem letzten Auftritt mit Elena Andreevna⁹⁹ und grotesk tragikomisch in der Szene, in der er seine Trübsal in Wodka ertränkt.

„Ein merkwürdiger Ton herrscht in dieser Inszenierung“, schreibt Petra Kohse. Es werden hier die Verhältnisse nicht untergründig offenbart, sondern „im vertraut vorwurfsvollen oder hochgradig gereizten Ton demonstriert“.¹⁰⁰ Es ist nichts von der „birkenrauschenden Heiterkeit“ oder „standesbewussten Formvollendung, aus der sich Melancholie und Verzweiflung erheben“ da, „auf verschiedene Weisen gekünstelt, aber trotzdem einer jeweiligen Authentizität entspringend, sperrig also und glaubhaft. Ein Spiel ist ein Spiel ist kein Spiel“, so Kohse.¹⁰¹ Auch Irene Bazinger erkennt, dass die Darsteller so wirken, „als würden sie nicht Čechov spielen, sondern Čechovspielen spielen“, wobei sie diesen Eindruck teils auf die Erdlochstimmung, teils auf „Jürgen Goschs Weigerung, als Regisseur Position zu den russischen Verhältnissen, zum Stück oder zumindest zum Stand der Dinge zu beziehen“, zurückführt.¹⁰² Koljazin bemerkt jedoch, Gosch habe die Poetik des Čechovschen Dramas bis ins Details ausgearbeitet: Die Inkongruenz der Worte und der Handlungen, einer großen inneren Ruhe und grenzenlosen Verzweiflung, Emotionen und ihres entweichenden Sinns.¹⁰³

„[D]ie Inszenierung [ist] frei von aufdringlichen Regie-Methoden, wie Gosch sie zuletzt bei seinen Shakespeare-Arbeiten überstrapaziert hatte“, so Heine.¹⁰⁴ Es ist ein gewollt armes Theater, in dem die Darsteller in den Pausen auf offener Bühne bei vollem Licht ihre Kostüme, die in den Wäschekörben neben der Wand liegen, wechseln und den Lärm der abfahrenden Equipagen mit Klappern und Glocken imitieren. Ein „überraschender Kontrast“ zu dieser Askese ist laut Matthias Heine einer der beiden Pistolenschüsse auf Serebrjakov, der mit einem „Kinoeffekt in der Lehmwand explodiert“, so wie das

⁹⁸ Vgl. Heine.

⁹⁹ S. hierzu Koljazin.

¹⁰⁰ Kohse.

¹⁰¹ Ebd.

¹⁰² Mehr hierzu Bazinger.

¹⁰³ Vgl. Koljazin.

¹⁰⁴ Heine.

Liebesleid, die Selbstverachtung und der Hass auf den Professor gegenüber in Vojnickij explodieren.¹⁰⁵ Mit dem Verfehlen des Ziels ist auch Onkel Vanjas gesamtes Leben vorbei und es ist einer der Grundgedanken der Inszenierung, dass das Leben an einem vorübergeht, ohne dass man es merkt.¹⁰⁶ Gosch erlaubt sich kaum Sentimentales, aber auch so gut wie keine Komik. Diese Inszenierung kennt keine Gnade und ist „unnachgiebig realistisch in ihrem Blick auf das zum Tode bestimmte Leben“.¹⁰⁷ Zunächst wird die Čechovsche Technik der Pause augenfällig: Immer wieder wird es auf der Bühne für lange Minuten völlig still. Des Weiteren lässt sich das verlangsamte Tempo der Eingangsszenen erwähnen. „Gnadenlos langsam“ wird es auch am Ende ausgespielt, wodurch die „Tristesse des Schlusses“¹⁰⁸ nur noch stärker hervorgehoben wird. Am Ende des Stücks bleibt angesichts der fehlgeleiteten Leben und Konstellationen lediglich die finale Erkenntnis, dass immer etwas zum Glücklichen fehlt und, wie Christine Wahl es sieht, dass es „fortan ohne regressiven Illusionszipfel dem Ende zugeht – und wenn man Pech hat, noch nicht mal schnell“¹⁰⁹. Am Schluss, während Sonjas Monolog über das jenseitige lichte Leben, laufen Ulrich Matthes echte Tränen übers Gesicht, wobei dies keineswegs sentimental, sondern nur „knallhart“ und „stimmig“ wirkt.¹¹⁰ Insgesamt verkündet das Programm der Berliner Festspiele, wird in Jürgen Goschs Inszenierung neben aller spielerischen Intensität und Komik ein „geheimer Bauplan des Menschseins sichtbar“: Während sich der I. Akt ohne Übereifer in das ländliche Leben hineinfädelt und der IV. Akt die Geschehnisse langsam ausklingen lässt, befinden sich dazwischen nur „offene Sinnfragen, hundstraurig verfehlte Lieben und komische Familienkatastrophen. In dreieinhalb Stunden das ganze Leben“.¹¹¹

¹⁰⁵ Vgl. ebd.

¹⁰⁶ S. auch Schaper.

¹⁰⁷ Pilz.

¹⁰⁸ S. Heine.

¹⁰⁹ Wahl.

¹¹⁰ Vgl. ebd.

¹¹¹ Berliner Festspiele.

Tri sestry

I. Michael Thalheimer

„Für Hoffnungen, Glücksentwürfe, schönen Selbstbetrug ist hier kein Zentimeter Raum, es ist ein Bild bleierner Zukunftslosigkeit. Und obwohl das Bühnenlicht die Szene gelegentlich aufhellt, obwohl die fernen, in Endlosschleifen repetierten Klavierklänge immer wieder an- und anschwellen, sind Stillstand und Monotonie der allbeherrschende Eindruck“, schreibt Gerhard Jörder über Michael Thalheimers ersten Čechov – die Inszenierung von *Tri sestry* am Deutschen Theater in Berlin im Jahre 2003.¹ In seiner Inszenierung setzt der Regisseur offenbar seine Tradition fort, „klassische Werke von mutmaßlich unnützem Ballast zu befreien und so ihren Kern freizulegen“² und führt eine umfassende Reduktion durch, die nahezu alle relevanten Aspekte von der Erzählzeit über die Bühnengestaltung bis hin zur Herabsetzung der Charaktere betrifft.

Das Kreisschema des Stücks greift Thalheimer in der Kulissengestaltung auf. Die zirkuläre Bewegung wird mit Hilfe der von Olaf Altmann gestalteten Drehbühne zum Ausdruck gebracht und imitiert gleichsam eine lang andauernde Kamerafahrt mit dem Zoom-Effekt bei einigen Szenen. Die Schauspieler drehen und verschieben sich mit der Bühne. Hinter die Drehbühne verlagert, marschieren sie, wie aufgezoogene Puppen an den Wänden entlang, beginnen ihre frei von jeglicher Betonung gestalteten Repliken in der Mitte des szenischen Raums, gleiten auf das Publikum zu, drehen ab und lassen – hinter die Kulissen von der Bühnentechnik befördert – ihre an einander vorbeigesprochenen Sätze verklingen. Da tauchen schon andere auf und schreiten, besser gesagt fahren, ebenfalls monoton sprechend an den Wänden entlang.³

¹ Jörder, Gerhard: *Gehen, sitzen, starren*, in: *Die Zeit*, Nr. 11/2003, Internetquelle: http://www.zeit.de/2003/11/Gehen_sitzen_starren, (27.09.2007).

² Vgl. Mensing, Kolja: *Ohne Abendbrot zu Bett*, in: *Die Tageszeitung*, 03.03.2003, Internetquelle: <http://www.taz.de/index.php?id=archivseite&dig=2003/03/03/a0156>, (27.09.2007).

³ „Die mitgedrehten Wände sorgen für den Schnitt-Effekt. Wo bei Čechov Jahre vergehen, Kinder auf die Welt kommen und größer werden, gehen bei Thalheimer all diese Nichtigkeiten mehr oder weniger in einem Kontinuum der so geschaffenen Momente

Und dies zu den immer gleichen jazzigen Klavierklängen von Bert Wrede. Die Musik übernimmt bei Thalheimer die Funktion, eine Atmosphäre zu schaffen, die aus dem Inneren der Figuren, besser gesagt der ‚Automaten‘, die der Regisseur zu schaffen pflegt, nicht kommen kann. Der Regisseur gebraucht sie für seine „virtuos choreografierten Regiesimulationen“.⁴

Thalheimers und Altmanns Bühnenbild ist von der Zeit- und Ortlosigkeit geprägt, es gibt hier nichts, was bestimmte historische oder soziale Kontexte aufrufen würde.⁵ Auf der Drehbühne verkanten und verschachteln sich haus- hohe, hölzerne Paneelwände, die einen Eindruck von beklemmender Leere und Isolation hinterlassen. Die Wände bieten eine große Projektionsfläche für Videoinstallationen: Kinder spielen im Schnee, toben im Schlafanzug und zu- zeln Spaghetti – die Hoffnung auf ein besseres Leben in Moskau beruht auf den Kindheitserinnerungen. Als „wahnsinnig kitschig“, doch zweckdienlich bezeichnet Kolja Mensing diese „verbissene Beweisführung“ Michael Thalheimers, dass der „sanfte Weltschmerz ins Kino gehört, das Theater dagegen für die harten Seiten der Melancholie zuständig ist“.⁶

„Michael Thalheimer hat eine ausgeprägte Phobie vor Requisiten“, bemerkt Gerhard Jörder über den Kunstgriff des Regisseurs, seine Inszenierungen in kalte und leere Räume zu stellen: „Alles ‚Klebrige‘ ist ihm verhasst. Klebrig sind ihm Stimmungen, in denen das Theater dekorativ badet. Klebrig sind ihm auch nostalgische Milieus, in denen es, etwa bei Čechov, Sofas, wehende Gardinen, Teegesirr und Samoware gibt“.⁷ So gibt es auch hier keinen gedeckten Tisch, keinen Tee und keine Kreisel. Lediglich den Samowar – das von Čebutykin anlässlich Irinas Namenstages mitgebrachte Geschenk – lässt Thalheimer auf die Bühne bringen, um ihn sogleich auf dem Boden zu zer- schlagen. Während bei Čechov der enttäuschte Militärarzt das ungelegene Geschenk diskret in einer hinteren Ecke verschwinden lässt, erlebt Thalhei- mers Čebutykin einen Wutanfall und wirft den Samowar auf den Boden, was angesichts der Aussage, dass das Leben nur ein „unnützer Gebrauchsgegen-

unter. ‚Wir sind ja gar nicht da, nichts gibt es auf der Welt, wir existieren überhaupt nicht, es scheint nur so, als existierten wir... Schließlich ist doch alles egal!‘“

Schweizerhof, Barbara: *Vertrauter Überdruss*, in: *Freitag*, Nr. 11, 07.03.2003, Internetquelle: <http://www.freitag.de/2003/11/03111302.php>, (27.09.2007).

⁴ S. Schäfer, Andreas: *Kein Sehnen, kein Schmerz. Michael Thalheimer tötet Čechov: ‚Drei Schwestern‘ im Deutschen Theater*, in: *Berliner Zeitung*, 03.03.2003, Internetquelle: <http://www.berlinonline.de/berlinerzeitung/archiv/.bin/dump.fcgi/2003/0303/feuilleton/0011/index.html>, (27.09.2007).

⁵ S. hierzu, Jörder.

⁶ Vgl. Mensing.

⁷ Jörder.

stand“, ein „Verlegenheitsgeschenk wie ein Samowar“ ist, „keine analytische Leistung, sondern eine Verzweiflungstat“ bedeutet.⁸

Von Reduktion ist bei Thalheimer nicht nur die Länge – das Schauspiel dauert nur knapp zweieinhalb Stunden – sondern auch die Breite betroffen. Die Personen sind kraftlos, ermattet und lethargisch. Bewegen sie sich nicht gerade wie Marionetten und monoton rezitierend an den Wänden entlang, so stehen sie stumm und reglos da und schauen über das Publikum ins Leere. „Schemen statt Menschen, fast alle bis zur Ununterscheidbarkeit eingedüstert“, schreibt Jörder.⁹ Thalheimer hat den Charakteren die Zwischentöne ausgetrieben, so dass sich die Figuren, vor allem die Schwestern, nur schwer voneinander unterscheiden lassen: Es existieren nur wenige Abweichungen – die herbe und strenge Ol’ga, die herbe und missgelaunte Maša, die herbe und verbitterte Irina. Während die Frauen entweder genervt herumschreien, wahllos die vor oder hinter den Wänden stehenden Männer küssen oder ins Leere starren, betrinken, streiten oder schlagen sich die männlichen Protagonisten. Solenyj, häufig als von düsterer Romantik umgebener, „hübscher Kerl mit unsympathischen Manieren“ dargestellt, ist hier lediglich ein verhaltensauffälliger Glatzkopf. Zurückgestuft auf ein Dauergrinsen ist auch dem Oberstleutnant Veršinín jeder Charme genommen.¹⁰ Die Aufmachung der Figuren beschreibt Barbara Schweizerhof folgendermaßen: „Gekleidet sind Thalheimers Čechov-Figuren ganz im Modernitäts-Verlierer-Look, jener unspezifischen Mode von gestern, die uns heute unpassender und hässlicher vorkommt als die von vorgestern. Sie sehen allerdings eher so aus, als ob sie sich nach Paris, New York oder Tokio sehnten. Dass sie trotzdem noch „Moskau“ ehrfurchtsvoll im Munde führen, macht sie ein bisschen merkwürdig.“¹¹

Der vierte Akt wird ohne Worte gespielt. Ganz so, als ob Thalheimer eine gewisse Vorkenntnis des Stoffes im Hinblick auf das unzählige Male aufgeführte Stück voraussetzt und mit der „gepflegten snobistischen Langeweile“¹² zum Schluss die Aufführung vollkommen verstummen lässt. Ein Mann steht in der Mitte der Bühne, schaut über das Publikum hinweg und sagt: „Tja“. Nach einer effektvollen Pause sagt der Mann noch einmal: „Tja“, was einzelnes Lachen im Publikum auslöst; denn auch weiterhin hört sich alles, was er sagt, wie ein „Tja“ an. Dann fallen die Wände um, und auf einer riesigen Leinwand läuft die bereits erwähnte Videoperformance, die den Verlust der

⁸ Vgl. Mensing.

⁹ Jörder.

¹⁰ S. hierzu Schweizerhof.

¹¹ Ebd.

¹² Ebd.

Kindheit zeigt. Schweigend sitzen oder stehen die Figuren mit dem Rücken zum Publikum und schauen sich die Bilder der Vergangenheit an. „Zu erzählen gibt es nichts mehr“, fasst Gerhard Jörder zusammen. „Nur wer das Stück kennt, kann das Kommen und Gehen, Sitzen und Starren noch als Ablauf einer Geschichte von Abschied und Tod begreifen.“¹³ „Wenn man in einem Drama von Čechov den Kern freilegt, bleibt nur ein Schweigen“, urteilt Kolja Mensing, und beschreibt Thalheimers Finale beziehungsweise das, was zunächst wie ein Erkenntnisgewinn erscheint, als nichts anderes als das, was bereits zu Beginn der Inszenierung, mit dem ersten Regieeinfall – die Szene der Samowarzertrümmerung – deutlich wurde.¹⁴

Barbara Schweizerhof ist zwar keine Befürworterin Thalheimers Konzepts, nicht mit „noch einer elegischen Čechov-Interpretation zu nerven“, gibt jedoch zu verstehen, dass seine Lösung einen nicht berührt: „Das Gefühl der abgrundtiefen Nutzlosigkeit, von dem Čechovs Figuren beherrscht sind, überträgt sich in formaler Virtuosität auf die Inszenierung als Ganzes. Und immer wieder dreht sich die Bühne und mit ihr drehen sich die Figuren, ohne dass je ein Dahinter sichtbar würde.“¹⁵ Die Kritiker urteilten einstimmig, dass die Tiefenstruktur, die der Regisseur dem Stück entlocken wollte und wofür er alles Beiwerk über Bord warf, letztendlich nichts Neues herbeiführte. Bei der Deklination der einzigen These der Aufführung findet Thalheimer nur das, was er schon immer wusste, jeder tonlose Satz beweist hier, was der vorherige schon gezeigt hat – nur Nichtverstehen und Langeweile werden hier großgeschrieben.¹⁶ Als ein „komplettes Čechov-Missverständnis“ bezeichnet Jörder diese Inszenierung, in der eine totale Krise, absolute Verzweiflung und Ausweglosigkeit zum Ausdruck kommen und nicht einmal die für Thalheimer typischen körpertheatralischen Exaltationen, wie hysterische Ausbrüche, Schreianfälle und akrobatische Einlagen, zur Erklärung der Situation beitragen.¹⁷ Die Inszenierung ähnelt einem Episodenfilm, der nur die Theatertechnik in den Vordergrund bringt – ohne eine klare Geschichte, ohne durchdachte Charaktere.

¹³ Jörder.

¹⁴ Vgl. Mensing.

¹⁵ S. Schweizerhof.

¹⁶ S. hierzu Schäfer.

¹⁷ Vgl. Jörder.

II. Declan Donnellan

Tri sestry – bereits die fünfte russische Arbeit des britischen Regisseurs – spiegelt in hohem Maße seinen Inszenierungsstil wider. Das sind vor allem der von Nick Ormerod asketisch gestaltete Bühnenraum, die durcheinander gewürfelten Szenen und unerlässlichen Standbilder, die den gängigen Inszenierungsstil Donnellans mit einigen unbedeutenden Variationen ausmachen. Doch findet der Rezensent, entweder lässt sich Čechov, im Gegensatz zu dem hervorragend inszenierten Shakespeare¹⁸, einer solchen Interpretation nicht unterziehen oder der Regisseur hat seinen Glanz eingebüßt.¹⁹ Tatsächlich stellen die meisten Kritiker seine Version in die lange Reihe der mittelmäßig-durchschnittlichen, trostlosen Aufführungen. Die Zeitungsrezensionen sind mit Unzufriedenheit gefüllt, der Grund hierfür bleibt allerdings unklar. Marina Zajonc, die das Problem in der Übersättigung mit Čechov sieht, schreibt dazu: „Es scheint, es wurden bereits alle mögliche Varianten dieses Stücks Čechovs dem Theaterpublikum vorgestellt, und keine neue Interpretation (besonders, wenn diese nicht genügend radikal ist) kann die ermatteten Gefühle der strengen Kenner anregen“.²⁰

Donnellan inszenierte *Tri sestry* als ein Lebensdrama, das sich im weltlichen Raum abspielt. Als eine wichtige Eigenschaft dieses Raumes bezeichnet Aleksandr Sokoljanskij eine gewisse Trübheit; denn während Čechov Mitgefühl für die Schwestern hegt, ‚empfindet‘ Donnellan nichts mehr.²¹ Umso subtiler erscheinen ihm die Dekorationen Nick Ormerods, Donnellans ständigem Koautor. Der Bühnenbildner schaffte auf der Bühne eine neutrale, zurückhaltend-lakonische Kulisse: Es ist ein Triptychon auf der Bühne zu sehen, das im I. Akt eine Fotocollage des Čechovschen Hauses auf der Sadovaja-Kudrinskaja-Straße und im II. Akt eine Wandlandschaft darstellt.²² Durch die Spalte zwischen den Triptychonteilen klafft Dunkelheit, aus der

¹⁸ Gemeint sind die Shakespeare-Inszenierungen in Zusammenarbeit Donnellan / Ormerod im Londoner Theater *Cheek by Jowl*.

¹⁹ Zinov, Oleg: *Slon na prodažu*, in: *Vedomosti*, Nr. 115, 27.06.2005, Internetquelle: <http://www.vedomosti.ru/newspaper/article.shtml?2005/06/27/93900>, (17.11.2007).

²⁰ Zajonc, Marina: *Sestrinskij dolg*, in: *Itogi*, 05.07.2005, Internetquelle: http://www.smotr.ru/2004/2004_donnellan_3s.htm, (17.11.2007).

²¹ S. Sokoljanskij, Aleksandr: *Ut consecutivum*, in: *Vremja novostej*, Nr. 112, 27.06.2005, Internetquelle: <http://www.vremya.ru/2005/112/10/128313.html>, (17.11.2007).

²² Laut Ol'ga Egošina könnte man in diesem Bühnenbild, das die charakteristischen Merkmale Donnellans Inszenierungen trägt, genauso gut *Čajka*, *Djadja Vanja* und *Višnevij sad* spielen.

Vgl. Egošina, *Dyrka ot publika*.

sowohl die Maskierten als auch die Überbringer der schlechten Nachrichten erscheinen, durch diese geht Tuzenbach auch zum Duell. Im Vordergrund, demonstrativ und doch aufeinander abgestimmt, sind alle Elemente der Welt Čechovs platziert – ein zum Namenstag gedeckter Tisch, Schränke, Koffer und Betten des Feuersbrunst-Aktes sowie die Waldweite des Abschieds.²³ Auf dem Tisch steht ein Spielzeughaus – ein Modell des Moskauer Hauses Prozorovs. Später auf den Boden gestellt, fällt es schließlich um – ein einfaches und zugleich bedeutungsträchtiges Symbol für gescheiterte Hoffnung. Bezugnehmend auf den Kunstgriff Čechovs, mehrere Figuren in einer Szene zu beschäftigen, sahen der Regisseur und der Bühnenbildner der Inszenierung für jede der zwölf Figuren auf der Bühne einen Stuhl vor. Diese zwölf weißen Stühle werden einmal kreisförmig aufgestellt, dann bilden sie eine Reihe oder werden aufeinander gestapelt auf dem Tisch platziert und im letzten Akt liegen sie chaotisch über der Bühne verteilt umher.²⁴

Bereits die Geschichte der vielfältigen szenischen Interpretationen des Stücks wäre Anlass für eine Aufführung. Angefangen mit dem ersten Regisseur des Stücks, Stanislavskij, der „sanft und begeistert die Stimmen der Čechovschen Heldinnen vernommen hat“, über Nemirovič-Dančenko mit „seiner Erinnerung der sowjetischen Intellektuellen an ihre halblegendäre Vorgänger“ und Anatolij Ėfros, dessen „empfindsame und feinfühliges Schauspiel ihre traurige Geschichte von gebrochenen Herzen, zerschlagenen Hoffnungen, von Verzweiflung der konformistischen Apotheose der 70er Jahre und leidenschaftlichen Suche nach Glaube und Schönheit“ bis hin zur Haftanstaltsatmosphäre der 80er Jahre, wobei Jurij Ljubimov die Helden als Gefangene „über die Schamlosigkeit der Epoche klagen und an den verlorenen Glauben appellieren lässt“.²⁵ Dieses für Russland zentrale Stück des 20. Jahrhunderts griff auch der britische Regisseur Declan Donnellan auf. Die Auswahl des Stoffes erklärte der Regisseur damit, dass er noch nie Čechov inszeniert und dieses Stück mehr im Hinblick auf sich selbst gewählt habe, da ihm bewusst gewesen sei, dass das russische Theater eine weitere Variante von *Tri sestry* so nötig brauche, wie einen Kropf.²⁶ Dabei gab er an, sich erst dann an die Inszenierung Čechovs gewagt zu haben, als sich eine feste Schauspielertruppe gebildet hatte, mit der er harmonierte. So erlebte Donnellans *Tri sestry* seine

²³ Vgl. Karas', *Tri sestry v ,okne' v Britaniju*.

²⁴ Vgl. Sitkovskij, Gleb: *Sestry ulybnulis'*, in: *Gazeta*, 27.06.2005, Internetquelle: http://www.smotr.ru/2004/2004_donnellan_3s.htm, (16.11.2007).

²⁵ Karas', Alena: *Tri sestry v ,okne' v Britaniju*, in: *Rossijskaja gazeta – Federal'nyj vypusk*, N3806, 28.06.2005, Internetquelle: <http://www.rg.ru/2005/06/28/tri-sestri.html>, (17.11.2007).

²⁶ S. Egošina, Ol'ga: *Dyrka ot bublika*, 01.07.2005, Internetquelle: <http://teatr.newizv.ru/news/?ID=295&date=2005-07-01>, (17.11.2007).

Premiere am 6. April 2005 in Paris, und im Sommer desselben Jahres im Rahmen des IV. Chekhov International Theatre Festival in Moskau.

Das Einarbeiten zahlreicher ‚einnehmender‘ Details setzt sich auch in der Figureninterpretation fort. So ist beispielsweise Donnellans Ol’ga mit einer pathetischen Expression à la traditionelles Theater erfüllt, Maša stellt mit ihrer herben Schönheit, Geziertheit und Affektiert eine Verkörperung der Dekadenz dar und Irina wird als ein zeitgenössisches Naivchen, ein Mädchen ohne Beschönigung und ohne Illusionen dargestellt.²⁷ Elena D’jakova sieht dagegen Donnellans Irina, die – zierlich und mit etwas zerzaustem Haar – ihren verträumten Blick entweder auf das Buch oder den Garten richtet, doch nicht auf den Bräutigam, als „hundertprozentig Čechovsche“ Heldin.²⁸ Nataša wurde die gelungenste weibliche Rolle des Stücks: Bei Donnellan kommt sie in eine kinderlose Familie weniger als Scheusal und Eroberin, sondern vielmehr als Verkörperung der Vernunft und des alltäglichen Praktizismus.²⁹ In einem Interview erläuterte Donnellan seine Entscheidung, Nataša mit ‚menschlichen‘ Zügen zu versehen, mit seinem Verständnis Čechovs: Das charakteristischste seiner Werke, so Donnellan, sei das vollkommene Fehlen der Sentimentalität. Verfällt man ihr, beginnt man die Welt in Gutes und Böses aufzuteilen, die flache Sicht auf Nataša und ihre Einordnung in eine der beiden Dimensionen wäre genau die Sentimentalität, die Čechov nicht eigen wäre.³⁰

Einen Hauptumschwung erleben hier allerdings die männlichen Figuren. So wird der Lehrer Kulygin als durchaus effektvoller, obwohl etwas verklemmter junger Mann dargestellt. Obgleich etwas lachhaft wirkend, ruft Kulygin doch Mitgefühl hervor, als er in der Feuersbrunstszenen ein Kissen an den Bauch seiner Frau legt, ihn streichelnd wehklagt und damit seine Sehnsucht nach einem Kind zum Ausdruck bringt. Oberst Veršinin zeichnet der Regisseur als einen zutiefst einfältigen Menschen, dessen Ausführungen über das Leben in einigen Hundert Jahren zu lauschen entschieden unmöglich ist. Die schillerndste Gestalt der Inszenierung ist der Stabskapitän Solenyj, der traditionellerweise als „lokaler Mephisto“ und „mißmutig-bedrohlicher Fadian“

²⁷ Vgl. Karas’, *Tri sestry v ‚okne‘ v Britaniju*.

²⁸ D’jakova, Elena: *Ispit’ svoju čašku*, in: *Novaja gazeta*, Nr. 46, 30.06.2005, Internetquelle: <http://www.novgaz.ru/data/2005/46/23.html>, (17.11.2007).

²⁹ Dolžanskij, Roman: *Deklan Donnellan pobratalsja s Čechovym. „Tri sestry“ na Čechovskom festivale*, in: *Kommersant*, 28.06.2005, Internetquelle: http://www.smotr.ru/2004/2004_donnellan_3s.htm, (17.11.2007).

³⁰ Zaslavskij, Grigorij: *„Tri sestry“ Čechova kak „Dvenadcataja noč“ Šekspira*, in: *Nezavisimaja gazeta*, 20.07.2005, Internetquelle: http://www.zaslavsky.ru/2005/chehov6_3s.htm, (17.11.2007).

dargestellt wird, tritt er hier, gespielt von Andrej Merzlikin, als bis ins Lächerliche verklemmter und rührend-schüchterner junger Mann auf. Seine Angst vor der Welt hat ihn unempfindlich gemacht, doch in Baron Tuzenbach, der von ihm vergöttert und auf Schritt und Tritt verfolgt wird, findet er noch das letzte Hintertürchen in diese Welt. Durch Tuzenbach sieht Solenyj alles andere – auch Irina, die für ihn nicht mehr, als die geliebte Frau des Barons ist. Frustriert und neidvoll wirft er sie in der Feuersbrunstszene auf den Boden und versucht, sie zu vergewaltigen – eine Interpretation, die bis dahin selbst von den radikalsten Inszenierungen der letzten Zeit umgegangen wurde.³¹

Bei Donnellan gibt es keine einzige Figur, der der Regisseur ohne Ironie begegnet. Dem Mitgefühl zieht Donnellan bei der Gestaltung der Schwesterncharaktere eine leichte Anteilnahme vor, die nicht davon ablenkt, sie streng und nüchtern zu beurteilen. Ihr Haus, ihr Schicksal und selbst ihr Leben verlieren sich in dem gehaltlosen Gerede: Sie arbeiten, ohne dies wirklich zu wollen, sie heiraten, ohne zu lieben, selbst ihr Wunsch, nach Moskau zu ziehen, kann nicht ernst genommen werden; denn hätten sie es wirklich gewollt, wären sie weggefahren. Die gewohnte Čechovsche Grenze zwischen Menschen und ihren Parodien ist bei Donnellan verwischt. Der Regisseur macht keinen Unterschied zwischen Solenyj und Tuzenbach, zwischen Nataša und den Schwestern, zwischen Veršinín und Čebutykin. Allesamt vergessen sie „ihre eigene Bestimmung, ihre Verantwortung und den heldenhaften Stolz“. ³² Warum sonst, fragt sich Ol'ga Galachova, hört Irina nicht den verzweifelten Aufruf Tuzenbachs, der immer noch auf die Gegenseitigkeit hofft: „Sag mir irgend etwas...“ und bewahrt ihn dadurch, auch wenn mit Hilfe einer Lüge, vor dem Duell.³³ Auch Maša, deren Liebesverhältnis zu Veršinín allgemein bekannt ist, nimmt keine Rücksicht auf die Gefühle ihres Mannes, lässt sich jedoch am Ende, nachdem Veršinín abreist, ausgerechnet von ihm trösten. Die beiden Hahnreie, Kulygin und Andrej, legen die gleichen Verhaltensmuster an den Tag. Sie reden sich selbst und den anderen ein, ihre Frauen seien wunderbar und ehrenhaft, doch das ist die Autosuggestion der Verzweiflung. Ihre Frauen nehmen nicht nur keine Rücksicht auf die Gefühle der Ehegatten, sie bemühen sich nicht einmal ihre Romanzen zu verbergen und setzen die Männer öffentlicher Schmach aus. Besonders auffallend erscheint dies angesichts der Tatsache, dass Veršinín bei Donnellan in keine Konkur-

³¹ S. Karas', *Tri sestry v ,okne' v Britaniju*.

³² Galachova, Ol'ga: *Čechov ili Čechonte? „Tri sestry“ v postanovke Deklana Donnellana*, in: *Nezavisimaja gazeta*, 29.06.2005, Internetquelle: http://www.ng.ru/culture/2005-06-29/9_chehov.html, (16.11.2007).

³³ Ebd.

renz zu Kulygin tritt, sondern als verantwortungsloser Schwätzer sogar negativere Züge aufweist. So zeigt der Regisseur auf, dass es viel leichter ist, über das Leben in ein- bis zweihundert Jahren zu philosophieren, als die Würde und Anständigkeit im Alltag zu bewahren. Ebenfalls betroffen zeigt sich Donnellan vom Schicksal Andrejs, von der eigenen Frau verraten, haben ihm auch die Schwestern ihre Unterstützung versagt. Während sich der Liebhaber der Frau, Protopopov, bereits im Hause wohlfühlt, schiebt Andrej den Kinderwagen durch das Bühnenbild, wobei unklar ist, ob Sofočka sein Kind ist. Lediglich die Geige, deren Spiel leitmotivisch durch die gesamte Inszenierung ertönt, ist ihm von seinem alten Leben geblieben.³⁴

Auf den ersten Blick scheint die Inszenierung Donnellans ganz im Sinne Čechovs zu sein: Die Musik spielt, die Figuren philosophieren, erklären sich gegenseitig ihre Liebe oder Feindseligkeit, verraten ihre unerfüllten Träume, decken dabei den Tisch und trinken unendlich viel Tee, während ihre Schicksale sich zum Schlechten wenden. Doch außer dem Tee wird hier auch gerne Wodka getrunken.³⁵ Die Freuden und Tränen der Helden, ihre Sorgen und Träume schaffen keine Stimmung und Atmosphäre, sondern verschwinden gleichsam – der Regisseur hat es versäumt, sie in eine bestimmte Richtung zu lenken und so zerfallen sie lediglich in viele, mal mehr, mal weniger interessante Details.³⁶ So verwandeln sich die so wichtigen Momente des Čechovschen Schweigens bei Donnellan einfach nur in Episoden, in denen man nicht schreit, und die Pausen dienen als Vorbereitungselemente für den nächsten Gefühlsausbruch der handelnden Personen. Das Publikum schließt sich dem Geschehen auf der Bühne erst an, wenn jemand auf der Bühne eine hysterische Szene zeigt – Solenyjs versuchte Vergewaltigung Irinas oder Mašas hysterisches Gekreische nach dem Abschied von Veršinín. Doch diese Akzente, seinen sie gewollt oder nicht, zerstören die gesamte Komposition und Idee des Stücks.³⁷ Betrachtet man Donnellans Werk nicht als ein Stück, sondern als eine Aneinanderreihung von Szenen und Zwischenspielen, so stößt man, laut Solomonov, auf durchaus interessante Momente. Besonders erwähnenswert erscheint in diesem Zusammenhang die Szene, in der die Figuren

³⁴ Vgl. Galachova, *Čechov ili Čechonte?*

³⁵ Der auf der Vorderbühne stehenden Karaffe bedienen sich nahezu alle Figuren – es ist auch Nataša, und Tuzenbach („der betrunkenste Tuzenbach von allen“) und Irina nach ihrer Auseinandersetzung mit Solenyj.

S. hierzu D’jakova, *Ispit’ svoju čašku*.

³⁶ Vgl. Solomonov, Artur: *Ne popal v mišen’*, in: *Izvestija*, 29.06.2007, Internetquelle: www.smotr.ru/2004/2004_donnellan_3s.htm - 133k, (17.11.2007).

³⁷ Vgl. ebd.

sich für eine Fotografie aufstellen und, nachdem der Fotograf hinter der Kamera verschwunden ist, auf den Blitz warten – dies jedoch vergeblich. Solomonov bemerkt, dass diese *mise en scène* „sehr nach Čechovscher Art“ ist – eine winzig kleine Episode, die vermittelt, dass sämtliche Erwartungen nicht erfüllt werden.

Dem Wunsch der Figuren nach Arbeit begegnet Donnellan mit dem Einfall, sie die Möbel verrücken zu lassen, wobei die damit verbundene Hektik scheinbar die Funktion der Temposteigerung übernimmt, ähnlich wie das geliebte Donnellansche Verfahren – die Montage, das heißt eine Szene überschneidet sich mit der anderen und die Figuren fangen an, zu rezitieren, noch bevor die handelnden Personen der vorigen *mise en scène* die Bühne verlassen haben.³⁸ Eine neue Interpretation erfährt auch die Szene, in der sich Tuzenbach nach der Replik über den heute noch nicht getrunkenen Kaffee nicht zum Duell begibt, sondern an den Tisch setzt, als ob er es sich anders überlegt hätte und erst während sich Irina um den Kaffee für ihren Verlobten kümmert, abtritt.³⁹

Die weiteren Einfälle sind Solenyjs Eifersucht auf Irina wegen Tuzenbach und nicht andersherum oder Veršinins finaler Monolog, den er im Proszenium und sich an das Publikum wendend, vorträgt.⁴⁰ Donnellan unterstreicht die Theatralität des Lebens, indem er jeden der Helden auf den Tisch hinaufklettern und gleichsam auf der Bühne, philosophieren lässt. Selbst die intimsten Szenen werden ‚zur Schau gestellt‘, so drehen sich alle während Andrejs Liebeserklärung an Nataša zur Seite und hören und sehen ihnen zu, als würden sie vor dem Fernseher sitzen. Ähnlich verläuft die Liebeserklärung zwischen Maša und Veršinin, wobei der Oberst vor der versammelten Offiziersmannschaft lachend und affektiert im lauten Flüsterton über die ganze Bühne hinweg „Großartige, wunderbare!“ schreit.⁴¹ Donnellan scheint die Čechovschen Helden mit den Augen des zynischen Doktors Čebutykin zu sehen, der fest davon überzeugt ist, dass es „völlig gleich ist, ob es einen Baron mehr oder weniger gibt“. So gestaltet der Regisseur auch die finale Abschiedsszene zwischen Maša und Veršinin, die trotz Mašas effektvoller Geste – sie umfasst die Stiefel des Geliebten – keine stimmungsschaffenden Emotionen hervorruft, sie zeigt vielmehr ein etwas plattes Verhältnis zweier erfahrener Personen auf, die für einander nicht die erste und nicht die letzte Romanze sind.⁴²

³⁸ Zincov, *Slon na prodažu*.

³⁹ Dolžanskij, *Deklan Donnellan pobratalsja s Čechovym*.

⁴⁰ Egošina, *Dyrka ot publika*.

⁴¹ Vgl. Goder, Dina: *Oficery, molčat'!*, in: *Gazeta.Ru*, 27.06.2005, Internetquelle: http://www.smotr.ru/2004/2004_donnellan_3s.htm, (18.11.2007).

⁴² Egošina, *Dyrka ot publika*.

Außer diesen offenkundigen Eskapaden gibt es in Donnellans Inszenierung jedoch nichts Auffälliges mehr. Er baut seine Inszenierung so auf, als ob alle dramatischen Ereignisse und Kataklysmen im vergangenen Jahrhundert geblieben seien; nach Donnellan haben die pragmatischen jungen Frauen des frühen 21. Jahrhunderts keine grundlosen hysterischen Anfälle. So vernimmt auch letztendlich Maša, die gerade Veršinin für immer verabschiedet hat, den tröstenden Worten ihres Mannes, dass er sie weiterhin liebt und sie wieder zu ihrem alten Leben zurückkehren würden. In dem, was für Čechov mit der Qual des Erlebens der vergeblich vergehenden, eintönigen Tage verbunden war, sieht Donnellan kein Problem mehr.⁴³ Interessant ist in diesem Zusammenhang auch Donnellans Beschluss, auf „Weinerlichkeit“ zu verzichten. Niemand in seiner Inszenierung klagt oder zeigt den Schmerz, alle machen gute Miene zum bösen Spiel. Dies treibt Donnellan soweit, dass beispielsweise Ol’ga selbst bei ihrer Replik „Der Kopf schmerzt, der Kopf...“ das Publikum mit einem Hollywood-Lächeln anstrahlt. Dasselbe Bild erwartet den Zuschauer am Ende des Schauspiels: Die finale Replik „Wenn man nur wüsste, wenn man nur wüsste“ wird von einem dreifachen Lächeln der Schwestern begleitet.⁴⁴

Laut Dolžanskij hatte Donnellan für seine Inszenierung einen deutlich härteren und leidenschaftslosen Stil vorgesehen, allerdings wurde dieser wesentlich abgeschwächt, worin, so der Rezensent, die russische Schule des Theaters zum Ausdruck kommt. Doch schaffte es Evgenija Dmitrieva (Ol’ga), den finalen Monolog ohne Vom-Schicksal-Gezeichnetheit und Verträumtheit, sondern vielmehr mit der äußerlichen Härte und Nüchternheit einer Gymnasiallehrerin zu rezitieren. Der Brite stellte sich nicht in eine Reihe mit den Nachahmern derjenigen „traditionellen Interpretation Čechovs, die in der ganzen Welt bedingt als „russisch“ angesehen wird und auf der Lyrik, Melancholie, dem Sehnen nach dem besseren Leben, dem Himmel in Diamanten und vieles mehr aufgebaut ist“, sondern schaffte eine deutliche Distanz.⁴⁵ Denn es war auch nicht Donnellans Absicht, bestimmte Grundsätze zu erschüttern und gewisse nostalgische Vorstellungen zu zerstören. Seine Inszenierung ist nur ein Schatten des vergangenen Theaters, ohne Anspruch auf die Zukunft. Ebenfalls wie das Prozorovsche Haus und die Landschaft in Form von flachen Fotografien gestaltet sind, verwandelt Donnellan auch das

⁴³ Vgl. Karas’, *Tri sestry v ,okne‘ v Britaniju*.

⁴⁴ Vgl. Sitkovskij, *Sestry ulybnulis’*.

⁴⁵ Vgl. Dolžanskij, *Deklan Donnellan pobratsjsja s Čechovym*.

Stück selbst in eine „elegante, flache Illustration zum zarten, unruhig flackernden Atem des Čechovschen Dramas“.⁴⁶

Obwohl Donnellan seinem Stil bei der Inszenierung von *Tri sestry* treu geblieben sei, fehle hier sein spezieller Charme, so Dina Goder, die die Inszenierung als ein „trauriges Schauspiel in bräunlichen Tönen“ beschreibt, das „die psychologische russische Tradition nicht bestreitet, doch diese auch nicht belebt“.⁴⁷ Es sind in erster Linie die Schauspieler, die vor dem Hintergrund der Langeweile und Trägheit aus dem Bild hervorstechen. Auch hier hebt die Rezensentin das Spiel Ekaterina Sibirjakovas (die „zuckersüße Nataša“), Evgenija Dmitrievas („Ol’ga mit dem schulmeisterhaften Ton einer Lehrerin und einer alten Jungfer“) und Valerij Egorovs (der „exaltierte Kulygin“) hervor. Alle anderen Helden – der „hysterische Solenyj“, die „klischeehaft begeisterte Irina“ sowie „Maša mit ihrem ungelegenen Pathos“ und „Veršinin, von dem man überhaupt nichts bestimmtes sagen kann“ – erscheinen einfach langweilig.⁴⁸ Ol’ga Egošina bemerkt hierzu, dass die aus verschiedenen Moskauer Theatern zusammengewürfelten Schauspieler „je nach Talent und Möglichkeit“ alle für sich spielen, ohne in irgendeiner Weise mit den anderen zu harmonieren: „Jeder spielt ein Solo und nicht ein Duett, ein Trio oder Ensemble“.⁴⁹ Anders als die meisten anderen Kritiker, die das starke Spiel Ekaterina Sibirjakovas (Nataša) bemerken, bezichtigt Egošina die Schauspielerin allerdings, lediglich zwei Intonationen für ihre Heldin gefunden zu haben – zuckersüßes Flüstern und hysterisches Schreien.⁵⁰

Die anderen negativen Kritikstimmen proklamieren darüber hinaus, die Inszenierung würde eine „lehrbuchhafte Sicht eines Ausländers auf die Welt Čechovs mit ihren obligatorischen geschmackvoll schlichten Kleidern, Offiziersschulterklappen und dem stetigen Teetrinken“ vermitteln⁵¹, die „lebendigen Intonationen“ würden sich ohne Umstände mit den „toten, hoffnungslos abgedroschenen“ abwechseln und auf hartnäckige Weise nicht zu einer Einheit werden wollen⁵². Oleg Zincov verurteilt besonders die Szene der ver-

⁴⁶ Karas’, *Tri sestry v ,okne‘ v Britaniju*.

⁴⁷ Goder, *Oficery, molčat’!*

⁴⁸ Ebd.

⁴⁹ Egošina, *Dyrka ot bublika*.

⁵⁰ Ebd.

Hier stellt sich allerdings die Frage der Gewolltheit eines solchen Eindrucks im Hinblick auf Čechovs Bestreben, die Kommunikationslosigkeit bzw. die Unfähigkeit seiner Helden zu kommunizieren zu zeigen.

⁵¹ Kaminskaja, Natalija: *Odnoj tarabumbiej bol’še*, in: *Kul’tura*, Nr. 25., 30.06.2005, Internetquelle: http://www.kultura-portal.ru/tree_new/cultpaper/article.jsp?number=584&rubric_id=204, (16.11.2007).

⁵² Sitkovskij, *Sestry ulybnulis’*.

suchten Vergewaltigung Irinas durch Solenyj oder Natašas ständiges Gekreische, worauf Maša sie mit einem Kissen ersticken möchte – „das wäre doch eine Innovation!“, ironisiert der Rezensent –, sich dennoch besinnt und von diesem Vorhaben ablässt. Die Frage, wozu solche Metamorphosen gut sind, bleibe offen, da der Regisseur sich nicht um solche ‚Nichtigkeiten‘ wie den Aufbau der zwischenmenschlichen Beziehungen kümmere, so Zincov.⁵³ Auch Artur Solomonov moniert, dass Donnellans Antwort, er habe noch nie Čechov inszeniert, auch die einzige Antwort darauf zu sein scheint, warum er an *Tri sestry* heranging; denn die Inszenierung selbst würde diese Frage nicht beantworten.⁵⁴

Roman Dolžanskij stellt sich in Bezug auf die negativen Kritiken die Frage, was für das Publikum von größerem Interesse wäre – die verlorene Zeit auf einer Routineaufführung, in der die altbekannten Charaktere schon längst Bekanntes wiederholen oder ein „Karneval, im Rahmen dessen alle aufgehört haben, sich selbst ähnlich zu sein und irgendetwas Interessantes, aber Merkwürdiges vollführen, so dass man unbedingt noch einmal kommen möchte, um sich zu vergewissern, dass sie gestern nicht verrückt geworden sind oder, wie es im Fall von *Tri sestry* ist, wenn die Charaktere einerseits dieselben geblieben sind, sich jedoch unter den heute gegebenen Umständen unerwartet und unvergesslich anders zeigen“.⁵⁵ Auch Dina Goder schließt sich an: „Seine [Donnellans] Aufführungen schockieren niemals und bieten keine wirkungsvollen und skandalösen Auslegungen an, ihre Vorzüge bestehen darin, dass jedes auch so abgedroschenes Stück Donnellan so frisch sieht, als ob er dieses zum ersten Mal gelesen hätte und keine Ahnung davon habe, wie viele Interpretationen es bereits gab“.⁵⁶ Aleksandr Privalov sieht in einer vorwiegend negativen Aufnahme Donnellans *Tri sestry* eine Ablehnung des Wesentlichen der Inszenierung, von dem auch Donnellan bemerkt: „Wir alle sind zuweilen zu einer Handlung, die wir gerne vollziehen möchten und die auf den ersten Blick sehr einfach erscheint, nicht fähig! Čechov gibt zu verstehen, dass die Schwestern Prozorovs ausreichend Geld haben, um nach Moskau zu fahren und dass sie genügend gebildet sind, um dort eine Beschäftigung zu finden usw. Ich bin mir sicher, dass wir alle wissen, warum die drei Schwestern nicht nach Moskau fahren werden, doch wir wollen uns

⁵³ Zincov, *Slon na prodažu*.

⁵⁴ Vgl. Solomonov, *Ne popal v mišen’*.

⁵⁵ Vgl. Dolžanskij, *Deklan Donnellan pobratalsja s Čechovym*.

⁵⁶ Goder, *Oficery, molčat’!*

in Nichtverständnis üben. Weil wir selbst nicht nach Moskau fahren! Und wenn wir doch fahren, dann werden wir verrückt, zerstören uns selbst“.⁵⁷

III. Andreas Kriegenburg

Fernab jeglicher Čechov-Tradition, doch in ausdrucksstarken theatralischen Bildern, inszeniert Andreas Kriegenburg das Drama *Tri sestry*. Die Uraufführung fand am 26. November 2006 im Rahmen der Münchner Kammerspiele statt, im Mai 2007 wurde der Regisseur mit unter anderem dieser Inszenierung zu den Berliner Festspielen eingeladen. Kriegenburg gab an, lange mit der Inszenierung eines Čechov-Stücks gewartet zu haben, da man Čechov und seine in ihrer Komplexität schweren Dramen nicht „an Land ziehen“ und „aus einer Wehmut heraus vereinnahmen“ dürfe.⁵⁸ Man dürfe Čechov nicht auf das unter anderem auch in *Tri sestry* vorherrschende Thema „Das Leben findet woanders statt“ reduzieren, weil man ihn sonst an einen selbst heranziehen würde.⁵⁹ Aufgrund dieser Ansicht, inszeniert Kriegenburg das Stück nicht als eine „stringente Geschichte“, sondern erzählt gleichsam Situationen aus wechselnden, sich überschneidenden Perspektiven. Diese Polyphonie macht der Regisseur zu seinem szenischen und sprachlichen Prinzip.⁶⁰

Von Kriegenburg selbst stammt auch die sachlichklare Bühnenarchitektur in Weiß- und Beigetönen: Ein Zimmer mit riesigen Fenstern, aus dem die Schwestern nicht fort können, was sie mal zur Apathie, mal zur Weißglut treibt. Ein riesiger blütenförmiger Deckenleuchter, bühnenraumbreit, wirkt zunächst kitschig und störend, fügt sich dann zum Ende der Inszenierung doch in das surrealistische Spiel ein.⁶¹ Darüber hinaus sieht der Regisseur ein starkes symbolträchtiges Bild für jeden der vier Akte vor. Im I. Akt fallen auf die unter der blütenförmigen Lampe stehende Ol’ga sackweise Nusschalen, die Figuren auf der Bühne treten auf den Nüssen herum und bewerfen sich

⁵⁷ Vgl. Privalov, Aleksandr: *O nastojaščem Čechove. Pravdy my o sebe znat’ ne želaem*, in: *Ěkspert*, Nr. 26, 11.07.2005, Internetquelle: <http://www.expert.ru/columns/2005/07/11/raznoe/>, (18.11.2007).

⁵⁸ Dattenberger, Simone: *Kammerspiele: Nichts trivialisieren, Andreas Kriegenburg über seine Tschechow-Inszenierung*, in: *merkur-online.de*, 25.11.2006, Internetquelle: http://www.merkur-online.de/mm_alt/nachrichten/kultur/kunstakt/art282,736187, (21.08.2007).

⁵⁹ Ebd.

⁶⁰ Vgl. Kasch, Georg: *Wünschen nützt nichts*, in: *Freitag*, Nr. 48, 01.12.2006, Internetquelle: <http://www.freitag.de/2006/48/06481302.php>, (12.11.2007).

⁶¹ Vgl. Stauner, Tina Karolina: „*Drei Schwestern*“ von Anton Tschechow, 05.12.2006, in: *textareal kultur*, Internetquelle: http://tkstauner.blogspot.com/2006_12_01_archive.html, (12.11.2007).

mit den Schalen. Ein „schrecklich-schönes Bild: Das allmähliche Zerbrechen der Schwestern, versinnbildlicht in toten Gehäusen: ‚Im Herzen leer‘, seien sie, ächzen die Schwestern“⁶². Ein Wunschzettel, den Irina im I. Akt an die Wand klebt, ‚vermehrt‘ sich im zweiten, so dass das Bühnenbild ein mit weißen Wunschzetteln flächendeckend zugekleistertes Zimmer darstellt. Im IV. Akt hängen diese Zettel schlaff an den überall im Raum verstreuten, mit Helium gefüllten Luftballons – „Die Träume sollen aufsteigen, wollen aber nicht so recht. Schließlich sind wir bei Čechov“, so Kasch.⁶³ Im III. Akt bringt der Regisseur einen riesigen Berg mit zerknüllter weißer Wäsche auf die Bühne, in dem die Figuren bis zur Unsichtbarkeit verschwinden können. Während die Schwestern ihre Kleider an die Opfer der Feuersbrunst verteilen, stürzen sie sich mal abwechselnd, mal gemeinsam in diesen Wäschehaufen und verstecken sich darin, was für sie aufgrund ihrer weißen Kleidung keine Schwierigkeit darstellt.

Ein weiterer Clou sind die übergroßen, unförmigen Pappmaché-Masken mit „ausdrucksstark melancholischen Kindergesichtern“⁶⁴, in denen die Figuren über längere Strecken agieren. Wenn die Akteure sich die besagten Masken überstülpen, bedeutet dies den „Mummenschanzalarm im Reich der Mumien und Lemuren“⁶⁵ – die Figuren mutieren zu kindlichen Püppchen, die hüpfen und Kinderspiele treiben. Eben noch Frauen, befinden sich nun „lächerlich beeindruckende Marionetten“ mit verkehrten Proportionen, piepsigen Stimmen und „schwarzumrandeten, traurigen Augen“ auf der Bühne.⁶⁶ Die durch das Aufsetzen der Masken erreichte Verfremdung schafft zwar einen neuen Spiel- und Assoziationsraum für die Figuren, entkleidet sie jedoch jeglicher Psychologie und Identität⁶⁷ und demonstriert die Unfähigkeit der Schwestern zum Erwachsenwerden. Nicht entschieden individualisiert sei, laut Göpfert, auch die Darstellung der Schwestern, die vielmehr als eine Dreiheit agieren.⁶⁸

⁶² Schuh, Claudia: *Maskenball mit weißer Spitze, Münchner Kammerspiele: Tschechow „Drei Schwestern“*,
Internetquelle: <http://www.wortgestoeber.de/wg-besprochen/000883.php>, (12.11.2007).

⁶³ Kasch.

⁶⁴ S. Göpfert, Peter Hans: *Theatertreffen 2007/Münchner Kammerspiele: „Drei Schwestern“*, in: *Kulturradio RBB*, 19.05.2007, Internetquelle:
http://www.kulturradio.de/_/beitrag_jsp/key=1189_842.html, (12.11.2007).

⁶⁵ Vgl. Höbel, Wolfgang: *Im Jammerlappen-Gebirge*, in: *Spiegel Online*, 27.11.2006,
Internetquelle: <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/0,1518,450864,00.html>,
(12.11.2007).

⁶⁶ Vgl. Schuh.

⁶⁷ S. hierzu Programmheft zu *Berliner Festspiele 2007*.

⁶⁸ S. Göpfert, *Theatertreffen 2007...*

Gekleidet in weiße Kleider, die „die Frauen immer mehr zu Mumien machen“⁶⁹, und mit langen schwarzen Haaren „flattern sie wie Totenvögel durch den Weißraum“ – die herbe, kluge, kratzstimmige und längst die Hoffnung auf einen Mann aufgegebene Ol’ga (Annette Paulmann), die hagere, unglücklich verheiratete Maša (Sylvana Krappatsch) und die „herzerweichende, immer an die junge Nina Hagen erinnernde Irina (Katharina Schubert), die mauelnd ihre Trauer darüber verkündet, dass sie unfähig sei zu jedem Gefühl“⁷⁰. Eine interessante Wirkung erzeugen gewisse „Slapstick-Elemente“, die die Konstellation Andrej-Nataša beinhaltet. Der „Fallsucht und Hysterie-Attacken“ der beiden Figuren können durchaus witzige Momente abgewonnen werden: Andrej, der die große Hoffnung der Familie Prozorov war und ein Professor werden sollte, ist übergewichtig geworden und träumt nur vom Essen. Seine Frau zeichnet der Regisseur in genau entgegengesetzter Richtung – die „zarte Natalja, ein blondes Püppchen, die allein beim Kuss vom fleischgewordenen Fettberg erdrückt wird“⁷¹. Generell erfolgt die Betrachtung des Lebens der Figuren, ihrer Haltung und Hoffnungen aus der Perspektive ihrer glücklichen Kindheit, als der Vater noch lebte und man an eine bessere Zukunft glaubte. Darüber hinaus werden die Rückwärtsgerichtetheit und Stagnation der Figuren in den Mittelpunkt gestellt. So öffnet Ol’ga zu Beginn der Inszenierung eine Truhe, aus der sie Spielzeug und gleichsam die Vergangenheit hervorhebt.⁷² Dieses Motiv scheint Kriegenburg als das wichtigste für sich entdeckt zu haben, doch die Sicht aus der Kindheit, dürfe in einer abendfüllenden Inszenierung doch nur eines neben vielen sein, urteilt Hans Peter Göpfert.

In der Kriegenburgschen Inszenierung weicht die realistische Aufführungstradition dem surrealem Gepräge. Den realistischen Momenten stehen hier die entglittenen Bewegungen gegenüber, so wie in den Szenen, in denen Irina immer wieder vom Stuhl fällt, gegen Wände stößt und nach dem Aufstehen erneut fällt.⁷³ Neue Elemente gebraucht der Regisseur in Bezug auf die akustische Untermalung des Stücks. „Hört ihr, wie der Ofen heult?“ fragt Irina und lauscht mit dem Ohr an der Wand. Ein Akkordeon ist im Hintergrund zu hören, das immer denselben Walzer spielt. Irina beginnt ganz leise zu summen, wodurch sie den Wind zu imitieren versucht. Ihre Schwestern stimmen in dieses Jaulen, Säuseln und Pfeifen ein. Ganz zart und vorsichtig entwickelt

⁶⁹ Vgl. Schuh.

⁷⁰ Vgl. Höbel.

⁷¹ Schuh.

⁷² Vgl. Göpfert, *Theatertreffen 2007...*

⁷³ Mehr hierzu Kasch.

sich daraus die erste Strophe von *Yellow Submarine*: „In the town, where I was born“, gegen den Dreivierteltakt gesungen.⁷⁴

Neuartige Lösungen, denen vor allem die Verselbstständigung der Sprache und jegliche Art von Brechungen zu Grunde liegen, finden sich auch in der Sprechartgestaltung. Die Sprache wird zum „Spiel im Spiel oder zur Klangkulisse“.⁷⁵ Ol’ga übernimmt für eine kurze Weile alle Rollen und spricht sie mit verstellter Stimme als einen großen Monolog. Veršinin referiert in einer Phantasiesprache. Die Geräuschkulisse wird durch das Knacken der Nüsse unter den Schuhen der handelnden Figuren erweitert. „Das lärmt, ist aber packend atmosphärisch“, schreibt Georg Kasch.⁷⁶ Hans Peter Göpfert findet dagegen, dass Kriegenburg sich mit dem Nusschalenmotiv, das man sich deuten kann, wie man gerade will, verspielt.⁷⁷

Im Allgemeinen honorieren die Kritikstimmen Kriegenburgs neue Sicht auf das Drama Čechovs zwar als interessant und seine zahlreichen Regie-Einfälle als „poesievollte Bilder, die sich ins Gedächtnis brennen“⁷⁸, doch gerade aufgrund ihrer Fülle, ihrer Expressivität sowie ihres schrillen Charakters bezeichnen sie die nicht naturalistisch gehaltene Inszenierung als anstrengend.⁷⁹ Zudem verliere dieses „geordnete Tohuwabohu“ gegen Ende der Aufführung etwas an Kraft und es entstehe der Eindruck, die drei Schwestern würden sich „mit ihrer ewigen Sehnsucht schließlich selbst auf den Geist gehen“.⁸⁰ Laut Göpfert inszeniert Kriegenburg nicht das wirkliche *Tri sestry* Čechovs, sondern einen Kommentar zum Stück, wobei er die Kenntnis des letzteren vo-

⁷⁴ Vgl. Kasch.

⁷⁵ Ebd.

⁷⁶ Ebd.

⁷⁷ Vgl. Göpfert, *Theatertreffen 2007...*

⁷⁸ Schwarzmann, Marion: Rezension in *Giessener Allgemeine*, 21.05.2007, Internetquelle: http://www.berlinerfestspiele.de/de/aktuell/festivals/03_theatertreffen/tt_07_pressestimmen/tt_07_presse_schwestern/tt_07_presse_schwestern.php, (26.09.2007).

⁷⁹ „Das ist alles schön, weil bedrückend und zutiefst beklemmend. Doch [...] all diese inszenatorischen Einfälle laufen sich allmählich leer“; „Dreieinhalb Stunden können verdammt lang werden...“ Schuh.

„[...] kitschige Jammertirade mit Beatles-Soundtrack“; „[...] ganz interessant; aber auch ein bisschen langweilig“. Höbel.

„Kriegenburg verläuft und verspielt sich...“; „[...] eigenwillige, auf den ersten Blick faszinierende und dann doch wieder äußerst zwiespältige und auch ermüdende Inszenierung“. Göpfert.

„[...]tranceartige, somnambule Zwischenstimmung...“ Stauner.

„Wegen all der Brüche kommen keine psychologisch nachvollziehbaren, geschlossenen Charaktere, sondern nur Splitter zustande.“ Kasch.

⁸⁰ S. Kasch.

raussetzt; denn nur so wäre man imstande, jenen grundlegenden Aspekt, den der Regisseur mit seinem dreieinhalbstündigen Schauspiel herausstellt, schätzen zu können.⁸¹ „Die wichtigste Regiearbeit bei Čechov ist die Besetzung. Und danach soll man sich möglichst wenig einmischen. Was mir nicht ganz gelungen ist“, sagte Kriegenburg in einem Interview⁸². Auch Georg Kasch unterstreicht in seiner Rezension, dass das Nichtzerfallen seines vielstimmigen Konstruktes, aus welchem vielmehr ein „oft komisches, widersprüchliches, vor allem aber hochlebendiges Theatererlebnis entsteht“, Kriegenburg in erster Linie dem Schauspieler-Ensemble der Münchner Kammerspiele verdankt.⁸³

⁸¹ Vgl. Göpfert, *Theatertreffen 2007...*

⁸² Dattenberger.

⁸³ Vgl. Kasch.

Višnevyj sad

I. Ėjmntas Njakrošjus

Über *Višnevyj sad* des berühmten litauischen Regisseurs Ėjmntas Njakrošjus wurden die unterschiedlichsten Meinungen geäußert. Was die einen als „nicht das beste Schauspiel“¹ des Regisseurs bezeichneten, beschrieben die anderen als „Sensation“² oder „großes Spektakel, das man nur ein bis zwei Mal pro Jahrzehnt sieht“³. Die Inszenierung, über die Inna Višnevskaja schreibt: „Wir haben noch einmal erkannt, dass Čechov unerschöpflich ist“⁴, ist als ein Projekt zum 100-Jährigen Jubiläum des Stücks in Zusammenarbeit des „Meno Fortas“ Theaters in Vilnius sowie der Moskauer Stanislavskij-Stiftung entstanden. Mit der Aufführung von *Višnevyj sad* beendete Njakrošjus seinen Čechov-Zyklus. Das Schauspiel dauert sechseinhalb Stunden, was Grigorij Zaslavskij als eine „Prüfung fürs Publikum“ bezeichnet.⁵ Eine Mehrheit der Kritiker bemerkt, dass der I. Akt Begeisterung hervorruft, die dann in einem Atemzug wieder verfliegt. Im II. Akt ändert sich der Rhythmus – dieser Akt lässt die Zuschauer aufhorchen –, und weiter zum Schluss wirken der III. und der IV. Akt fragmentarisch und ermüdend.⁶ Während in seinen anderen Inszenierungen Njakrošjus den Text – eine der wichtigsten Komponenten eines Dramas – schonungslos kürzte und für ihn unnütze Figuren eliminierte, ist

¹ Jampol'skaja, Elena: *Otel' „Agonija“ (četyre zvezdy)*, in: *Russkij kur'er*, 11.07.2003, Internetquelle: http://www.smotr.ru/2002/2002_nkr_vsad.htm, (22.11.2007).

² Maksimova, Vera: *Beg za Čechovym, ot Čechova?...*, in: *Rodnaja gazeta*, 11.07.2003, Internetquelle: http://www.smotr.ru/2002/2002_nkr_vsad.htm, (21.11.2007).

³ Sokoljanskij, Aleksandr: *Igraj otčetlivej*, in: *Vremja novostej*, 11.07.2003, Internetquelle: http://www.smotr.ru/2002/2002_nkr_vsad.htm, (21.11.2007).

⁴ Višnevskaja, Inna: *Beznadežno bol'nye doktora Čechova*, in: *Literaturnaja gazeta*, 23.07.2003, in: Internetquelle: http://www.smotr.ru/2002/2002_nkr_vsad.htm, (22.11.2007).

⁵ Zaslavskij, Grigorij: *Vyšė ljubvi*, in: *Nezavisimaja gazeta*, 11.07.2003, Internetquelle: http://www.zaslavsky.ru/rez/nkr_vsad.htm, (21.11.2007).

⁶ S. auch Jampol'skaja, *Otel' „Agonija“... oder Korneeva, Irina: Sad, sad, sad...*, in: *Vremja MN*, 10.07.2003, Internetquelle: http://www.smotr.ru/2002/2002_nkr_vsad.htm, (22.11.2007).

seine Inszenierung von *Višnevij sad* eine wörtliche Wiedergabe des Čechovschen Stücks. Die Schauspieler lassen keine einzige Replik aus, erweitern sie sogar noch durch spontane und natürliche Improvisationen. Doch bleibt sein *Višnevij sad* keine lehrbuchhafte Inszenierung, der originäre Text geht nicht nur in den berühmten Njakrošjusschen Metaphern auf, sondern auch in einer einfachen physischen Bewegung: Hier wird viel gelaufen, gestürzt, geschossen usw. „Doch all diese Unruhe“, bemerkt Oleg Zincov, „unterstreicht lediglich die Leblosigkeit des Hintergrunds und die allgemeine Untergangsstimmung – der Sinn liegt dabei weniger darin, dass der Garten verkauft wird und alle unglücklich werden oder sterben, sondern verweist vielmehr darauf, dass es für nichts und niemanden eine Rettung gibt.“⁷

Die Dekorationen von Nadežda Gul'tjaeva stellen ein recht minimalistisches Bild dar. Der Kirschgarten als solcher fehlt hier. Es gibt ein stilisiertes Gitter mit hineingesteckten Gerten und kleinen weißen Wetterfahnen sowie zwei alten niedrigen Pfählen – die Überbleibsel des ehemaligen Gartentors, die eine Art Haltestelle bedeuten. Die Szenerie erinnert entfernt an einen verlassenen Friedhof, wo die Pfähle die Grabdenkmale und die Gerten mit Wetterfahnen Kreuze wären. „Es ist die Heimat“, schreibt Marina Zajonc, „hierhin kommt man nicht mit der Hoffnung auf Rettung zurück, hierhin kommt man zum Sterben.“⁸ Von den Möbeln sind nur einige einfache, im Kreis miteinander verbundene Stühle auf der Bühne. Den einzigen ParDESTUHL bewahrt man unter einer Husse, für den Fall, dass die Hausherrin erscheint. Darüber hinaus sind trockene Äste für ein Feuer zusammengelegt, doch keinem gelingt es, das Feuer zu entflammen: Mal erlöschen die Streichhölzer, mal entspringt aus den Steinen kein Funke – ein weiterer Hinweis darauf, dass „alles schon längst tot ist“.⁹ Über der Bühne hängen zwei Turnringe, zum rechten Ring wird im IV. Akt ein Spazierstock hinzugefügt, was ihnen eine Ähnlichkeit mit dem berühmten Čechovschen Zwicker verleiht. Aleksandr Sokoljanskij stellt sich allerdings die Frage, ob die Tatsache, dass dieses gigantische Pince-nez beschädigt aussieht, bedeuten könne, dass Njakrošjus es ablehnt, die Welt mit Čechovs Augen zu sehen.¹⁰

So wie der Kirschgarten als solcher in Njakrošjus Inszenierung nicht vorhanden ist, gibt es bei ihm auch keinen „hochverehrten Schrank“. Es gibt einen

⁷ Zincov, Oleg: *Mesto na zemle*, in: *Vedomosti*, Nr. 121 (921), 14.07.2003, Internetquelle: <http://www.vedomosti.ru/newspaper/opinions.shtml?2003/07/14/63831>, (22.11.2007).

⁸ Zajonc, Marina: *Ochota na zajcev*, in: *Itogi*, 15.07.2003, Internetquelle: http://www.smotr.ru/2002/2002_nkr_vsad.htm, (22.11.2007).

⁹ S. Alpatova, Irina: *Sem' krugov Sada*, in: *Kul'tura*, 17.07.2003, Internetquelle: http://www.smotr.ru/2002/2002_nkr_vsad.htm, (22.11.2007).

¹⁰ Vgl. Sokoljanskij, *Igraj otčetlivej*.

Firs – den Hüter des Gutes und gleichzeitig Attribut dessen, was einst war. Er wird auch den Platz dieses Schrankes annehmen, damit Gaev seinen Monolog an jemanden richten kann. Bis dahin eröffnet der alte Diener das Stück: Im verfallenen Haus ist es dunkel, Firs steht langsam hinter einem alten, mit einem Haufen Kleidungsstücke der Gutsbewohner zugeschütteten Stuhl auf. Langsam beginnt er die Sachen zu ordnen. Zu jedem der Kleidungsstücke hat er eine eigene Beziehung und äußert dadurch sein Verhältnis zu jeder der Figuren – „er weiß, welches wen symbolisiert“¹¹: Die einen zerknüllt er lieblos und wirft sie zur Seite, die anderen entstaubt, faltet und trägt er behutsam wie ein Kind, als ob von so vielen Personen lediglich ihre Kleider geblieben wären – „Textilgewordene Schatten der Leben. Abgelegte Hüllen“, schreibt dazu Elena D’jakova.¹²

Die nächste Szene des Auftakts ist überaus bedeutungstragend. Den ersten Auftritt Ranevskajas mit ihren Hausgenossen erwartet man stets als ein mehr oder weniger theatralisch angelegtes Ereignis. Bei Njakrošjus treten die Figuren einzeln nacheinander auf die Bühne und gruppieren sich – von Varja angetrieben – im Zentrum mit dem Rücken zum Publikum. Sie rauchen, winken einem ungewissen Objekt zu, begrüßen Ranevskaja. Ranevskaja aber, gespielt von Ljudmila Maksakova, tritt unbemerkt aus einer anderen, dunklen Ecke auf. Ganz in weiß, trägt sie ein Abzeichen, das eine schwarze, sich im Sturzflug befindende Schwalbe darstellt und entfernt an den MChT-Vorhang erinnert. Hinter sich zieht sie, wie einen Koffer, eine schwarze Bank, stellt sie in der Mitte der Bühne auf und legt sich darauf, die Augen mit einem großen schwarzen Trauerhut bedeckt. Ranevskaja erscheint gleichsam aus der Inexistenz und ahnt, dass sie, obwohl sie noch lange zu leben hat, bald wieder in der Inexistenz verschwindet. „Sie lebt schon lange gleichsam im Totenreich, nur dass sie dort keineswegs ihr ertrunkenes Kind wieder treffen kann, daher wirft sie sich auch von Prostration zum hysterischen Anfall“, schreibt Oleg Zincov.¹³ Seiner Tonalität nach erklingt das Wiedersehen bei Njakrošjus wie ein Abschied: Wie einer Toten legt Dunjaša ihrer Herrin die Blumen auf die Brust und dann küssen alle Anwesenden einer nach dem anderen mal ihre Hand, mal ihre Wange. Die Freude scheint gespielt, die Tragödie macht sich vom ersten Takt des für gewöhnlich freudigen und heiteren ersten Aktes an spürbar.

¹¹ S. Alpatova, *Sem’ krugov Sada*.

¹² D’jakova, Elena: *Lysyj zajac*, in: *Novaja gazeta*, 14.07.2003, Internetquelle: http://www.smotr.ru/2002/2002_nkr_vsad.htm, (22.11.2007).

¹³ Zincov, *Mesto na zemle*.

Auch der weitere Verlauf der Handlung liefert eine für Njakrošjus bezeichnende Vielzahl an Metaphern, Codes, Tricks und Einfällen. Sein *Višnevij sad* ist voller physischer Bewegung und Dynamik. Es wird andauernd etwas hin und her geschleppt und umgestellt. Die Figuren laufen und fallen unglaublich viel. So läuft nicht nur Anja selbst ihren Spielhasen hinterher, sondern auch die ganze junge Generation des Gutes – Varja, Trofimov, Dunjaša, Jaša, Epichodov und zwei ‚stumme‘ Zimmermädchen. Ein anderes Mal laufen Varja und Anja, dann Varja und Dunjaša entlang der Rampe um die Wette.

Dem Originalstück hinzugefügt ist ebenfalls ein junger Mann, Lopachins Weggefährte, in einem rosafarbenen Hemd und mit einer eisernen Kuhglocke auf der Brust. Er symbolisiert mit Hilfe seiner Finger die Hörner und muht wie eine Kuh, dafür bekommt er von Lopachin ein Goldstück. Šarlotta, die bei Njakrošjus ihre Kunststücke als solche einbüßt, läuft mit einem Kinderwagen kreuz und quer über die Bühne, mal versucht sie diesen einzuholen, damit er nicht in den Zuschauerraum stürzt, mal krabbelt sie darunter. Gaev läuft lange mit einem zerrissenen Telegramm aus Paris umher und wirft es letztendlich hinter die Kulisse, worauf Gepolter und zerbrochenes Glas ertönen und eine Staubwolke auf die Bühne fliegt. Hin und wieder nehmen die ‚Gefahren‘, die auf die Figuren lauern, eindeutig farcenhafte Züge an. Epichodov, der auf Jaša eifersüchtig ist, droht nicht nur mit einem Selbstmord, sondern schießt auf seinen laut brüllenden Rivalen und verfehlt ihn gemäß seinem Ruf als Pechvogel natürlich. Danach wird noch mehrmals geschossen, doch es bleibt unklar, wer den Abzug drückt. Der durch Epichodovs Revolver erschreckte Jaša bleibt auf den Turnringen über der Bühne hängen und ruft nach Hilfe.

Einige Einfälle verweisen auf die Überstrapaziertheit des Čechovschen Textes, der jedoch trotz jeder ‚Abgenutztheit‘ weiterhin gesprochen und gespielt wird. So liest Lopachin am Anfang des Stücks seine Repliken von einem Foliant ab, den ihm das Zimmermädchen Dunjaša mit ausgestreckten Armen hält. Später antwortet auch Trofimov in seiner Diskussion mit Lopachin mit den Repliken aus einem Buch.¹⁴ Häufig ist es allerdings nur eine Aneinanderreihung von Metaphern und Attraktionen, die weder mit den vorigen zusammenhängen oder diese entschlüsseln noch eine Aussage über die Zukunft treffen. Marina Davydova spricht dabei von „nicht zu enträtselnden Eskapaden“, die für das Stück nicht von großem Vorteil sind und der daraus resultierenden gebrochenen Logik.¹⁵ Kritisch zu betrachten ist auch die übertriebene Ausdehnung der Einfälle. Jedes Intermezzo dauert hier unendlich

¹⁴ Vgl. Davydova, Marina: *Višnevij detskij solov'inyj sad*, in: *Izvestija*, 11.07.2003, Internetquelle: http://www.smotr.ru/2002/2002_nkr_vsad.htm, (21.11.2007).

¹⁵ Ebd.

lang. Varja ruft pausenlos hysterisch nach Anja und schlägt mit einem Handtuch auf die nicht existierenden Mücken ein. Anstelle von Zirkustricks rollt Šarlotta bis zur Erschöpfung Billardkugeln über die Bühne und schärft die Axt. Als sich Trofimov mit Ranevskaja streitet, umzingeln die anderen Figuren sie eng, stoßen sie grob aneinander und schreien ekstatisch: „Küssen!“¹⁶ Marina Davydova unterstreicht fernerhin die übertriebene, dem Njakrošjuschen Stil uneigene Illustrativität: Während Gaev seinen beiden Nichten von seinen Projekten erzählt, holt er eine Handvoll Bonbons aus der Tasche heraus, teilt sie in drei Teile auf und alle drei fangen an, diese zu verschlingen, so dass es bildlich verständlich wird, dass Gaev sein Vermögen für Bonbons ausgegeben hat.¹⁷ Varja, die laut Trofimov ihn und Anja niemals alleine lässt, ist bei ihrer Suche nach der Schwester ernstlich besorgt. Während Anja sich den revolutionell geprägten Monologen des ewigen Studenten hingibt, läuft Varja zum Fluss, springt an einer Stelle auf und ab und schaut sich nach der Schwester um. So stellt Njakrošjus bildhaft die unheilbare Wunde dar, die an den ertrunkenen Bruder, womöglich von Trofimov verschuldet, erinnert.¹⁸ Im Großen und Ganzen sind sich die Kritikstimmen einig, dass vieles unverständlich bleibt. „Einzelne Metaphern lassen sich nur kaum oder gar nicht deuten“, schreibt Maksimova. Anjas Spielhase aus dem I. Akt beispielsweise löst gewissermaßen eine ‚Hasenepidemie‘ aus. Alle tragen lange Hasenohren aus Papier und Hasenmasken. Sie jagen einander wie die Hasen und Šarlotta führt statt Hündchen einen Hasen hinter sich her. Am Schluss beginnt der im Haus eingesperrte Firs, das frisch gemähte Gras auf dem Bühnenboden zu zerstreuen und es zu essen.¹⁹ Das ‚tierische‘ Motiv ist in Njakrošjus’ Inszenierung generell sehr prominent vertreten: Außer den besagten ‚Hasen‘ und der bereits angeführten ‚Kuh‘, gibt es hier auch ‚Vögel‘ – das sind die Gutsbewohner, die in der Anreiseszene von Varja wie Gänse in einem Rudel zusammengetrieben werden, ‚Katzen‘ – Ranevskaja, die sich, nachdem sie ihren Kaffee ausgetrunken hat, das Gesicht abzuwischen beginnt, wie eine Katze die Schnauze – und ‚Schlangen‘: In seiner ersten Szene verwechselt Firs beim Aufräumen der Mäntel einen Gürtel mit einer Schlange und fängt an, ihn zu schlagen, danach erkennt er den Irrtum und bindet sich den Gürtel seelenruhig um die Taille.

¹⁶ Vgl. Šenderova, Alla: *Njakrošjus kupil imenie*, in: *Ėkran i scena*, Nr. 27, Internetquelle: http://www.smotr.ru/2002/2002_nkr_vsad.htm, (22.11.2007).

¹⁷ S. Davydova, *Višnevyj detskij solov'inyj sad*.

¹⁸ Zaslavskij, *Vyšė ljubvi*.

¹⁹ Maksimova, *Beg za Čechovym...*

Zu den unverständlichen Metaphern zählen ebenfalls diejenigen, die bestimmte Fragen aufwerfen. Beispielsweise wozu der Regisseur eine ‚stumme‘ Figur einführt – eine blasse Dame in einem schwarzen Seidenkleid, die ungewandt das Holz im Vorraum hackt. Warum Lopachin um Ranevskaja herumläuft und mit dem Stock auf den Bühnenboden klopft, Trofimov seine Reden über das neue Leben wie ein Hund unter der Treppe kauern rezitiert, Šarlotta ständig mit Anlauf und unter Gepolter hinfällt und Ranevskaja ihren Monolog aus dem II. Akt auf dem Papier liegend vorträgt, diesen nur unterbricht, um einen Stuhl umzuwerfen, und sich wieder zurück auf das Papier legt. Neben den unerklärlichen Metaphern hebt Grigorij Zaslavskij auch solche hervor, die als unannehmbar erscheinen. So beschreibt der Rezensent die Szene als unvorstellbar, in der Trofimov während des Streits mit Ranevskaja auf den Turnringen hängt und sich gegen ihre Worte nicht nur mit Füßen wehrt, sondern sie sogar gegen die Brust schlägt.²⁰ Insgesamt, wie Marina Rajkina es bemerkt, dominieren die Szenen mit der Frage „Wofür?“ jene, die klar und deutlich sind. Die Zusammenhangs- und Bedeutungslosigkeit vieler Metaphern und Attraktionen sowie deren Separation vom Spiel der Schauspieler erscheinen in *Višnevyj sad* Njakrošjus', dessen assoziative Anschaulichkeit seine Inszenierungen ansonsten hervorhebt, als unorganisch und verzerrt.²¹

Weit bedeutungsreicher sind bei Njakrošjus die akustischen Elemente. Die gesamten sechs Stunden, die das Schauspiel dauert, erklingen über der Bühne kurze und traurige, echoähnliche musikalische Phrasen, „als ob sie für alle Gäste dieses Fests des Lebens vorweg eine Totenmesse sängen“.²² Einen Höhepunkt erreicht dieser Eindruck im III. Akt, wenn der Regisseur mit Hilfe des Komponisten Mindaugas Urbajtis die angespannte Melodie des jüdischen Orchesters in einen höhnischen Trauermarsch mit deutlich herauszuhörenden Rockelementen und Trommelklängen verwandelt. Nicht weniger symbolisch ist auch die Geräuschkulisse. Während im Čechovschen *Višnevyj sad* lediglich Epichodov mit der Waffe hantiert, wird bei Njakrošjus mit aller Kraft geschossen. Es werden Revolver, Flinten und Stöcke eingesetzt: Epichodov schießt auf Jaša, Trofimov droht mit einer Pistole, Šarlotta erschießt im Spiel zwei ‚Hasen‘ – die verkleideten Varja und Anja und dieses ‚Kunststück‘ fin-

²⁰ S. Zaslavskij, *Vyšje ljubvi*.

²¹ Vgl. Rajkina, Marina: „*Višnevyj sad*“ – *éto zoosad*, in: *Moskovskij komsomolec*, 11.07.2003,

Internetquelle: http://www.smotr.ru/2002/2002_nkr_vsad.htm, (22.11.2007).

²² Vgl. Šimadina, Marina: *Sad kromešnyj*, in: *Kommersant*, 11.07.2003,

Internetquelle: http://www.theatre.ru/stanislavsky_fund/press/2226/, (21.11.2007).

det seine Fortsetzung im Finale, und offenbart ein höchst modernes und direktes Ende der Čechovschen Komödie.²³

Der Klang der zersprungenen Saite ist nicht nur in der Partitur von Mindaugas Urbajtis auditiv wahrnehmbar, sondern wird auch auf der Bühne durch eine unterbrochene Reigenkette visuell umgesetzt: Alle Figuren nehmen sich an die Hand, doch plötzlich dröhnt etwas auf, dass die Hände sich aufgeschreckt unfreiwillig lösen. Eine der aussagekräftigsten Metaphern nimmt ihren Anfang gegen Ende des I. Aktes – Anja, Varja und Dunjaša gurgeln aus Spaß mit Wasser, als Antwort darauf ertönt plötzlich Vogelgesang. In dieser Szene noch herrlich und heiter, erschallt dieses Zwitschern dann sonderbar und erschreckend im III. Akt. In der Szene, in der Lopachin von seiner Ersteigerung des Gutes berichtet, nach seinem Geheiß: „Musik, spiel lauter!“, erklingt ein Geräusch, das „viel schrecklicher, als das der zersprungenen Saite ist“²⁴. Statt mit Musik endet der Akt mit dem zunächst zaghaften, danach ständig an Kraft gewinnenden und schließlich zornigen, betäubenden, wie eine Sirene das Gehör schneidenden Vogelgezwitscher. Mit diesem Gleichnis lässt Njakrošjus erkennen, dass sich der Kirschgarten so an Lopachin für seinen Verrat rächt. „Mit dem Kauf des schönsten Gartens der ganzen Welt (der genau deswegen auf der Bühne nicht zu sehen ist, weil er einen absoluten, metaphysischen Wert darstellt)“, schreibt Oleg Zincov, „hat er eine Sünde begangen, die nicht mehr zu verzeihen ist, und erhörte seinen Schuldspruch.“²⁵

Genauso wie die akustischen Zeichen scheinen hier auch die Gebrauchsgegenstände die Absichten des Regisseurs präziser und bestimmter ausdrücken zu wollen. Am alten blauen Stuhl, an den sich Lopachin während seiner angetrunkenen Verkündung „Ich habe gekauft!“ anlehnt, fängt er sich einen Splitter im Finger ein. Den anderen, in eine schwarze Samthusse gehüllten Stuhl, rückt der alte Firs lange Zeit von einem Platz auf den anderen, bevor er ihn Ranevskaja bereitstellt, als ob der Stuhl entscheiden solle, ob sie würdig sei, auf ihm zu sitzen. Auch dem alten herrschaftlichen Mantel schenkt Firs mehr Ehrerbietung als seinen heutigen Herrschaften.²⁶

Den Kern des Geschehens scheinen in *Višnevyj sad* des litauischen Regisseurs nicht die Menschen, sondern die Dinge zu vermitteln. Die Gestalten der Čechovschen Helden geben sich widersprüchlich und gekünstelt. Vor allem die sekundären Gestalten scheinen jede beliebige Person darzustellen, außer

²³ Mehr hierzu weiter im Text.

²⁴ S. Zincov, *Mesto na zemle*.

²⁵ Ebd.

²⁶ Vgl. Šenderova.

sich selbst. Mit ihren nahezu ununterbrochenen Grimassen und Gesten wirkt Dunjaša wie die Vertretung der Čechovschen Clownesse Šarlotta, die bei Njakrošjus nur durch ihre Stürze auffällt. Auch Jaša übertrifft mit seiner Ungereimtheit Epichodov, der hier überhaupt nicht schüchtern ist, wie für gewöhnlich angenommen. Er weiß ganz genau, wozu er einen Revolver mit sich trägt, mit dem er auf Jaša zielt: „Haben Sie Buckle gelesen?“, fragt er und fängt an, aus Leibeskräften zu schießen.²⁷ Die Gutsbewohner sind vorsätzlich infantil, sie beschäftigen sich mit Spielen, um sich vom Gefühl der nahenden Katastrophe abzulenken, daher der gemeinsame Spott über den schwerhörigen Firs oder die Jagd nach Anjas Spielhasen. Auch der Tanzball im III. Akt ähnelt bei Njakrošjus eher einem Bacchanal, wo sich die Anwesenden auf dem Boden wälzen und auf einem Bein hüpfen. Marina Rajkina schreibt: „Der Ball im Haus Ranevskajas wirkt als Ball physischer Ungeheuer, die offensichtlich als Resultat ihrer moralischen Hässlichkeit zu solchen wurden. Unter die Trauermusik, größtenteils durch Schlaginstrumente erzeugt, bewegen sich die kreuzkrummen, buckligen und unnatürlich verrenkten Paare vom Hintergrund zur Vorderbühne, gehen, wie bei Mazurka, auseinander, um sich erneut zu vereinen und ihre pathologischen Bewegungen fortzusetzen.“²⁸

Als eine vollkommen unerwartete Erscheinung, Natal’ja Zimjanina spricht sogar von der „widerwärtigsten Person“ des Stücks²⁹, erscheint vor dem Publikum die Figur Trofimovs.³⁰ Igor’ Gordin spielt hier nicht den „schäbigen“, gutmütigen Studenten, sondern einen boshaften, gehässigen, stellenweise abscheulichen Burschen. Er fasst Ranevskaja nicht nur sehr grob an, sondern tritt auch mit den Füßen auf sie ein und ist bereit, jedem eine Kugel in die Stirn zu jagen, ohne einen Angriff oder eine Kränkung abzuwarten.³¹ Petja Trofimov – ein taktloser, Binsenwahrheiten verkündender Nörgler – sei eine

²⁷ S. hierzu Zajonc, *Ochota na zajcev*.

²⁸ Rajkina, „*Višnevyj sad*“ – *éto zoosad*.

²⁹ Zimjanina, Natal’ja: „*Višnevyj sad*“: *kiški na katušku*, in: *Večernjaja Moskva*, 11.07.2003,

Internetquelle: http://www.smotr.ru/2002/2002_nkr_vsad.htm, (22.11.2007).

³⁰ Elena Jampol’skaja verweist darauf, dass die Rolle des Petja Trofimov eines der größten Unglücke in der Laufbahn eines Schauspielers sei. Denn das Pathos eines bettelarmen Studenten hatte nur einmal wirklich einen Sinn – im Jahre 1904, von da an klangen solche Parolen wie „Ganz Russland ist unser Garten!“ und dergleichen entweder als sowjetische Propaganda oder als reinster Hohn. Besonders in der letzten Zeit, so die Rezensentin, ist es üblich, dass über Trofimov lauthals gelacht wird.

S. Jampol’skaja, *Otel’ „Agonija“*...

³¹ S. auch Goder, Dina: *Streljat’ iznemogaja ot ljubvi*, in: *Gazeta.Ru*, 10.07.2003, Internetquelle: http://www.smotr.ru/2002/2002_nkr_vsad.htm, (22.11.2007).

„schreiende Parodie auf die russischen Intelligenzler“ urteilt Zimjanina. Der Regisseur traut nicht mehr Trofimovs leidenschaftlichen Reden und hat nicht einmal in physischer Hinsicht Mitleid mit seiner Figur: Mehrmals lässt er ihn mit Gepolter stürzen und mehrmals schlagen ihm die anderen auf den Kopf.³² Anders ist Lopachin. Bereits Čechov sah in ihm nicht jenen neuen groben Besitzer, der den wunderschönen Kirschgarten mit einer Axt vernichtet, sondern einen Tatmenschen, mit beiden Beinen fest auf dem Boden stehend. Njakrošjus' Lopachin, gespielt von Evgenij Mironov, ist ruhig und sensibel, verliebt in das Leben im Allgemeinen und in Ranevskaja. Er möchte ihr in der schweren Situation helfen, doch sie hört nicht auf ihn. So weint er, der zu schneller Rührung imstande ist, begibt sich jedoch zur Tat, als er vorschlägt, den Kirschgarten auszuholzen und dies mit Nachdruck verfolgt. „Dieser Ermolaj wird aller Wahrscheinlichkeit nach Varja heiraten“, vermutet Elena Jampol'skaja, „Er sieht im Nicht-Heiraten keinen Sinn. Gelassen nimmt er das Seine.“³³

Den finalen Akt gestaltet Njakrošjus als eine Abfolge unglaublicher Begegnungen und Offenbarungen. Der Regisseur will gleichsam die Antworten auf die Fragen finden, was die einen dazu bewegt, trotz allem keine Reaktion auf den Verlust des Kirschgartens zu zeigen, und die anderen, diesen zu kaufen. Ein ewiger Student zu sein und dies gleichzeitig zu verachten. Was zwei Menschen davon abbringt, zumindest über ihre Liebe zu sprechen usw. „Es wird immer Details, Unsinnigkeiten und Nebensächlichkeiten geben“, so Solomonov, „die die Möglichkeit, über das Wesentliche sprechen zu können, ersticken und diese Menschen dahin treiben werden, wo sie aus irgendeinem Grund sein müssen. Und je näher das Finale der Inszenierung rückt, desto häufiger kommt der Gedanke auf, dass die Menschen überflüssige Wesen sind.“³⁴ Um es dem Publikum, das alle Puzzleteile zu einem Bild zusammensetzen versucht, leichter zu machen, legt Njakrošjus am Ende zwei einfache und nachvollziehbare Metaphern nach. Unmittelbar vor der Abreise werden in weißes Papier eingewickelte Pakete auf die Bühne gebracht. Der ungeschickte Epichodov zerstört eins davon und das zerrissene Papier eröffnet den Blick auf den Inhalt der Pakete: Darin befindet sich nichts, nur Leere – das Gepäck der Gutsbewohner besteht aus hübsch verpackter Luft.³⁵

³² Vgl. Zimjanina.

³³ S. hierzu Jampol'skaja, *Otel' „Agonija“ ...*

³⁴ Solomonov, Artur: *Višnevyj sad srubili po ljubvi*, in: *Gazeta*, 14.07.2003, Internetquelle: http://www.smotr.ru/2002/2002_nkr_vsad.htm, (22.11.2007).

³⁵ S. auch Maksimova, *Beg za Čechovym...*

Doch wird es niemandem gelingen, abzureisen. Außer Firs, der sich im verlassenen Haus einfach langsam auf den Stuhl, hinter dem er am Anfang hervorgetreten ist, niedersinkt, legen sich im Finale der Inszenierung alle Anwesenden lange, aus weißem Papier ausgeschnittene Hasenohren an. Es ertönen Schüsse und Explosionen und die ‚Hasen‘ verstecken sich, vor Angst zitternd, in der Tiefe der Bühne hinter den Wetterfahnen. Während in einer vorhergehenden Episode Šarlotta die als Hasen verkleideten Anja und Varja im Spiel erschießt, lässt der Regisseur am Ende des Stücks keinen Zweifel mehr daran, dass sie alle in der Tat verurteilt sind und früher oder später erschossen werden. „Die Tatsache, dass sich auch Lopachin unter den „Hasen“ befindet, soll den Zuschauer daran erinnern, dass vierzehn Jahre nach der Handlungszeit nicht nur die alten Besitzer des Kirschgartens, sondern auch sein neuer vernichtet werden“, schreibt Jampol’skaja.³⁶ Unter dieser Kanonade schließt sich der Vorhang.

Im Allgemeinen lässt sich festhalten, dass der szenische Text in Njakrošjus *Višnevyj sad* quantitativ viel reicher ist, als der wörtliche, mit allen seinen Attraktionen, Pantomimen, Laufereien und Tanzreigen. Es riecht hier selbst, wohl *Čajka* entnommen, nach Schwefel und der Atem kondensiert vor dem Mund, was „Nachtfröst, drei Grad Kälte“ bedeutet. Bezeichnend ist auch, dass dieses Stück Čechovs, das für gewöhnlich als eine Geschichte über ein verarmtes Adelsnest inszeniert wird, unwahrscheinlich viel Liebe beinhaltet. „Fünf Pud Liebe“ beziehungsweise ihre Unmöglichkeit schienen eines der wichtigsten Themen in Njakrošjus’ Inszenierung zu sein: Ranevskaja liebt ihren Pariser Liebhaber, Lopachin vergeht aus Liebe zu ihr und kauft den Kirschgarten unter anderem deshalb, weil er wenigstens etwas besitzen möchte, was Ranevskaja gehört hat. Varja träumt von Lopachin. In Dunjaša sind sowohl Epichodov als auch Jaša verliebt, sie selbst ist sich aber unsicher, wer ihr besser gefällt. Trofimov liebt Anja und wird anscheinend von Šarlotta geliebt, die ihrerseits von Simeonov-Piščik umschwärmt wird. Doch keine Liebe scheint auf Gegenseitigkeit zählen zu können. Selbst bei Anja und Trofimov nicht: Ihre Liebe fällt zwar beiderseits auf fruchtbaren Boden, jedoch haben in ihrer Unfähigkeit zu kommunizieren solche Angst, einander zu verschrecken und etwas falsch zu machen, dass auch ihnen vermutlich keine gemeinsame Zukunft beschert ist.³⁷

Alla Šenderova erinnert sich an Andrej Belyj, der seine Bewunderung über Čechovs unabsichtlichen und vorsichtigen Symbolismus äußerte.³⁸ Njakrošjus verdichtete und übertrieb die klaren Symbole Čechovs. Er geht mit dem

³⁶ Vgl. Jampol’skaja, *Otel’* „Agonija“ ...

³⁷ S. hierzu Goder, *Streljat’ iznemogaja ot ljubvi*.

³⁸ Šenderova, *Njakrošjus kupil imenie*.

Čechovsches Stück wie mit einem „Mysterium“ um, mit einer Geschichte, die man am vollständigsten und genauesten mit Hilfe bestimmter Archetypen schildert. So sieht er sich nach gewissen „rituellen, ursprünglichen ‚Erklärungen‘“ um: Als im II. Akt Lopachin versucht, ein Lagerfeuer zu entfachen und das Streichholz ohne nachzudenken abbrennen lässt, greift er sich zwei Steine und versucht daraus den ‚ursprünglichen‘ Funken zu schlagen.³⁹ „Njakrošjus’ *Višnevyj sad*“, schreibt Aleksandr Sokoljanskij, „ist in erster Linie die Tragödie Lopachins, der, nachdem er das ‚Gut, wie es kein schöneres auf der Welt gibt‘ gekauft hat, zum ersten Mal die furchtbare evangelische Frage gehört hat: Welche Nutzen hat der Mensch, wenn er die ganze Welt erobert, doch seiner Seele dabei schadet?“⁴⁰ Das soll die ‚menschliche‘ Essenz der Inszenierung bedeuten, die ‚tierische‘ ist wohl äußerst klar: Sie sind alle Hasen, die früher oder später erschossen werden, während die Geschichte, sich nach ihren eigenen Gesetzen entwickelnd, weitergeht.⁴¹ Die übergreifende Idee der Inszenierung schließt, wie so häufig bei dem litauischen Regisseur, wenn er sich an Čechov wendet, eine gewisse einheitliche Idee über Russland ein. Sie kommt sowohl im Bühnenbild, als auch in den *mise en scènes* zum Ausdruck und ist der Ausgangspunkt aller Njakrošjusschen Phantasien: Der Untergang des Landes oder des Systems, nach dem es existiert, ist unvermeidbar. Doch die Ursachen des Untergangs sah der Regisseur von Inszenierung zu Inszenierung unterschiedlich: In *Djadja Vanja* sieht er als Quelle der Zerstörung den Alkoholismus, in *Tri sestry* die Militarisierung und Kasernenordnung des Lebens und in *Višnevyj sad* werden alle vernichtet – unverständlich von wem und weswegen.⁴²

II. Barbara Frey

Am Deutschen Theater inszenierte die Schweizer Regisseurin Barbara Frey das letzte große Stück Čechovs: Die Komödie *Višnevyj sad* erlebte ihre Premiere am 25. März 2006. Auf der Bühne hat die Bühnenbildnerin Bettina Meyer einen halbkreisförmigen Horizont aus hellem Tuch gebaut, darauf wird die Außenwelt zitiert, indem der nächtliche Sternenhimmel, der Fluss, in dem vor Jahren Ranevskajas kleiner Sohn ertrank sowie öde Feldland-

³⁹ Mehr hierzu Zaslavskij, *Vyšje ljubvi*.

⁴⁰ Sokoljanskij, *Igraj otčetlivej*.

⁴¹ S. hierzu Bogdanova, Polina: *Vremja Lopachina*, in: *Novye izvestija*, 10.07.2003, Internetquelle: http://www.smotr.ru/2002/2002_nkr_vsad.htm, (22.11.2007).

⁴² Vgl. Kataev, Vladimir: *Zajcy v sadu*, in: *Čechovskij vestnik Nr. 14*, Internetquelle: http://www.antonchekhov.ru/pdf/vestnik14_g.pdf, (22.11.2007).

schaften projiziert werden – sprich vieles, nur kein Kirschgarten. Als diagonalen Raumteiler durchschneidet eine gläserne Balustrade die leere Bühne. Darauf hängt ein graues Hufeisen von Gerhard Stadelmaier als ein alles anziehender Magnet aufgefasst⁴³, von Peter von Becker aufgrund seiner „U“-Form als ein Verweis auf „Unglück“ interpretiert⁴⁴. An marionettentheaterhaften Schnüren werden Stühle, Schränke, Kronleuchter und andere Gebrauchsgegenstände vom Bühnenhimmel herabgelassen und nach ihrem Einsatz auf dem gleichen Wege wieder zurückgebracht. Das Mobiliar sieht recht modern aus, ist aber mit einer Patina beschlagen und erinnert an „gutes DDR-Design“, so Stadelmaier⁴⁵, auch Pitt Herrmann spricht vom „60er-Jahre-„Chic“ der DDR“⁴⁶. Dieses Konzept soll vor allem die „Erinnerung“ zitieren und gleichzeitig „Gegenwart“ bedeuten, daher werden auch eine Pumpthermoskanne zum Kaffeetrinken und ein tragbarer Kassettenrekorder vom ‚Himmel‘ heruntergelassen. Neben den Möbeln an den Strippen erscheinen auch die Menschen, die darauf Platz nehmen, nur „fadenscheinig“ und „marionettenhaft“⁴⁷. Die Figuren in ihren „altmodisch modernen, leicht übertrieben muffig-eleganten Kleidern und Anzügen“ scheinen an diesen unsichtbaren Schnüren aus einer „sozialistischen Vergangenheit, die keine Zukunft mehr hat“ herbeigezogen zu sein, nun sind sie einer „kapitalistischen Zukunft“ ausgesetzt, wobei ihre Gegenwart ihnen „furchtbar komisch“ vorkommt.⁴⁸

Bei der Zeichnung der Charaktere entscheidet sich die Regisseurin für zum Teil stereotype Formen. So werden beispielsweise die beiden Töchter Ranevskajas als die „freundlich Patente“ Anja sowie die „spitzig Verhemmte“ Varja⁴⁹ dargestellt. Simeonov-Piščik ist, wie gehabt, der liebenswert-verschlafener Gutsherr, Kontorist Epichodov das personifizierte Unglück und der hier Kaugummi kauende Jaša ein „Ekelpaket an Selbstgefälligkeit und

⁴³ Vgl. Stadelmaier, Gerhard: *Kirschgartendünger*, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 27.03.2006, Internetquelle: <http://www.faz.net/s/Rub4D7EDEF6A6BB3438E85981C05ED63D788/Doc~E1DA01064C4764C929F96685C749CEF74~ATpl~Ecommon~Scontent.html>, (14.11.2007).

⁴⁴ Vgl. Becker, Peter von: *Ratzfatz – und futsch*, in: *Der Tagesspiegel*, 27.03.2006, Internetquelle: <http://www.tagesspiegel.de/kultur/art772,2232383>, (14.11.2007).

⁴⁵ Stadelmaier.

⁴⁶ Herrmann, Pitt: *Der Kirschgarten*, in: *Herner Feuilleton*, 23.05.2006, Internetquelle: <http://www.herner-netz.de/Tscheckow-230506/tscheckow-230506.html>, (14.11.2007).

⁴⁷ Von Becker.

⁴⁸ S. Stadelmaier.

⁴⁹ S. Von Becker.

Selbstüberheblichkeit“⁵⁰. Barbara Freys Firs dagegen, gespielt von Horst Lebinsky, ist keineswegs ein Greis von siebenundachtzig Jahren. Ohne Gehstock und gut zu Fuß zum einen und die Beschaffenheit des Bühnenbildes berücksichtigend zum anderen, bleibt es laut Hans-Peter Göpfert unverständlich, warum er am Ende nicht ins Freie gelangen könne.⁵¹ Auch Peter von Becker bemerkt, dass der Freysche Firs nichts als ein „elastisch alertes Dementi des Fossils“ sei, „weder komisch noch rührend“.⁵² Der Student Trofimov wird als ein labiler Fanatiker dargestellt: Der an „Zeit, Gesellschaft und sich selbst frustrierte ewige Student“⁵³ ruft mit bleichem und finsterem Gesicht politische Parolen aus und schwärmt von den Idealen einer besseren Welt. Im Gegensatz zu der von Jutta Lampe in Peter Steins Inszenierung gespielten, sentimentalen Ranevskaja, verkörpert Dagmar Manzel sie als eine „herrisch Schnippische“, wenn es um den Kaffee geht und „aus der Bahn Geworfene“, wenn es um das Wiedersehen mit Trofimov geht.⁵⁴ Dieter Mann stellt den sympathisch lebensunfähigen Gaev dar. Das Geschwisterpaar ist „kein blasierter Adel, sondern zwei sympathische Menschen, aber nicht von dieser Welt“, sie sind sich dessen bewusst und suchen immer wieder gegenseitig Halt.⁵⁵

Ulrich Matthes' Lopachin ist die lebendigste und gegenwärtigste Gestalt der Inszenierung. Lopachin trägt modische Hosenträger und recht bunte Krawatten, seine angegrauten Haare sind zu einem Zopf gebunden, sein Bart mutet „leicht rasputinisch“⁵⁶ an. Der Kaufmann bewegt sich schwerfällig und sitzt breitbeinig, als fürchte er, plötzlich jeden Halt zu verlieren; denn ein „derartiger Quantensprung“, so Bazinger, – vom Sohn eines armen Leibeigenen zu einem vermögenden Unternehmer – könne einen Menschen schnell aus dem Gleichgewicht bringen.⁵⁷ Er ist kein banaler Neureicher, sondern der moderne ‚sympathische‘ Kapitalist⁵⁸, ein Realist, ein „ehrlicher Mahner und

⁵⁰ Herrmann.

⁵¹ Vgl. Göpfert, Peter Hans: *Gurken im Kirschgarten*, in: *Berliner Morgenpost*, 27.03.2006, Internetquelle: <http://www.morgenpost.de/content/2006/03/27/feuilleton/819292.html>, (14.11.2007).

⁵² S. Von Becker.

⁵³ Göpfert, *Gurken im Kirschgarten*.

⁵⁴ Vgl. Stadelmaier.

⁵⁵ S. hierzu Herrmann.

⁵⁶ Vgl. Von Becker.

⁵⁷ Bazinger, Irene: *Raumstation Sehnsucht*, in: *Berliner Zeitung*, 27.03.2006, Internetquelle: <http://www.berlinonline.de/berliner-zeitung/archiv/.bin/dump.fcgi/2006/0327/feuilleton/0014/index.html>, (14.11.2007).

⁵⁸ Vgl. Göpfert, *Gurken im Kirschgarten*.

Warner⁵⁹, der bis zum Ende auf Ranevskajas Einsicht hofft. Nach der Ersteuerung erlahmt Lopachin nahezu und scheint fast daran zu leiden, auf Kosten der Anderen Gewinne gemacht zu haben: Er erscheint mit einem totenbleichen Gesicht, auf dem Kopf trägt er einen zerdrückten Hut. Dann drückt der ehemalige Leibeigene der vormaligen Gutsherrin, als ob er sie zusammen mit dem Gut erworben hat, den Kuss des neuen Besitzers in den Nacken.⁶⁰ Danach nimmt Lopachin die Hände aus den Hosentaschen, wo er sie für gewöhnlich hat, schwingt mit den Armen und bricht in einem „Triumphgeheul aus, das mehr Geheul als Triumph ist“⁶¹. „Ich weiß, unser Leben ist für’n Arsch“, lautet Lopachins Kommentar, den die „Schnodder- und Schnauze-Übersetzung“⁶² von Werner Buhss für ihn vorsieht. Als „salopp und drastisch chargierend“ bezeichnet die besagte Neuübersetzung des Stücks Pitt Herrmann. Peter von Becker bezichtigt diese „spracharme“ und „pseudomoderne“ Übersetzung teilweise Schuld an einer Inszenierung zu sein, in der „alles eher praktisch, derb, direkt“ ist und der ein Sinn für das Nicht-Gesagte oder Nicht-Zu-Ende-Gesprochene sowie für die Čechovsche Pause fehlt.⁶³

Auch bei Freys Inszenierung betonen die Kritikstimmen in erster Linie das Spiel des „hochkarätig besetzten Ensembles“⁶⁴. Mit dem „besten Ensemble der Hauptstadt“ hat die Regisseurin die Möglichkeit, selbst bei zweitrangigen Rollen „aus dem Vollen zu schöpfen“⁶⁵, um das breite Spektrum der Čechovschen Charaktere zu entfalten, doch sie lässt ihnen weder Zeit noch Atem dafür⁶⁶. Ihre Temporeiche Aufführung bringt Frey in nur zwei Stunden zu Ende. „Čechov, oder das, was man dafür hält“, schreibt Hans-Peter Göpfert, wird „rasch und ohne Pause gespielt. Aber wer schnell fährt, gelangt nicht immer ans Ziel“; denn erst gegen Ende der Inszenierung, in jener „herzzerreißenden und dabei absurd komischen Szene“, in der Varja und Lopachin eine letzte Gelegenheit zur gegenseitigen Aussprache verpatzen, kommt der bekannte

⁵⁹ Vgl. Herrmann.

⁶⁰ An diesem Ballabend scheint die von Tänzen und Wodka erschöpfte Ranevskaja eine „leichte, fast schon wertlose Beute“ (S. von Becker) – es werden sowohl dem Lakai Jaša als auch dem Studenten Trofimov Küsse erlaubt. Den letzteren nimmt sie sogar für einen Moment in einen Nebenraum mit, die beiden kehren dann etwas später verlegen zurück.

S. hierzu Stadelmaier.

⁶¹ Ebd.

⁶² Ebd.

⁶³ S. hierzu von Becker.

⁶⁴ Göpfert, *Gurken im Kirschgarten*.

⁶⁵ Herrmann.

⁶⁶ S. hierzu Göpfert, Peter Hans: *Deutsches Theater Berlin: „Der Kirschgarten“*, in: *Kulturradio am Morgen*, 27.03.2006, Internetquelle: http://www.rbbkulturradio.de/_beitrag_jsp/key=934_600.html, (14.11.2007).

Čechov zum Vorschein.⁶⁷ Der realistische Darstellungsstil tritt bei Frey zugunsten der Theatralik zurück. „Ob Figuren einander bei Liebes- und Lippenbekenntnissen meterweit fernbleiben oder gleich zwischen die Beine greifen, ob sie kichern, rülpsen, kopfruckeln wie Hennen und Hähne oder schreien, dass sie ‚schreien möchten‘“, schreibt Peter von Becker, „Man spürt immer die Absicht. Das Hergestellte“.⁶⁸ Die Regisseurin lässt die Figuren nach Möglichkeit ausgefallen, schrullig und voreilig auftreten: Um die ‚Komödie‘ bei Čechov bloß nicht zu verpassen, versucht sie „nur ja keine Melancholie, nur ja kein Stimmungsbild“ zuzulassen, was ihre Inszenierung allerdings nur zu einem „flachen Boulevard-Lustspiel“ macht, wie Hans-Peter Göpfert⁶⁹ sie sieht oder „zum amüsant ernsthaften Endspiel“ wie Irene Bazinger⁷⁰ sie bezeichnet.

Das akustische Element erfährt schamlose Kürzungen. So erscheinen die Erwähnungen der aus der Ferne zu hörenden Musik und des Klangs, der von Čechov als Klang der zerrissenen Saite beschrieben wird, von den Figuren aber als ein Klang des in einem Bergwerk vom Seil abgerissenen Kübels identifiziert wird, als widersinnig, zudem die besagten Töne in der Inszenierung nicht vorhanden sind. Selbst die am Ende des Stücks bei Čechov zu hörenden Axthiebe fehlen hier gänzlich. „So hat das hundertjährige Stück hier auch keinen tieferen Echoraum“, urteilt Peter von Becker. „Diese Aufführung hat Hand und Fuß, viele zappelnde Glieder. Doch selten Kopf und Herz. Sie hat Töne. Nur keine Zwischentöne. Sie macht Lärm, auch mit Musik. Aber sie hat keine Melodie. Kein inneres Zentrum. Kein die Bewegungen bewegendes Motiv. [...] Mit den Bäumen des Kirschgartens fällt hier keine Welt. Nur ein Wäldchen.“⁷¹ „Das Deutsche Theater [...] verpasst hier schmerzhaft die Chance, Čechov überzeugend zu spielen. Es sitzt mit diesem *Kirschgarten* einmal mehr auf einem tiefhängenden Ast“, stimmt Hans-Peter Göpfert denjenigen zu, die die Inszenierung von Barbara Frey als eine „große Enttäuschung“ bezeichnet.⁷²

⁶⁷ S. Göpfert, *Gurken im Kirschgarten*.

⁶⁸ Vgl. von Becker.

⁶⁹ Vgl. Göpfert, *Deutsches Theater Berlin: „Der Kirschgarten“*.

⁷⁰ Vgl. Bazinger, *Raumstation Sehnsucht*.

⁷¹ Von Becker.

⁷² Vgl. Göpfert, *Gurken im Kirschgarten*.

III. Adolf Šapiro

Durch die Kulissensstoffbahnen streckt sich Lopachin hervor und trägt in den Zuschauerraum spähend seine ersten Worte vor: „Der Zug ist angekommen, Gott sei Dank“. Bei dem Lopachin-Darsteller Andrej Smoljakov erklingt aber diese Replik ungefähr wie: „Ist es soweit? Dann geht's los!“ Aus der Kulisse kommt das Zimmermädchen Dunjaša hinzu, aus dem Souffleurkasten kriecht mit einem Blumenstrauß der Kontorist Epichodov hervor – so fängt Adolf Šapiros Inszenierung von *Višnevij sad* im Moskauer Künstlertheater an, wo vor rund hundert Jahren auch das letzte Stück Čechovs seine Premiere erlebt hatte.

Der Bühnenbildner David Borovskij machte den berühmten olivgrünen, mit dem Möwe-Symbol versehenen MChAT-Vorhang zum einzigen Bestandteil der Dekoration. Borovskij teilt den Vorhang in einzelne Stoffbahnen, die nicht wie gewöhnlich, auseinander gezogen werden, sondern sich in die Bühnentiefe, gleichsam Fensterläden öffnen und danach die Funktion der Wände übernehmen, indem sie sich kreuz und quer im Raum bewegen und den Bühnenraum in Zimmer und Nischen aufteilen. Zwischen den einzelnen Bahnen-„Läden“ bläht sich – wie vom Wind aufgewirbelt – weißer Tüll auf, der entfernt an die Kirschblüte erinnert; denn der Kirschgarten selbst sowie das Gut wurden vom Bühnenbildner eliminiert. An den Vorhang richtet Gaev seinen „Schrank-Monolog“, auch Ranevskaja klammert sich krampfhaft daran, bevor sie die Bühne verlässt. Laut Tat'jana Moskvina erzeugt diese Askese in der Raumgestaltung den Eindruck eines leeren Schachtes, aus dem das gesamte nutzbare Gestein bereits gefördert wurde.⁷³ Dem Zuschauer, bemerkt Aleksandr Sokoljanskij, werden zwei Möglichkeiten angeboten: Sich mit Hilfe seiner Einbildungskraft vorzustellen, dass diese grünlichen, diagonal gespannten und sich in der Perspektive verengenden Bahnen eine Allee darstellen oder den Eindruck zu gewinnen, dass es niemals einen Kirschgarten gegeben hat. Die erste Möglichkeit würde laut Rezensent bedeuten, dass das MChAT selbst dieser „geweihte (für uns bereits verlorene) Garten“ sei, die zweite, dass die „leeren Menschen auf der leeren Bühne leere Phrasen rezitieren; alle ihre Erinnerungen, Hoffnungen und Qualen sind fiktiv und sie beginnen zum Teil das selbst zu ahnen“.⁷⁴ Im Finale ziehen sich die Stoffbahnen des Vorhangs wieder zu und machen den Spalt, durch den die in den Zuschauerraum schauenden Figuren Ranevskaja und Gaev zu sehen sind, immer

⁷³ Vgl. Moskvina, Tat'jana: *Sto let bez avtora*, in: *Peterburgskij teatral'nyj žurnal*, Nr. 37, Mai 2004, Internetquelle: http://www.smotr.ru/2003/2003_mhat_vs.htm, (13.10.2007).

⁷⁴ Sokoljanskij, Aleksandr: *V otsutstvie veduščego*, in: *Vremja novostej*, 07.06.2004, Internetquelle: http://www.smotr.ru/2003/2003_mhat_vs.htm, (13.10.2007).

enger. Das Bühnenbild komplettieren lediglich die Stühle und Bänke. Auf der linken Seite der Bühne befindet sich ein Bücherschrank, hinten ein Dreirad, das offensichtlich dem ertrunkenen Sohn Ranevskajas gehörte, sonst nichts. Im II. Akt kommen Notenständer und Bänke hinzu, es scheint, als würde hier ein großes Orchester spielen, doch es spielt nur ein „jüdisches Orchesterchen von etwa vier Personen“.⁷⁵

Nach Gebühr beurteilt ist die Lichtgestaltung von Gleb Fil'tišinskij. Das Licht übernimmt hier nicht nur die Funktion der psychologischen Atmosphäre, sondern vielmehr des psychologischen Dialogs: Die Kombination und das Wechselspiel der allgemeinen und punktuellen Beleuchtung als „Dialog der Figuren mit ‚wesensübergreifendem‘ Raum“. Kontraste Übergänge, Rhythmus und Farbtöne, die der Replik folgen, bedeuten einen der Handlung gleichgestellten Dialog der Stimmungen. Der Vorhang und das Licht ersetzen in Šapiros *Višnevij sad* selbst den Klang der zerrissenen Saite, wenn die Stoffbahnen sich etwas bewegen und die bedrohlichen Schatten ins Wanken kommen.⁷⁶ „Die harte und tragische Konzeption des Regisseurs lässt gleich erkennen“, schreibt Natal'ja Kaminskaja, „dass hier der Wind, das Licht und die Musik dominieren, doch niemals die Personen, die scheinbar noch vor Beginn der Vorstellung zusammen mit dem Garten abgeholt wurden“.⁷⁷

Im Vergleich zu anderen zeitgenössischen Inszenierungen, in deren Großteil Lopachin im Mittelpunkt steht, hat Šapiros *Višnevij sad* einen anderen Haupthelden, besser gesagt eine andere Hauptheldin – Ranevskaja. Während Njakrošjus' Ranevskaja ein Sinnbild des Todes war, ist sie bei Šapiro eine Metapher eines fremden Lebens. Sie hat ihre eigene Beziehung zu Raum und Zeit, das Wort „morgen“ existiert für sie nicht, genauso wie diejenigen, die arbeiten, bauen und ausholzen. Das bedeute, dass auch Lopachin und Varja kein „morgen“ miterleben würden, leitet Larisa Jusipova aus der Logik der Inszenierung ab.⁷⁸ Šapiros Ljubov' Andreevna ist aufgeregt und gleichzeitig in sich selbst gekehrt. Nichts, nicht einmal der Verkauf des Gutes, beschäftigt sie mehr als ihr Liebhaber in Paris. Sie ist weniger gutherzig und nennt ihre Tochter lediglich aus Gewohnheit „Kindchen“ oder „meine Freude“. Wie in

⁷⁵ Vgl. Dmitrievskaja, Marina: „Žizn' to prošla, slovno i ne žil...“, in: *Peterburgskij teatral'nyj žurnal*, Nr. 37, Mai 2004,

Internetquelle: http://www.smotr.ru/2003/2003_mhat_vs.htm, (13.10.2007).

⁷⁶ Mehr hierzu Dmitrievskaja: „Žizn' to prošla, slovno i ne žil...“.

⁷⁷ Vgl. Kaminskaja, Natalija: *Vkus poslednej čerešni*, in: *Kul'tura*, 10.06.2004, Internetquelle: http://www.smotr.ru/2003/2003_mhat_vs.htm, (13.10.2007).

⁷⁸ Vgl. Jusipova, Larisa: *Probegajuščaja krasota*, in: *Vedomosti*, 04.06.2004, Internetquelle: <http://art.theatre.ru/performance/cherryorchard/3556/>, (13.10.2007).

keiner anderen Inszenierung wird hier einem, laut Vera Maksimova, bewusst, dass die an den Luxus gewohnte Ranevskaja nach Paris mit dem gesamten Geld abreist, das Anja von ihrer entfernten Großmutter zugeschickt bekommen hat.⁷⁹

Für die Rolle der Ranevskaja wurde die Filmschauspielerin, Szenaristin und Fernsehmoderatorin Renata Litvinova eingeladen, von der Aleksandr Smol'jakov behauptet, sie sei weltweit wahrscheinlich die einzige Aktrice, die in der Rolle der Ranevskaja auf einer Theaterbühne debütierte.⁸⁰ Diese Entscheidung des Regisseurs rief einen Sturm von Rezensionen hervor und spaltete die Kritikstimmen. Natal'ja Kaminskaja bezeichnet beispielsweise Litvinovas Intonationen als aufrichtig, obgleich auch ungewohnt und charakterisiert ihre Bühnenerscheinung als langweilig.⁸¹ Marina Šimadina bemerkt ihrerseits, dass die berühmte russische Diva vor dem Hintergrund der klassischen, mit der Stanislavskij-Theorie aufgewachsenen Theaterschauspieler als sehr exotisch erscheint und dass ihre Anwesenheit auf der Bühne wohl auch das einzige sei, was die Inszenierung nicht in die klassische Routine abgleiten lässt.⁸² Elena Jampol'skaja spricht davon, dass die Rolle der Ranevskaja nicht gut oder schlecht gespielt, sondern dass sie überhaupt nicht gespielt wurde, weil sich auf der Bühne nicht Ljubov' Andreevna Ranevskaja, sondern Renata Litvinova befand, die die Repliken Ranevskajas auf sagte.⁸³ Mit Hilfe der ihr eigenen und absolut natürlichen Affektiertheit gelingt es Litvinova jedoch, Ranevskajas Monologe, in denen die Naivität und der Pathos so oft ineinander übergehen, dass sie sich kaum unterscheiden lassen, glaubwürdig zu gestalten. Dafür benötigt sie im Vergleich zu vielen anderen, nach Lehrbuch spielenden Darstellern Šapiros Inszenierung weder Schränke noch Samoware oder alle anderen Gegenstände des traditionellen Čechovschen Dramas, sie kommt lediglich mit einem Hütchen und einer Zigarette mit Mundstück aus.⁸⁴ Dies bestätigt auch Grigorij Zaslavskij, wenn er schreibt, Litvinovas Erscheinung sei für alle anderen genau deshalb verhängnisvoll, weil sie nichts spielt – womöglich, weil sie dies auch nicht kann –, und dass jedes Spiel angesichts dessen auch als falsch erscheinen würde,

⁷⁹ Maksimova, Vera: „*Teper' čot' i pomeret'...*“, in: *Nezavisimaja gazeta*, 08.06.2004, Internetquelle: http://www.smotr.ru/2003/2003_mhat_vs.htm, (13.10.2007).

⁸⁰ S. Smol'jakov, Aleksandr: *Boginja v sadu*, in: *GDE*, 17.09.2004, Internetquelle: <http://art.theatre.ru/performance/cherryorchard/4145/>, (13.10.2007).

⁸¹ Kaminskaja, *Vkus poslednej čerešni*.

⁸² Šimadina, Marina: *Pal'ma v višnevom sadu*, in: *Kommersant*, 04.06.2004, Internetquelle: http://www.smotr.ru/2003/2003_mhat_vs.htm, (13.10.2007).

⁸³ Jampol'skaja, Elena: *Čechov. Devuška. Anekdota*, in: *Russkij kur'er*, 07.06.2004, Internetquelle: http://www.smotr.ru/2003/2003_mhat_vs.htm, (13.10.2007).

⁸⁴ Mehr hierzu Kaminskaja, *Vkus poslednej čerešni*.

doch genau so scheint sich Adolf Šapiro seine Ranevskaja wohl vorgestellt zu haben.⁸⁵

Gaev, gespielt von Sergej Drejden, vermittelt denselben vergehenden, herrenlosen Aristokratismus wie seine Schwester, nur in einer kläglichen Variante. Er ist ein ewiger Junge, der zwar gealtert ist, doch nicht erwachsen wurde. Ein ständig etwas hüpfender, aufgeplusterter älterer Kauz mit einer auf die Nase runtergerutschten Brille, einem Hut und einem zerknitterten Sakko – er ist es, den man als „schäbigen Herrn“ bezeichnen könnte.⁸⁶ Der überreizte, launische und gehässige Gaev ist gänzlich frei von jeglichem Charme. „Seine an den Schrank gerichtete Rede“, schreibt Alena Karas’, „ist keineswegs liebenswürdiges Geschwätz, sondern ein klares Verständnis der Gesetze der historischen Entropie. Er ist provozierend ironisch, als ob die Rede vom Schrank ganz andere Bedeutungen implizieren würde, unter anderem die Kenntnis dessen, dass alles in diesem Garten dem Untergang geweiht ist. Er spielt Gaev gleichsam einem Provokateur, einem Brandstifter der gesamten Welt, den nicht einmal der Verkauf des Kirschgartens erschüttern wird.“⁸⁷

Grotesk und kläglich erscheint auch die Figur Ermolaj Lopachins mit einem braunen Hut und weißem Schal, wenn er pausenlos wild mit den Händen gestikulierend, fehlerhaft und unpassend redet – ein Hinweis auf mangelnde Bildung trotz des vielen Geldes. Doch eine tragische Zwietracht zwischen der zarten Seele und der bäuerlichen Abstammung ist es nicht. Vera Maksimova bemerkt, dass sich weder die Vergangenheit noch die Zukunft in diesem Kaufmann erraten lassen.⁸⁸ Mit der Rolle Lopachins überspielt Šapiro einen zeitgenössischen Stempel – sein Lopachin ist *nicht* in Ranevskaja verliebt. Smoljakov spielt eine fast besinnungslose Verlegenheit seines Helden vor der mit ihrer Eigenartigkeit bezaubernden Ranevskaja, die er am Ende doch mit seinem lauten, vielfach wiederholten Worten „Ich kann für alles bezahlen!“ überwindet.⁸⁹

⁸⁵ Zaslavskij, Grigorij: *Ešče odin Čechov*, in: *Nezavisimaja Gazeta*, 21.05.2004, Internetquelle: http://www.ng.ru/accent/2004-05-21/23_litvinova.html, (13.10.2007).

⁸⁶ S. hierzu Jampol’skaja, Čechov. *Devuška. Anekdota*.

⁸⁷ Vgl. Karas’, Alena: *Teni zabytych predkov*, in: *Rossijskaja gazeta*, 07.06.2004, Internetquelle: <http://art.theatre.ru/performance/cherryorchard/3559/>, (13.10.2007).

⁸⁸ S. Maksimova, „*Teper’ čot’ i pomeret’...*“.

⁸⁹ S. hierzu Gračeva, Irina: *Madam Lopachina i večnyj student. ...Nedotepy...*, 18.06.2004, Internetquelle: <http://www.magister.msk.ru/library/publicat/gracheva/clumsy.html>, (14.11.2007) und Zajonc, Marina: *Prodano!...*, in: *Itogi*, 08.06.2004, Internetquelle: http://www.smotr.ru/2003/20_03_mhat_vs.htm, (13.10.2007).

Von den anderen Figuren haben die Kritikstimmen allesamt nichts zu berichten. Firs, gespielt von Vladimir Kašpur, einem der erfahrensten russischen Film-, Fernseh- und Theaterschauspieler, wurde zu einer kleinen, belanglosen Rolle. Über die „genial von Čechov geschriebenen und für jeden Schauspieler verlockenden“ Epichodov und Jaša schreibt Vera Maksimova, es gäbe sie in Šapiros Inszenierung nicht.⁹⁰ Der Kontorist ist hier selbst der Möglichkeit beraubt, unendlich in missliche Lagen zu geraten, die Gouvernante Šarlotta dagegen ist eine Ansammlung von Grimassen und theatraler Affektiertheit. Als ideologisch zentral erweist sich die *mise en scène* mit dem Passanten. Ein junger Mann in einer Matrosenjacke – eine offensichtliche Assoziation zu den bevorstehenden Ereignissen im vorrevolutionären Russland – setzt sich unbemerkt zur Gesellschaft hinzu. Er hört Trofimovs Ausführungen über den Stadtmenschen und der Konversation der anderen Gutsbewohner zu, fragt dann nach dem Weg zum Bahnhof und geht. Doch es wird deutlich, so Jusipova, dass es gerade dieser junger Mann ist, der bald selbst allen den Weg weisen wird, und dass er wahrscheinlich der einzige sein wird, der anstelle des ausgeholzten Kirschgartens am Leben bleiben wird, gegebenenfalls noch Epichodov, der bei Šapiro eine bemerkenswerte Anpassungsfähigkeit an den Tag legt.⁹¹

Im Hinblick auf eine solche Disposition bezeichnet Vera Maksimova Šapiros *Višnevyj sad* als ein „Schauspiel ohne Rollen, mit einer eigenartigen, nach Čechovschen Grundsätzen unmöglichen zentralen Rolle“ und berichtet vom dadurch entstehenden Eindruck der Ausgeschöpftheit, des Endes sowohl der Čechovschen Figuren, der Gutsbewohner und ihrer Epoche als auch des modernen, langsam ausgeschöpften Čechov-Theaters.⁹² Auch Tat’jana Moskvina bemerkt, dass während man vor hundert Jahren über die neue Art des Theaterlebens und der neuen szenischen Wahrheit erschüttert war, überwiege heutzutage eine gewöhnliche theatrale Routine auf der Bühne.⁹³ Der Sinn Šapiros Inszenierung scheint unklar zu sein. Als „halbdeutlich“, „hoffnungslos schwach“ und „äußerst misslungen“ charakterisiert das Schauspiel Aleksandr Sokoljanskij.⁹⁴ Von der „schwindenden, jeglicher Dramatik beraubten Schönheit“ spricht in diesem Zusammenhang Marina Dmitrievskaja: „Šapiro inszeniert das Ersterben des Stücks, das Schwinden seiner emotionalen Bedeutungen, Charaktere und Besonderheiten...“⁹⁵. Der Regisseur revolutioniert eine

⁹⁰ Vgl. Maksimova, „*Teper’ chot’ i pomeret’...*“.

⁹¹ Vgl. Jusipova.

⁹² Maksimova, „*Teper’ chot’ i pomeret’...*“.

⁹³ Vgl. Moskvina, *Sto let bez avtora*.

⁹⁴ Sokoljanskij, *V otsutstvie veduščego*.

⁹⁵ Mehr hierzu Dmitrievskaja, „*Žizn’ to prošla, sloveno i ne žil...*“.

einzigste Rolle und lässt sich von diesem Hauptthema hinreißen, so dass alles andere zwar nicht vollkommen übersehen wird, jedoch nicht gebührend Achtung bekommt. Einige Szenen erscheinen daher etwas überflüssig.⁹⁶ Ähnlich wie bei der durchgefallenen Uraufführung von Čechovs *Čajka* im Aleksandrinskij Theater im Jahre 1896 scheint Šapiros missglückte Inszenierung mit der falschen Herangehensweise zusammenzuhängen. Dazu kommen ebenfalls Schauspieler, die für ihre Rollen beziehungsweise für das Zusammenspielen der Rollen nicht geeignet sind: Jeder von ihnen existiert in seinem eigenen Register und seiner eigenen Stilistik, ohne sich in besonderer Weise um den Zusammenklang mit den anderen Figuren zu kümmern. Jeder verfügt über eine eigene Solonummer und kommt früher oder später auf eine Reprise heraus, doch unter diese Methode kann noch längst kein Theater verstanden werden.⁹⁷ Während sich aber vor über hundert Jahren das Moskauer Künstlertheater mit der Wiederaufnahme von *Čajka* zum Čechov-Theater entwickelte, erwies sich das MChT heute, hier sind sich die Kritikstimmen einig, als falsches Theater. Vom Theater „ohne einer allgemeinen Idee und des künstlerischen Ziels“ spricht dabei Aleksandr Sokoljanskij.⁹⁸ Grigorij Zaslavskij schreibt, Šapiro sei mit seinem *Višnevyj sad*, womöglich auch entgegen seines Willens, ein „Abschied von dem Künstlertheater, mit der Idee dieses einst großen Theaters und mit der Größe dieser Idee“ gelungen.⁹⁹

⁹⁶ Vgl. Zajonc, *Prodano!*.

⁹⁷ S. hierzu Davydova, Marina: *K lesu – sadom*, in: *Izvestija*, 04.06.2004, Internetquelle: http://www.smotr.ru/2003/2003_mhat_vs.htm, (13.10.2007).

⁹⁸ Sokoljanskij, *V otsutstvie veduščego*.

⁹⁹ Zaslavskij, Grigorij: *Na pominkach višnevogo sada*, in: *Teatral'noe Grigorija Zaslavskogo*, 06.06.2004, Internetquelle: http://www.zaslavsky.ru/rez/mhat_vs.htm, (13.10.2007).

Die Tendenzen des zeitgenössischen Čechov-Theaters

Čechov gehört mittlerweile zum Theateralltag und eine fortwährende Hinwendung zu seinen Dramen zeugt von der nicht schwindenden Aktualität ihrer Themen und Inhalte. Doch differiert das Schicksal seiner Stücke. Die früheren Dramen – *Bezotcovščina*, besser bekannt unter *Platonov*, und *Ivanov* – sind heute seltener auf einer Bühne zu sehen. Von den vier großen Stücken Čechovs ist *Djadja Vanja* das am wenigsten aufgeführte, obwohl der Autor hier den Regisseuren eine scheinbare Interpretationsfreiheit gewährt, indem er von einer klaren Genrebezeichnung absieht. Ungleich häufiger aufgeführt werden *Tri sestry* und *Višnevij sad*, wobei sich hier interessante Tendenzen entwickeln: Während sich das russische Theater verstärkt dem letzten Stück Čechovs widmet, findet das westliche Theater mehr Gefallen an *Tri sestry*. Die Mehrzahl der zeitgenössischen Inszenierungen von *Tri sestry* lassen sich laut Heide Willich-Lederbogen in zwei Gruppen aufteilen. Zum einen sind es Inszenierungen, die die Aspekte der Krise, der Resignation, der Katastrophe und Hoffnungslosigkeit in den Vordergrund bringen. Diese Inszenierungen überwiegen jene, die zu der zweiten Gruppe gehören und in denen die Lebensfreude sowie die Hoffnung in die Zukunft niemals bis zum Ende erlöschen.¹ *Čajka* ist nach wie vor eines der am häufigsten auf dem Spielplan der Schauspielhäuser erscheinenden Stücke. Čechov-Expertin Tat'jana Šach-Azizova bemerkt, *Čajka* sei – ähnlich wie Shakespeares *Hamlet* – ein „zeitloses Stück“, durch das die Zeit etwas zu verkünden und zu lösen anfangen, danach beginne man, nach den aktuellen Themen und Symptomen theatraler Zeit zu suchen.² So führt Šach-Azizova als Beispiel die 70er Jahre an, die mit ihrer Stabilität und ihrem Konformismus in vielen Ländern die Krise der Avantgarde und aller Treplevs sowie den Sieg aller Trigorins verkündeten. Die 90er Jahre des 20. Jahrhunderts inszenierten gleichsam zur Erfüllung des

-
- ¹ Willich-Lederbogen, Heide: *Sovremennye postanovki i adaptacii 'Trech sester' v stranach nemeckogo jazyka*, in: *Čechovskij Vestnik*, Nr. 14, Internetquelle: http://chekhoviana.narod.ru/vest_14.htm, (12.03.2008).
- ² Šach-Azizova, Tat'jana: *Čechov segodnja: „Čajka“*. (*Prem'ery teatral'nogo sezona 2003/2004 goda*), in: *Čechovskij Vestnik*, Nr. 14, Internetquelle: http://chekhoviana.narod.ru/vest_14.htm, (12.03.2008).

Vermächtnisses Čechovs das Stück als Komödie mit einer der Stimmung des ausgehenden Jahrhunderts eigenen düsterbitteren Ironie.³

Heute, schätzt Irina Korneeva, greift das Schauspieltheater auf Čechov zurück, wie ein gutes Musiktheater von Zeit zu Zeit Mozart spielt – „zur Reinigung des Geistes“. Sie zitiert auch Luc Bondy, der aufrichtig daran glaubt, dass sich „im heutigen Theater alles aus Čechov heraus entwickelt und kein moderner Autor sich zeigen würde, wenn es kein *Čajka* gäbe“.⁴ Daraus resultiert allerdings die Tatsache, dass die szenische Umsetzung des Čechovschen Textes einem Ritual ähnlich geworden ist: Der belesene Zuschauer kennt die Repliken auswendig, die Theatergeschichte dient mit einer außerordentlich großen Auswahl an Inszenierungen, Interpretationen und Regielösungen. Die neue Čechov-Szene sieht sich somit ‚gezwungen‘, mit der Tradition zu brechen und absolut neue, zum Teil phantastisch-groteske oder befremdend-radikale Lösungen anzubieten. Regisseure gehen den vorhandenen Text ohne besondere Ehrfurcht an. Die meisten versuchen sich von den mittlerweile lehrbuchhaft erscheinenden Phrasen zu lösen und aus der realistischen Auf-führungstradition zu befreien, indem sie die Dialoge und Handlungen kreativ auslegen und die Wesen der Figuren nach außen stülpen. Es lassen sich zwar gewisse, eine ähnliche Richtung anschlagende Problemschwerpunkte wie Leere oder allgemeine Hysterie beobachten, doch bestimmte gemeinsame Tendenzen, die als Erklärung der neuen Čechov-Welle dienen, lassen sich nicht feststellen.

Eine der wichtigsten Beobachtungen in Bezug auf das moderne Čechovsche Theater ist die Verschiebung der Akzente auf der Ebene der dramatischen Charaktere, was bei den Beispielen *Tri sestry* und *Višnevij sad* am deutlichsten wird. Eine häufige Erscheinung im ersten Fall ist, dass die Regisseure Nataša ins Zentrum ihrer Inszenierungen rücken. Den drei Schwestern gilt auch weiterhin die Aufmerksamkeit der Regisseure, doch dies läuft darauf hinaus, dass lediglich ihr Zustand zwischen Enttäuschung und Hoffnung sowie Rebellion und Gleichgültigkeit gezeigt wird, ohne eine Seelenanalyse leisten zu wollen. In Nataša, die – nach Čechov – sobald die Schwestern das Haus verlassen haben, „Blümchen zu pflanzen“ anordnet dagegen, scheinen die Regisseure eine Art „neuer, frischer Wind“, der eine neue Ordnung schafft, zu sehen.⁵ Auch in *Višnevij sad* mussten die einstigen Hauptfiguren in den Hintergrund treten, nun ist es Lopachin, der die zentrale, bedeutungstragende Rolle übernimmt. „Früher inszenierte man das Čechovsche *Višnevij sad* als eine Hymne an die Intelligenzija. Und obwohl die Regisseure vielfach ver-

³ Vgl. Šach-Azizova.

⁴ S. hierzu Korneeva, „*Čajka*“ *kak v pervyj raz*.

⁵ S. auch Willich-Lederbogen.

sucht haben, Lopachin zu ‚erweichen‘, ist er so oder so in der Rolle des Schuldigen aufgetreten, so Polina Bogdanova in ihrem Aufsatz *Vremja Lopachina*.⁶ In *Čajka* ist eine besonders durchgreifende Veränderung zu verzeichnen: Viele zeitgenössische Interpretationen verzichten auf Treplevs Selbstmord am Ende, womit die Regisseure dessen geistigen Tod signalisieren, die menschliche Hülle jedoch am Leben lassen.

Darüber hinaus lassen sich einige weitere Gemeinsamkeiten in den Tendenzen und Richtungen des zeitgenössischen Čechov-Theaters herauskristallisieren, die sowohl im Einzelnen als auch stückübergreifend wirken. Zur Charaktergestaltung lässt sich allgemein bemerken, dass die Figuren meist übertrieben farcenhafte und platt dargestellt werden. Es wird Wert auf so viele komische *mise en scènes* und Attraktionen wie möglich gelegt, dabei sind sie nicht immer der besten Qualität und tragen nicht viel zum Verständnis der Absichten des Regisseurs bei. Häufig provozieren solche Einfälle, sich zu analysieren und nach dem Sinn dort zu suchen, wo dieser nicht einmal vermutet wurde. So wurde Krystian Lupa auf einer Pressekonferenz nach dem Spiegelsystem in seinem *Čajka* gefragt – warum das Leben sich im reflektierenden Boden spiegeln würde, ob es der See oder das Jenseits sei. Es stellte sich heraus, dass es lediglich das verglaste Podest des Regieassistenten war, das diese Reflektionen hervorrief.⁷ Darüber hinaus ist die spärliche, beinahe asketische Bühnengestaltung des modernen Theaters zu verzeichnen. Das Bühnenbild ist, wie im ersten Teil bereits dargestellt, immer Träger der Stimmung, symbolisch und produziert somit Bedeutung. Die größtenteils kahlen Wände und das Fehlen jeglicher Ausstattungsgegenstände sind dabei als ein Sinnbild der Trostlosigkeit und Verzweiflung und als ein Hinweis darauf zu verstehen, dass Čechovs Figuren und ihre Schicksale durchaus in der heutigen Zeit Bestand hätten. Lediglich die Stühle sind ein immerwährendes Attribut der zeitgenössischen Szenerie, gleichsam die Regisseure alles ‚Überflüssige‘, mit den damaligen Zeiten in Verbindung stehende, über Bord werfen und ihre Figuren auf den Stühlen platziert eine moderne Geschichte erzählen wollen. Entgegen Čechovs ursprünglicher Idee verbannen heute alle Regisseure den Kirschgarten von der Bühne. Zunehmend werden auf dem Theater auch neue Medien integriert – eine Vielzahl an Regisseuren und Bühnenbildnern macht von unterschiedlichsten Arten der Videoinstallationen und -performances Gebrauch, mit deren Hilfe entweder besagte Hoffnungs-

⁶ Bogdanova, *Vremja Lopachina*.

⁷ Dmitrievskaja, *Bes-sonnica*.

losigkeit unterstrichen oder die Erinnerung an vergangene Zeiten illustrativ dargestellt werden.

Elemente der Modernisierung finden sich weiterhin in der sprachlichen Umsetzung wieder: Viele Inszenierungen nutzen zeitgemäße und häufig auch saloppe Sprache. Dafür gibt es zweierlei Gründe. Zum einen geschieht es, wenn der Regisseur seine eigene Phantasie und nicht ein Stück Čechovs aufführt, zum anderen – dies betrifft in erster Linie das nicht russischsprachige Theater – liegt es an den meist eigenen oder überarbeiteten Übersetzungen. Mit der letzten, gewisse Unannehmlichkeiten bereitenden Tatsache beschäftigt sich Gordon McVay in seinem Essay über das Spielen Čechovs Werke in Großbritannien. In diesem Zusammenhang zitiert er den Schauspieler Ian McKellen, der die Thematik der Übersetzung zu Recht als ein Problem bezeichnet; denn nicht alle Übersetzer oder Dramaturgen beschäftigen sich mit den Originaltexten, sondern sie ziehen stattdessen als Bezugsquelle bereits vorhandene wörtliche [oder wie im Fall Perceval hoffnungslos veraltete] Übersetzungen zu Rate. Dadurch entsteht, laut McKellen, ein ständiges Gefühl der Unzufriedenheit und Unruhe, da man sich nicht darüber im Klaren sei, inwieweit die Ideen und Absichten Čechovs verwirklicht werden.⁸ Der Autor verfolgt einige Schichten des Unverständnisses, die Čechovs Stücke durchkreuzen, bevor sie den Zuschauer erreichen: Zunächst lasse, laut McVay, ein Schriftsteller, der der russischen Sprache nicht mächtig ist, seine eigene ‚Version‘ entstehen, diese werde dann von den Regisseuren und Schauspielern überarbeitet, von den Kritikern bewertet und dringe erst dann zum Publikum durch, und sie alle haben zuweilen keine Vorstellung vom russischen Original...⁹

Eine allgemeine Bewertung der zeitgenössischen Čechov-Szene resultiert jedoch in keiner allzu positiven Erkenntnis. In hundert Jahren gab es abertausende Interpretationen Čechovs Dramen, die in letzter Zeit häufig als „große Enttäuschungen“ bezeichnet wurden. In diesen hundert Jahren gab es fast alles: Treplev hat für seine Liebhaberaufführung mit vielen verschiedenartigen neuen Formen experimentiert; mal draufgängerisch, mal melancholisch gab sich Onkel Vanja dem Phantom eines anderen, ungelebten Lebens hin; die Schwestern quälten sich und gaben sich Illusionen in Gefängnissen, psychiatrischen Kliniken und U-Booten hin; mehrmals adressierten die Gaevs ihre Monologe an den „hochverehrten Schrank“ – mittlerweile allerdings an jeden

⁸ Vgl. Gottlieb, Vera / Allan, Paul: *The Cambridge Companion to Chekhov*, in: *Cambridge University Press*, 2000, S. 122, zitiert in: McVay, Gordon: *Kakogo Čechova igrajuť v teatrah Velikobritanii? (O novych perevodach i adaptacijach)*, in: *Čechovskij Vestnik*, Nr. 14, Internetquelle: http://chekhoviana.narod.ru/vest_14.htm, (12.03.2008).

⁹ S. hierzu McVay

und an alles, sei es Firs oder der Theatervorhang, nur nicht an den Schrank –, und genau so häufig wurde der Kirschgarten, der im zeitgenössischen Bühnenbild allgemein keinen Platz mehr findet, in allen möglichen Konstellationen verkauft, „so dass man heute praktisch nichts mehr ‚zu verkaufen‘ hat“¹⁰. So werden langsam die Stimmen der Kritik vernehmbar, die die Čechovschen Stücke als „abgequält“, „abgespielt“ oder „geschunden“ bezeichnen und ihnen eine Pause zu gönnen vorschlagen, indem man sie eine Zeit lang ausruhen lässt, bis sich ihre Inhalte, frisch und herzergreifend, wieder neu entdecken lassen. Indessen greift das Theater immer weiter zu Čechovschen Dramen, weil sie einfach zum Theater gehören, doch Čechov selbst scheint hier immer häufiger auf der Strecke zu bleiben. Seine Stücke nähren die Phantasie der Regisseure und scheinen von ihnen nicht mehr als ein origineller Text aufgefasst zu werden, sondern als ein breites Interpretationsfeld, das für die Entfaltung opulenter theatraler Metaphern sowie der Motivation zur Erfindung ‚neuer Formen‘ der ehrgeizigen Regisseure dient.

Doch bieten die Stücke Čechovs für das Theater wie auch die gesellschaftliche Wahrnehmung scheinbar zu viele Möglichkeiten, als dass man sie auf dem Bücherregal ruhen ließe. Dem ‚klassischen‘ Sujet kommt heute auf dem Theater eine weitere bedeutende Funktion zu: Seine modernen, zum Teil ungewöhnlichen, paradoxen oder gar schockierenden Interpretationen demonstrieren ihre Offenheit und Unvoreingenommenheit, indem mehr als nur eine Sichtweise auf spezielle Themen existiert. Dazu kommen die immerwährend aktuellen Themen – die Suche nach neuen Formen in *Čajka*, die Umwertung der Lebensziele in *Djadja Vanja*, die Sehnsucht nach einer besseren Zukunft in *Tri sestry* sowie das Begreifen soziokultureller Veränderungen in *Višnevyy sad*. Neben der unvergänglichen Aktualität übt wohl die „Doppelbödigkeit“ eine anziehende Kraft auf die Regisseure aus; denn wenn der eigentliche Text, hundert Mal gespielt, auch langweilig erscheinen kann, bietet der Subtext ein grenzenloses Feld für Interpretationen. Bei all dem darf nicht vergessen werden, dass eine Inszenierung, wenn man berücksichtigt, dass es einzig der Autor selbst ist, der sein Drama wirklich vollendet und intentionsgerecht aufführen könnte, niemals eine authentische Darbietung des vom Dramatiker verfassten Textes ist. Das lange und umfangreiche Theaterleben Čechovscher Stücke kann auf ihre beständige Originalität und Zeitlosigkeit zurückgeführt werden. Als abschließende Quintessenz kann in diesem Zusammenhang Jurij

¹⁰ Dmitrievskaja, „Žizn' to prošla, slovno i ne žil...“.

Domanskijs treffende Formulierung herangezogen werden:

При театральной постановке чеховских пьес можно эксплицировать какую-то одну грань того или иного микроэлемента, все же прочие грани останутся лишь в бумажном тексте. Но все же чеховская драма – это именно драма, но драма с необычным для этого литературного рода способом экспликации авторской позиции. Такая драма, в отличие от более традиционной, позволяет творцам спектакля стать соавторами драматурга, позволяет зрителю в каждой постановке одного и того же драматургического текста видеть что-то принципиально ново относительно уже известного, а это, по всей видимости, и составляет важную часть авторского намерения.¹¹

¹¹ Domanskij, Jurij: *Variativnyj potencial dramy Čechova: final „Višnevogo sada“*, in: *Izvestija ural'skogo gosudarstvennogo universiteta*, Nr. 41, 2006, S. 68-74, Internetquelle: [http://proceedings.usu.ru/?base=mag/0041\(01_11-2006\)&xsl=showArticle.xslt&id=a06&doc=./content.jsp](http://proceedings.usu.ru/?base=mag/0041(01_11-2006)&xsl=showArticle.xslt&id=a06&doc=./content.jsp), (05.08.2008).

Dt.: Bei der theatralen Realisierung Čechovscher Stücke kann meist nur eine spezielle Facette expliziert werden, alle anderen Facetten bleiben lediglich im gedruckten Text. Doch bleibt das Čechovsche Drama definitiv ein Drama, allerdings ein Drama mit einer, für diese literarische Gattung ungewöhnlichen Art der Explikation des Autorenstandpunkts. Ein solches Drama, abweichend vom traditionelleren, erlaubt den Schöpfern der Aufführung Koautoren des Dramatikers zu werden, gestattet dem Zuschauer in jeder Inszenierung ein und desselben dramatischen Textes etwas prinzipiell Neues zu sehen, und genau das bildet, allem Anschein nach, einen wichtigen Teil der Intention des Autors.

Inhaltliche Kurzfassung der behandelten Stücke

ČAJKA

I. Akt

Die Handlung spielt im Gutshaus Petr Nikolaevič Sorins. Seine Schwester, die Schauspielerin Irina Nikolaevna Arkadina, ist mit ihrem Sohn Konstantin Gavrilovič Treplev und ihrem Liebhaber, dem berühmten Belletristen Boris Aleksevič Trigorin zu Besuch. Darüber hinaus befinden sich der Gutsverwalter Il'ja Afanas'evič Šamraev, seine Frau Polina Andreevna und ihre Tochter Maša auf dem Gut sowie der in Maša unerwidert verliebte Lehrer Semen Semenovič Medvedenko und der Arzt Evgenij Sergeevič Dorn.

Die Versammelten warten auf die Aufführung eines Liebhabertheaterstücks, das von Treplev, der sich in der Schriftstellerei versucht, verfasst und inszeniert wurde. Die einzige Rolle im Stück, die der Weltseele, spielt Treplevs Geliebte und Muse Nina Michajlovna Zarečnaja, ein junges Mädchen, das von der Karriere einer Schauspielerin träumt. Zarečnajas Eltern, reiche Gutsbesitzer, sind gegen ihre Leidenschaft fürs Theater, daher besucht sie Sorins Gut heimlich. Mit Ihrem Ankommen beginnt auf der improvisierten Bühne die Aufführung, während derer sich das Publikum auf der Bühne ständig miteinander unterhält und Arkadina, die immer wieder versucht, das Selbstvertrauen ihres Sohnes in sich und seine Arbeit zu schwächen, Bemerkungen trifft, das Stück sei im Stil der dekadenten Literatur geschrieben. Letztendlich verliert Treplev die Geduld, beendet erzürnt die Vorstellung und geht ab. Die in Treplev unerwidert verliebte Maša eilt ihm nach, um ihn zu beruhigen und zu trösten.

II. Akt

Einige Tage später. Krocketplatz auf dem Gut Sorins. Die Protagonisten langweilen sich in der Hitze des Tages und vertreiben sich die Zeit mit Lesen und kleinen Sticheleien. Nina Zarečnaja wundert sich darüber, dass sich das Leben der berühmten Schauspieler und Schriftsteller von dem der einfachen Menschen kaum unterscheidet. Treplev bringt eine getötete Möwe, legt sie zu ihren Füßen und vergleicht sie mit sich, worauf Nina erwidert, sie habe auf-

gehört ihn zu verstehen, seit er seine Gefühle und Gedanken mit Hilfe von Symbolen ausdrückt.

Es zeigt sich immer mehr, dass Nina sich zu Trigorin hingezogen fühlt. Mit dem berühmten Schriftsteller alleingeblieden, äußert Nina ihre Bewunderung für die Welt der Kunst und des Erfolgs, der er und Arkadina angehören und die ihr und Treplev bisher verwehrt war. Trigorin dagegen malt sein Leben als ein qualvolles Dasein aus. Nachdem er die von Treplev getötete Möwe erblickt, schreibt Trigorin ein neues Sujet für eine Kurzgeschichte über ein junges Mädchen, das der Möwe ähnelt, in sein Notizbuch: „Da kam ein Mann, sah es und stürzte es aus Langeweile ins Verderben, so wie diese Möwe“.

III. Akt

Eine Woche ist vergangen. Im Esszimmer des Hauses Sorins gesteht Maša Trigorin gegenüber ihre Liebe zu Treplev und äußert ihre Absicht, den ungeliebten Medvedenko des Vergessens willen heiraten zu wollen. Arkadina und Trigorin sind im Begriff, nach Moskau abzureisen. Zum Abschied schenkt Nina Trigorin ein Medaillon, in dem die Seitenzahlen aus einem seiner Bücher eingraviert sind. Im Buch nachgeschlagen liest Trigorin: „Wenn du je mein Leben brauchst, so komm und nimm es“. Geblendet vom Gefühl bittet er Arkadina, ihn für Nina freizugeben, doch die erfahrene Schauspielerin setzt all ihr Können daran, ihn festzuhalten und fleht ihn auf Knien an, sie nicht zu verlassen. Nachgegeben, reist Trigorin mit Arkadina ab. Heimlich verabredet er jedoch mit Nina ein Treffen in Moskau.

IV. Akt

Es sind mittlerweile zwei Jahre verstrichen. Sorin ist sehr krank und bewegt sich in einem Rollstuhl fort. Arkadina und Trigorin sind da, um ihn zu besuchen. Maša, die immer noch in Treplev verliebt und unglücklich ist, sind sowohl ihr Mann Medvedenko als auch das gemeinsame Kind verhasst, worunter Medvedenko sehr leidet. Treplev, inzwischen ein recht erfolgreicher Schriftsteller, erzählt Doktor Dorn, der aus Genua zurückgekehrt ist und sich für Nina Zarečnaja interessiert, von ihrem Schicksal: Nina sei von zu Hause weggelaufen um sich Trigorin anzuschließen und Schauspielerin zu werden. Sie bekam ein Kind von ihm, das jedoch bald darauf starb. Trigorins Liebe zu Nina erkaltete und er kehrte zu Arkadina zurück. Nina ist Schauspielerin geworden, wenn auch nur mit mittelmäßigem Erfolg. Die Eltern haben sie verstoßen. In ihren Briefen zu Treplev haderte sie jedoch niemals mit ihrem Schicksal und unterschrieb stets mit die „Möwe“.

Am Abend desselben Tages, als sich die gesamte Gesellschaft vom Lotto-Spielen zum Tee-Trinken begibt und Treplev sich allein in seinem Zimmer befindet, taucht unerwartet Nina Zarečnaja auf. Sie gibt zu, ihre Träume nicht

verwirklicht und sich ihr Leben anders vorgestellt zu haben und lädt Treplev ein, ihr Spiel zu sehen, wenn sie einmal eine große Schauspielerin wird. Er sichert ihr seinerseits noch einmal seine Liebe und Treue zu, doch immer noch Trigorin liebend, nimmt sie Treplevs Opfer nicht an und verlässt ihn abermals.

Nach Ninas Weggang zerreißt Treplev schweigend seine Manuskripte und verlässt das Zimmer, das die Gutsbewohner nun wieder betreten, um ihr Lotto-Spiel fortzusetzen. Währenddessen erschießt sich im Nebenzimmer, an der Realität gescheitert, Treplev. Dorn verschafft sich ein Bild des Geschehens. Zu den anderen zurückgekehrt, entschärft der Arzt jedoch die Situation, indem er behauptet, in seinem Koffer sei ein Fläschchen mit Äther explodiert. Mit der Bitte, Arkadina wegzubringen, berichtet er lediglich Trigorin unauffällig von Treplevs Selbstmord.

DJADJA VANJA

I. Akt

Die Handlung spielt auf dem Gut Aleksandr Vladimirovič Serebrjakovs, des Professors im Ruhestand. Zu Beginn des Geschehens unterhalten sich die alte Kinderfrau Marina und der Arzt Michail L'vovič Astrov, der dem kranken Professor auf dem Gut einen Besuch abstattet, über die alten Zeiten. Vom stumpfsinnigen Landleben verbittert, klagt Astrov über die alltäglichen Sorgen und seine hoffnungslose Überarbeitung, die ihn zum Trinker gemacht haben und selbst seine Gefühle abstumpfen ließen. Marina beschwert sich ihrerseits über den gestörten Verlauf des Lebens auf dem Gut, seit Serebrjakov mit seiner jungen und schönen Ehefrau Elena Andreevna dort verweilen. Der hinzugekommene Titelheld, Ivan Petrovič Vojnickij, der Verwalter des Gutes und mit Serebrjakov durch dessen erste Ehe verschwägert, greift dieses Thema auf und entfaltet es: Er und Sonja, Serebrjakovs Tochter aus erster Ehe, arbeiteten Tag und Nacht auf dem Gut, versuchten das Maximum aus der Bewirtschaftung zu schöpfen, verwehrten jede Kleinigkeit, um Serebrjakov, von dem sie annahmen, er sei genial und ein großer Gelehrter, seinen großzügigen Lebensstil in der Stadt finanzieren zu können. Nun gibt Vojnickij an, endlich zu begreifen, dass der Professor ein Effekthascher und hypochondrischer Nichtnutz sei.

Auftritt Serebrjakov, Elena Andreevna, Sonja, Telegin und Marija Vasil'evna Vojnickaja. Im Laufe der gesamten Handlung ist Marija Vasil'evna, die ihren

Schwiegersohn vergöttert und in ihm immer noch einen großen Gelehrten sieht, in das Studium irgendwelcher Broschüren vertieft.

Vojnickij klagt andauernd über sein misslungenes Leben, unerfüllte Träume sowie seine nicht geglückte Bestimmung, wobei er niemals erwähnt, worin diese besteht. Als engagierter Naturschützer hält Astrov eine leidenschaftliche Rede über das Erhalten der Wälder und hofft auf die Besinnung der Menschheit, was die Vernichtung der Natur angeht. Während die heimlich in Astrov verliebte Sonja alle Ideen und Taten des Arztes begeistert aufnimmt, zeigt Elena Andreevna nur wenig Verständnis für solch merkwürdige Passionen eines jungen Arztes.

Nachdem Sonja den zu einem Krankenbesuch abreisenden Astrov verabschieden geht, bleiben Vojnickij und Elena Andreevna allein. Vojnickij äußert sich negativ über Serebrjakov und versucht Elena Andreevna seine Liebe zu gestehen, wodurch sie sich sehr belästigt fühlt.

II. Akt

Nacht im Hause Serebrjakovs. Der Professor fühlt sich unwohl, launisch nörgelt er an allem herum und belästigt damit die um ihn wachenden Elena Andreevna und Sonja. Während die alte Marina Serebrjakov fortbringt, nutzt Vojnickij abermals das Alleinsein mit Elena Andreevna, um ihr von seinen Gefühlen zu berichten, was sie erneut genervt in die Flucht schlägt. Alleingelieben lamentiert Vojnickij darüber, warum er selbst vor Jahren Elena Andreevna nicht geheiratet hat und sich stattdessen für Serebrjakov und seine Pseudowissenschaft geopfert hat.

Der angetrunkene Astrov tritt ein, er tadelt die Atmosphäre des Müßiggangs und der gegenseitigen Feindseligkeit im Hause Serebrjakovs und gesteht, dass er sich nur im alkoholisierten Zustand wie ein Mensch fühlt: schwierige Operationen durchführt, Pläne schmiedet und an seine Nützlichkeit für die Menschheit glaubt. Sonja fleht Astrov an, vom Alkohol abzulassen, sie macht ihm Komplimente und deutet ihre Gefühle ihm gegenüber an. Astrov scheint ihre Andeutungen nicht zu verstehen und bemerkt beiläufig, er könne sich von Elena Andreevna hinreißen lassen, da sie sehr schön sei. Nach Astrovs Weggang erkennt Sonja, dass sie trotz ihrer Vorzüge, wie Herzengüte oder Edelmut, niemals seine Liebe gewinnen wird, weil sie äußerlich unattraktiv ist.

Elena Andreevna sucht die Aussprache mit der ihr etwas feindlich gesinnten Sonja und beteuert, sie habe ihren Vater aus Liebe geheiratet, doch sie habe ihre Kräfte hinsichtlich des ewig nörgelnden Alten überschätzt. Die beiden Frauen versöhnen sich.

III. Akt

Sonja bittet Elena Andreevna, Astrov in einem Gespräch zu entlocken, ob er ihre Gefühle vielleicht doch erwidern würde. Elena Andreevna kennt seine Antwort ohnehin bereits, stimmt jedoch zu und fordert den Doktor auf, ihr seine Kartogramme zu zeigen. Mitten in seinem leidenschaftlichen Monolog, in dem er sich für die rationale und sorgsame Einstellung zur Natur einsetzt und den Menschen, der den Fortschritt nicht richtig einzusetzen imstande ist, tadelt, bemerkt Astrov, dass seine Gesprächspartnerin ihn nicht versteht und sich langweilt. Ungeschickt bringt Elena Andreevna das Gespräch auf Sonja und bittet Astrov, nachdem er jegliche Gefühle ihr gegenüber abstreitet, nicht mehr so oft ohne Grund auf dem Gut vorbeizukommen. Astrov durchschaut ihre Strategie und äußert seine Vermutung, sie wolle das Ganze für sich herausfinden. Er gibt zu, selbst von Elena Andreevna fasziniert zu sein und das Gut nur ihretwegen aufzusuchen, diese leugnet aber, Interesse an ihm zu haben. Astrov setzt ein Stelldichein mit ihr an und küsst sie. In diesem Moment taucht Vojnickij auf, der sich sehr bestürzt über die Szene zeigt. Astrov tritt ab. Elena Andreevna erklärt, sie werde das Gut unverzüglich verlassen.

Auf die Bitte des Professors versammeln sich alle in einem Raum, worauf Serebrjakov verkündet, er beabsichtige das Gut zu verkaufen, da das Leben auf dem Land nichts für ihn sei und das Leben in der Stadt nicht mehr durch die Erträge des Gutes finanziert werden könne, und das Geld in Wertpapiere und eine Datscha in Finnland zu investieren. Der sonst lethargische Vojnickij echauffiert sich kräftig. Er fragt den Professor, wo er und Sonja, die ihr Leben lang für wenig Geld gearbeitet und das Gut aus den Schulden herausgewirtschaftet haben, sowie seine alte Mutter bleiben sollen und erinnert Serebrjakov daran, dass das Gut, auf dessen Teilhaberschaft er vor Jahren zugunsten seiner verstorbenen Schwester verzichtet hat, laut ihrem Testament deren Tochter Sonja gehört und nur sie allein zu entscheiden habe, was damit geschieht. Marija Vasil'evna verlangt, Vojnickij solle dem Professor, der sich in solchen Fragen bestimmt besser auskennt, nicht widersprechen. Vojnickij entgegnet, Serebrjakov sei in der Wissenschaft ein Nichts und er habe sein, Vojnickijs, Leben zerstört. Alle reden auf Vojnickij ein, sich nicht mit dem Professor zu streiten, woraufhin Vojnickij den Raum verlässt. Sonja fleht ihren Vater auf den Knien um Barmherzigkeit an, auch Elena Andreevna bittet ihren Mann um eine Aussprache mit Vojnickij. Serebrjakov begibt sich zu Vojnickij, doch dieser schießt zwei Mal auf ihn – verfehlt jedoch sein Ziel. Elena Andreevna wird schlecht, sie verlangt eine unmittelbare Abreise.

IV. Akt

Serebrjakovs und Elena Andreevnas Abreise steht bevor. Vojnickij, bei dem sich wieder Hoffnungslosigkeit und Trägheit breit gemacht haben, wundert sich mehr darüber, dass er nicht vor Gericht gestellt wird, als dass er versucht hat, einen Menschen zu töten. Daraus schlussfolgert er, er sei verrückt geworden. Astrov tröstet den sich schämenden Vojnickij und verlangt, ihm das Fläschchen mit Morphium zurück zu geben, das Vojnickij mit Selbstmordabsichten aus seiner Feldapotheke entwendet hat.

Elena Andreevna kommt, um sich von Astrov zu verabschieden. Sie schickt Vojnickij zwecks Aussprache mit Serebrjakov weg. Im Abschiedsgespräch lässt sie verlauten, sich auch zu Astrov hingezogen gefühlt zu haben, doch unter dem Vorwand des Anstandes bringt sie nicht den Mut auf, Serebrjakov zu verlassen. Zum Abschied umarmen sich Elena Andreevna und Astrov.

Es treten Sonja, Vojnickij und Serebrjakov sowie andere Gutsbewohner ein. Man hat sich versöhnt und darauf geeinigt, dass alles beim Alten bleibt: Sonja und Vojnickij werden das Gut bewirtschaften und das Geld dem Ehepaar Serebrjakov in die Stadt schicken. Die Serebrjakovs reisen ab. Auch Astrov, der sich vorgenommen hat, das Gut eine längere Zeit nicht mehr zu besuchen, verabschiedet sich. Marina ist über die wiederhergestellte Ordnung erfreut. Sonja und Vojnickij nehmen sich der Bilanzbücher an. Sonja beteuert ihrem Onkel, dass man geduldig alle Schicksalsschläge ertragen soll, um sich nach dem Tod endlich ausruhen und im Jenseits ein liches und glückliches Leben führen zu können.

TRI SESTRY

I. Akt

Die Handlung spielt in einer russischen Provinzstadt im Haus der Geschwister Prozorov. Am Namenstag der jüngsten, Irina, erinnern sich die drei Schwestern an die Beerdigung ihres Vaters, eines Brigadegenerals, vor genau einem Jahr und träumen davon, bald in ihre Geburtsstadt Moskau zurückzuziehen. Ol'ga, die ältere Schwester ist Gymnasiallehrerin, sie klagt über Überarbeitung und dahinschwindende Jugend und bemerkt, sie würde lieber heiraten und zu Hause bleiben. Irina dagegen betont, nicht im Müßiggang leben zu können und zu wollen und äußert ihren Wunsch nach Arbeit. Maša, die Mittlere und als einzige verheiratet, ist missgelaunt und schickt sich an, die Namenstagesgesellschaft zu verlassen.

Unter Irinas Gästen sind vorwiegend Offiziere der in der Stadt stationierten Militärbrigade. Darunter sind der in Irina verliebte Baron Tuzenbach, der

selbst niemals gearbeitet hat, sich jedoch von ihrem Enthusiasmus beeinflussen lässt, sein zynischer Rivale Solenyj sowie der Militärarzt Čebutykin, der beteuert, niemanden mehr zu haben, der ihm so nah wie die Geschwister Prozorov steht. Tuzenbach setzt die Schwestern über die Ankunft des neuen Batteriekommandeurs Veršinin in Kenntnis, der zwei Töchter hat und dessen Frau andauernd Selbstmordversuche unternimmt, um seine Aufmerksamkeit zu erlangen. Nun werden die Geschenke überreicht.

Oberstleutnant Veršinin erscheint. Gerade aus Moskau kommend, nimmt er die Schwestern, die beteuern, im Herbst ebenfalls dort sein zu wollen, sofort für sich ein.

Hinter der Wand ertönt das Geigenspiel des älteren Bruders der Schwestern, Andrej. Die drei Schwestern unterrichten Veršinin darüber, dass sie ihren Bruder für sehr gebildet halten und ihm eine Karriere als Professor prophezeien, darüber hinaus sei er in ein hiesiges Mädchen verliebt, das sich durch wenig Geschmack auszeichnet. Kaum kommt der introvertierte Andrej aus einem Zimmer heraus und begrüßt die Gäste, verschwindet er sogleich wieder unbemerkt.

Kulygin tritt ein. Der Gymnasiallehrer liebt seine Frau Maša aufrichtig, will jedoch ihre Gleichgültigkeit ihm gegenüber nicht wahrnehmen. Tuzenbach spricht zu Irina von seiner Liebe und von glücklichen Jahren, die sie zusammen verbringen könnten, doch Irina antwortet, dass ihr Herz verschlossen sei und sie die Selbstverwirklichung in der Arbeit suche. Nataša, Andrejs Geliebte, kommt hinzu. Durch die Ausgelassenheit der Versammelten, die über das Liebespaar Scherze machen, in Verlegenheit gebracht, verlässt sie das Zimmer. Andrej folgt ihr, tröstet sie, beteuert seine Liebe und macht ihr einen Heiratsantrag.

II. Akt

Mehrere Monate sind verstrichen. Es ist Abend am Tag des Maslenica-Festes. Man wartet auf die Maskierten. Andrej und Nataša sind verheiratet und haben einen Sohn, Bobik. Nataša übernimmt allmählich die Bewirtschaftung des Hauses und unterdrückt alle zugunsten ihres Kindes. Andrej ist Sekretär des Landschaftsamtes geworden, die zuvor angestrebte Karriere als Professor ist passé. An Moskau denkt er als lediglich an einen Ort, in dem man sich in der Menschenmenge gut verlieren kann.

Maša, endgültig von ihrem Mann enttäuscht, eröffnet Veršinin gegenüber, sie würde ihren Mann nicht lieben und sich in seinem Lehrer- und dessen Gattinnenkreis nicht zurechtfinden. Lediglich dem Offiziersmilieu schreibt sie solche Werte wie Feinheit und Verständnis, Anstand und Ehrenhaftigkeit zu.

Veršinin klagt seinerseits über seine Frau, mit der er sich Tag und Nacht streitet, und seine Töchter, die ihm Leid tun. Anschließend gesteht er Maša seine Liebe.

Irina, die nun im Telegrafenamnt arbeitet, beschwert sich über die Übermüdung und ungeliebte Beschäftigung, in der sie keine Erfüllung findet. Dessen ungeachtet beteuert der ihr auf Schritt und Tritt folgende Tuzenbach immer wieder seine Liebe. Erneut spricht sie von Moskau, in das die Schwestern nun im nächsten Sommer zu ziehen hoffen.

Die Versammelten philosophieren über die Fragen des glücklichen Lebens in der Zukunft. Veršinin wird nach Hause zu seiner Frau, die einen erneuten Selbstmordversuch unternommen hat, gerufen, was Maša sehr verärgert. Tuzenbach geht mit einem Friedensangebot auf seinen Rivalen Solenyj zu und verkündet darüber hinaus seinen Entschluss, den Militärdienst zu quittieren. Nataša, die nur von ihrem Sohn spricht, verbietet, um die Ruhe des Kindes besorgt, die Ankunft der Maskierten und bittet die Gesellschaft, auseinander zu gehen. Nachdem die meisten Gäste fort sind, gesteht Solenyj Irina seine Liebe, doch sie weist ihn zurück. Nataša bittet Irina inständig, zugunsten ihres Kindes auf ihr Zimmer zu verzichten, und verlässt schließlich das Haus in Richtung Fest mit Protopopov, ihrem Liebhaber und Andrejs Vorgesetztem. Alleingeblichen, wiederholt Irina ihren sehnlichsten Wunsch: „Nach Moskau!“

III. Akt

Seit Beginn der Handlung sind etwa drei Jahre vergangen. Es ist Nacht, in der Stadt wütet eine Feuersbrunst. Viele Brandgeschädigte der Stadt sind im Hause Prozorovs untergebracht. Von Nataša verdrängt, teilt sich Irina inzwischen ein Zimmer mit Ol'ga. Nun besteht Nataša darauf, die alte Kinderfrau der Geschwister fortzujagen. Sie gerät deswegen mit Ol'ga aneinander und zeigt dabei erneut ihr machthaberisches und zerstörerisches Gesicht.

Die Schwestern unterhalten sich über die Veränderungen in ihrer Familie: Andrej ist mittlerweile dem Glücksspiel verfallen, wobei er viel Geld verloren und das Haus – sein Erbe und das seiner Schwestern – verpfändet hat. Darüber hinaus macht sich die ganze Stadt aufgrund Natašas Verhältnisses mit seinem Vorgesetzten über ihn lustig. Irina ist sehr verstimmt und weint über ihr scheinbar sinnloses Leben, woraufhin Ol'ga ihr rät, Baron Tuzenbachs Heiratsantrag anzunehmen. Die Schwestern träumen weiterhin nach Moskau fahren zu können.

Maša und Veršinin verbringen viel Zeit miteinander, sie scheinen sich ohne Worte verstehen zu können. Kulygin macht den Anschein, der einzige zu sein, dem die innige Beziehung zwischen seiner Frau und dem Oberstleutnant nicht auffällt. Allein mit ihren Schwestern geblieben, beichtet Maša ihre Lie-

be zu Veršinin, doch versuchen die beiden, dies nicht zu nah an sich heranzulassen, da dies ihren Vorstellungen vom ehedem Anstand nicht entspricht.

Am Ende des Aktes sucht Andrej eine Aussprache mit den Schwestern. Er versucht, sie von der Güte seiner Frau Nataša sowie seiner Zufriedenheit mit seiner momentanen Situation zu überzeugen und entschuldigt sich für die Verpfändung des Hauses. Schließlich bricht er in Tränen aus und bittet die Schwestern, ihm keinen Glauben zu schenken: Er wisse genau um seine unglückliche Lage.

Irina berichtet Ol'ga von der Versetzung der Militärbrigade sowie von ihrer Angst, alleine in der Stadt zurückzubleiben, und verkündet ihren Entschluss, Baron Tuzenbach zu heiraten, um ihren Umzug nach Moskau zu beschleunigen.

IV. Akt

Der Abzug der Militärbrigade aus der Stadt steht unmittelbar bevor. Die Offiziere verabschieden sich von den Prozorovs. Ol'ga ist Gymnasialdirektorin geworden und lebt mit Anfisa in einem Dienstquartier. Irina hat das Examen zur Lehrerein bestanden. Sie nahm Tuzenbachs Heiratsantrag an und die beiden möchten am Tag nach der Hochzeit die Stadt in Richtung des Orts, wohin Tuzenbach beruflich eingeteilt wurde, verlassen. Andrej steht vollkommen unter dem Pantoffel seiner Frau. Čebutykin gegenüber äußert er seine Verbitterung darüber, dass er nun zu einem Spießbürger ohne Träume und Ziele verkommen sei

Am Vorabend hat ein Streit zwischen Solenyj und Tuzenbach stattgefunden, der ein Duell der beiden Rivalen zur Folge hat. Tuzenbach kritisiert, dass Irina ihn ohne ihn zu lieben heirate, worauf sie verärgert erwidert, sie habe sich immer nach Liebe gesehnt, doch es sei nicht in ihrer Macht. Geknickt bricht er zum Duell auf. Auch Veršinin verabschiedet sich von der weinenden Maša. Kulygin ist der einzige, der sich über den Abzug der Brigade freut. Seine Frau immer noch liebend, verzeiht er ihr Liebesabenteuer und hofft auf ein neues gemeinsames Leben.

In der Ferne ertönt ein Schuss – Baron Tuzenbach wird im Duell erschossen. Irina nimmt die Nachricht gefasst auf und beschließt, ihre Pläne nicht zu ändern, sie wird alleine die Stadt verlassen und arbeiten. Ol'ga umarmt ihre Schwestern und spricht in ihrem Schlussmonolog von Glückseligkeit und Frieden, die in vielen Jahren auf der Erde sein werden und von ihrem Wunsch zu erfahren, wozu sie und ihre Zeitgenossen leben und wozu sie leiden.

Višnevyj sad

I. Akt

Die Handlung beginnt im Frühling, auf dem vom prächtig blühenden Kirschgarten umgebenen, aber hoch verschuldeten Gut von Ljubov' Andreevna Ranevskaja, die, nachdem zuerst ihr Mann aufgrund seines Alkoholismus gestorben und dann ihr kleiner Sohn in einem Fluss ertrunken ist, nach Frankreich geflohen ist und dort ihr Vermögen für ihren Liebhaber, der sie letztendlich verließ, ausgab. Nun wird ihre Ankunft aus Paris erwartet. Ihre Tochter Anja hat sie in Paris besucht und kehrt nun mit der Mutter, der Gouvernante Šarlotta und Lakai Jaša zurück. Ranevskajas Bruder Leonid Andreevič Gaev, der ebenfalls unfähig ist, mit Geld umzugehen, ihre Pflgetochter und gleichzeitig Haushälterin Varja sowie der benachbarte Gutsbesitzer Simeonov-Piščik holen die Anreisenden vom Bahnhof ab.

Im Gutshaus warten der Kaufmann Lopachin und das Zimmermädchen Dunjaša. Lopachin erinnert sich an die Gutmütigkeit, die Ranevskaja ihm, dem Sohn ihres Leibeigenen, in seiner Kindheit entgegengebracht hat und macht dem Zimmermädchen ihr betont damenhaftes Aussehen zum Vorwurf. Zwischendurch tritt der in Dunjaša verliebte Kontorist und im Umkreis bekannte Pechvogel Epichodov auf und ab.

Ranevskaja erscheint samt Gefolge. Die Gutsherrin ist begeistert und nostalgisch zugleich: Sie freut sich ihr altes Zimmer, ihre Möbelstücke und Menschen zu sehen, so wie den alten Diener Firs, von dem sie annahm, er sei längst gestorben. Alle sind angenehm aufgeregt und jeder ist mit seinen eigenen Dingen beschäftigt. Dunjaša berichtet Anja von Epichodovs Heiratsantrag und kokettiert gleichzeitig mit Jaša, der seinerseits einen ausländischen Dandy darzustellen versucht. Anja erzählt Varja von ihren Erlebnissen in Paris und von dem verschwenderischen Lebensstil ihrer Mutter dort, die beinahe ihr gesamtes Vermögen für ihren Liebhaber ausgibt. Anjas Frage, ob Lopachin ihr endlich einen Heiratsantrag gemacht habe, verneint Varja und berichtet von ihrem Wunsch zu pilgern. Die exzentrische Gouvernante Šarlotta prahlt mit ihrem Hündchen. Simeonov-Piščik versucht, bei allen Geld zu leihen. Gaev wirft mit Billard-Termini um sich und macht andauernd Billard-Bewegungen. Firs murmelt etwas Unverständliches.

Lopachin erinnert die Gutsbesitzer an die Versteigerung des Gutes und macht ihnen den Vorschlag, den Kirschgarten auszuholzen, die Fläche in Parzellen aufzuteilen und diese als Datschen zu vermieten. Ranevskaja und Gaev verstehen den Sinn des Projekts nicht und zeigen sich ablehnend.

Varja übergibt ihrer Mutter zwei Telegramme aus Paris, die diese ohne zu lesen zerreißt. Gaev hält eine schwülstige Rede an den Schrank, womit er eine peinliche Pause auslöst. Der Gesellschaft schließt sich noch Petja Trofimov

an, der ehemalige Lehrer Ranevskajas ertrunkenen Sohnes und ein „ewiger Student“, dessen gealtertes und schlechtes Aussehen von der Gutsherrin sehr emotional aufgenommen wird. Gaev geht andere Wege durch, um an Geld zu kommen, wie zum Beispiel zu erben, Anja reich zu verheiraten oder das Glück bei der alten Tante, die die beiden Geschwister nicht besonders mag, zu versuchen. Varja teilt der Schwester ihre Probleme mit, doch Anja schläft ermüdet vom weiten Weg ein.

II. Akt

Ein heißer, sonniger Tag. Neben einer alten Kapelle im Feld verweilt die Dienerschaft. Šarlotta erzählt von ihrer ungewissen Herkunft und ihrem einsamen Leben. Epichodov versucht Dunjaša mit seinem Gitarrenspiel und Gesang zu beeindrucken, sie dagegen bevorzugt den zynischen Jaša, der sie immer wieder vor den Kopf stößt, und setzt alles daran, ihm zu imponieren.

Ranevskaja, Gaev und Lopachin erscheinen. Der Kaufmann erinnert die beiden erneut an die Versteigerung und versucht sie weiterhin von der Sinnhaftigkeit seines Vorschlags zu überzeugen. Doch behaupten Bruder und Schwester, die Aufteilung des Gutes in Datschen sei geschmacklos, woraufhin letztere ihn zum Gespräch über die Vermählung mit Varja zu verleiten versucht.

Trofimov, Anja und Varja erscheinen. Es wird das „gestrige“ Gespräch über den „stolzen Menschen“ und den Wert der Arbeit wieder aufgenommen. Trofimov verurteilt die zur Arbeit unfähigen Intelligenzler. Auf seine These, die meisten würden über die Arbeit nur philosophieren, entgegnet Lopachin, er arbeite vom Morgen bis zum Abend, wird jedoch von Ranevskaja unterbrochen. Auch Gaev, der sich eine schwülstige Rede an Mutter Natur vorzutragen anschickt, wird von den Anwesenden mit der Bitte, aufzuhören, gestoppt. Es werden lauter unzusammenhängende Phrasen gewechselt. Während einer Pause erklingt in der Ferne das Geräusch einer zerrissenen Saite, das nun zum Diskussionsthema wird. Ein angetrunkener Passant geht an der Gesellschaft vorbei. Auf sein Betteln hin gibt ihm Ranevskaja, die erst kürzlich ihre verschwenderische Art bemängelt hatte, ein Goldstück, womit sie Varjas Unmut erntet, die sich um die von der Hand in den Mund lebenden Gutsangestellten und -bauern sorgt.

Nachdem alle bald auseinander gegangen sind, erfreuen sich Anja und Trofimov der Gelegenheit, unter vier Augen zu sein. Euphorisch versucht Trofimov, Anja davon zu überzeugen, dass sie „über der Liebe stehen“ und dass die Freiheit am wichtigsten sei. Er ruft sie auf, nach vorne zu schauen, doch um in der Gegenwart leben zu können, solle man zunächst durch Arbeit und

Leiden die Vergangenheit sühnen, dann wäre das Glück schon sehr nahe, und wenn nicht sie, so werden es die anderen erblicken können.

III. Akt

Tag der Versteigerung im August. Im Haus Ranevskajas findet ein Tanzball statt, der ihren eigenen Worten nach nicht zur rechten Zeit veranstaltet wurde. Es wird die Ankunft Lopachins und Gaevs, der das Gut nun mit Vollmacht der alten Tante zu erwerben versucht, von der Auktion erwartet.

Ranevskaja versucht nachdrücklich, Varja zur Heirat mit Lopachin zu bewegen, worauf diese erwidert, sie könne den ersten Schritt nicht machen, Lopachin frage sie aber nicht. Die zahlreichen Telegramme aus Paris, mit denen Ranevskajas Liebhaber sie überschüttet, zerreißt sie nicht mehr; sie möchte nicht an die Verletzung, die er ihr zugefügt hatte, erinnert werden und scheint ihm verziehen zu haben. Trofimov missbilligt dieses Verhalten und wirft ihr Unkonsequenz vor. Als Antwort darauf beleidigt ihn die erzürnte Ranevskaja, sie streiten sich, tanzen dann doch noch nach Ranevskajas Entschuldigung zusammen. Trofimov versucht Ranevskaja, die ohne Kirschgarten keinen Sinn im Leben mehr zu finden angibt, zu suggerieren, der Realität ins Auge zu blicken.

Gaev und Lopachin treffen ein. Es stellt sich heraus, dass Gaevs Geld nicht ausgereicht hatte, das Gut samt dem Kirschgarten verkauft und der Käufer Lopachin ist. Euphorisch erinnert er an seinen Aufstieg zum reichen Kaufmann, dessen Vater und Großvater die Leibeigenen auf dem nun erworbenen Gut waren und schwärmt von seinem Vorhaben, den Kirschgarten auszuholzen und Datschen zu bauen, damit die Enkel und Urenkel hier ein neues Leben erblicken könnten.

Anja tröstet die weinende Ranevskaja und versucht, sie von dem Leben, das ihnen noch bevorsteht, zu überzeugen.

IV. Akt

Das Haus ist leer geworden, das Reisegepäck steht bereit. Auch Lopachin reist über den Winter ab. Er versucht Trofimov, der an die Universität in Moskau zurückkehrt, Geld zu leihen, doch nach höheren Idealen strebend, schlägt dieser ab. Gaev tritt eine Stelle in der Bank an, wobei Lopachin bezweifelt, dass er dort lange bleiben wird. Šarlotta bittet Lopachin, eine neue Stelle für sie zu finden. Simeonov-Piščik hat sein Grundstück Engländern verpachtet, die dort weißen Lehm gefunden haben und tilgt seine Schulden.

Ranevskaja macht sich Sorgen, ob der kranke Firs ins Krankenhaus gebracht wurde und arrangiert ein Treffen zwischen Varja und Lopachin unter vier Augen. Varja erzählt von ihrer neuen Stelle als Haushälterin, doch die beiden

schaffen es nicht, ein richtiges Gespräch zustande zu bringen. Ohne ihr einen Heiratsantrag gemacht zu haben, reist Lopachin ab.

Ranevskaja kehrt nach Paris zurück, um dort das Geld, das sie von der alten Tante bekommen haben, zu verjubeln. Anja beabsichtigt, ihre Prüfung im Gymnasium abzulegen, um arbeiten und so der Mutter helfen zu können.

Alleingeblichen, verabschieden sich Gaev und Ranevskaja vom Haus und vom Kirschgarten. Auf Anjas und Trofimovs Rufe hin gehen sie hinaus und man hört, wie die Tür abgeschlossen wird. Es erscheint der alte Firs, den man krank im Haus vergessen hat. In der Ferne hört man Axtschläge – der Kirschgarten wird ausgeholzt.

Literaturverzeichnis

Erster Teil

- Afanas'ev, ěduard: *Ěpičeskoe i dramatičeskoe v p'esach Čechova*, in: *Vestnik ACh SSSR, Serija literatury i jazyka*, Bd. 52, Nr. 6, 1993.
- Anikst, Aleksandr A.: *Teorija dramy v Rossii, ot Puškina do Čechova*, Moskva, 1972.
- Aristoteles: *Poetik*, Ditzingen, 2005.
- Asmuth, Bernhard: *Einführung in die Dramenanalyse*, Stuttgart / Weimar, 1997.
- Baluchatyj, Sergej: *Problemy dramaturgičeskogo analiza. Čechov*, Leningrad, 1927.
- Baskakova, L. B. (Hrsg.): *Jazykovoe masterstvo A.P. Čechova*, Rostov, 1988.
- Bednarz, Klaus: *Theatralische Aspekte der dramatischen Übersetzung. Dargestellt am Beispiel der deutschen Übertragungen und Bühnenbearbeitungen der Dramen A. Čechovs*, Wien, 1969.
- Begunov, Valerij: „Čajki“ *nad gorodom rejut, ili pjat' pudov ljubvi protiv zapovedi: ne navredi!*, in: *Sovremennaja dramaturgija*, Januar-März 2002.
- Berdnikov, Georgij: *Čechov-Dramaturg, Tradicii i novatorstvo v dramaturgii Čechova*, Moskva, 1957.
- ders.: *A. P. Čechov, idejnye i tvorčeskie iskanija*, Leningrad, 1970.
- Bicilli, Petr: *Anton P. Čechov. Das Werk und sein Stil*, München, 1966.
- Bojadžiev, Grigorij: *Remarka*, in: *Literaturnaja ěnciklopedija, Fundamental'naja ělektronnaja biblioteka „Russkaja literatura i fol'klor“*,
Internetquelle: <http://feb-web.ru/feb/litenc/encyclop/le9/le9-5991.htm>, o. O., o. J.
- Brauneck, Manfred / Schneilin, Gérard (Hrsg.): *Theaterlexikon 1*, Reinbeck bei Hamburg, 2001.
- Brühl, Christine Gräfin von: *Die nonverbalen Ausdrucksmittel in Anton Čechovs Bühnenwerk*, Frankfurt am Main, 1996.
- Bugrova, A.: *Spektakl' po klassičeskoi p'ese*, Rezension in: *Teatral'naja afiša*, 05.03.2001, Internetquelle: <http://www.teatr.ru/docs/tpl/doc.asp?id=15&>.
- Čechov, Anton Pavlovič: *Polnoe sobranie sočinenij i pisem v tridcati tomach*, Moskva, 1986.
- Chodus, Vjačeslav: *Remarka v dramaturgičeskom tekste A. P. Čechova: stereotipnost' i novye modeli (Tezisy)*, Internetquelle: <http://language.psu.ru/bin/view.cgi?art=0162&th=yes&lang=rus>, (24.01.2008).
- Čudakov, Aleksandr: *Die Mōwe*, in: Zelinsky, Bodo (Hrsg.): *Čechovs Dramen. Interpretationen*, Stuttgart, 2003.
- ders.: *Poětika Čechova*, Moskva, 1971.
- Dahms, Gisela Hildegard: *Funktionen der Ascriptionen zum Sprechtext im russischen Drama von 1747 bis 1903. Eine Typologie*, Bonn, 1978.
- Deppermann, Maria: *Onkel Vanja*, in: Zelinsky, Bodo (Hrsg.): *Das russische Drama*, Düsseldorf, 1986.
- Dlugosch, Ingrid: *Anton Pavlovič Čechov und das Theater des Absurden*, München, 1977.

- Domanskij, Jurij: *Variativnyj potencial dramy Čechova: final „Višnevoogo sada“*, in: *Gumanitarnye nauki*, Vypusk 11, № 41, 2006.
- Düwel, Wolf (Hrsg.): *Anton Čechov, Dichter der Morgendämmerung*, Halle, 1961.
- Eekman, Thomas (Hrsg.): *Anton Čechov, 1860-1960, Som Essays*, Leiden, 1960.
- Eiden, Evelyn: *Figur-Begebenheit-Situation. Die Konstruktion dramatischer Handlung*, Pfaffenweiler, 1986.
- Ermilov, Vladimir: *A.P. Čechov*, Moskva, 1959.
- ders.: *Dramaturgija Čechova*, Moskva, 1954.
- Esslin, Martin: *Das Theater des Absurden. Von Beckett bis Pinter*, Reinbek, 1985.
- Fieguth, Rolf: *Die Stimme des dramatischen Autors. Bemerkungen zur sprachlichen Schicht im Drama am Beispiel von M.E. Saltykov-Ščedrins dramatischer Satire „Die Schatten“ (1862)*, in: Schmid, Herta / Král, Hedwig (Hrsg.): *Drama und Theater, Theorie-Methode-Geschichte*, München, 1991.
- Fischer-Lichte, Erika: *Semiotik des Theaters*. Bd.1: *Das System der Theatralischen Zeichen*, Tübingen, 1983.
- Gelfert, Hans-Dieter: *Wie interpretiert man ein Drama?*, Stuttgart, 1992.
- Gick, D.: *Die deutsche Čechov-Interpretation der Gegenwart*, in Bielfeldt, H. H./ Fischer, R. / Liewehr, F. / Winter, E. (Hrsg.): *Zeitschrift für Slavistik*, Bd. IV, Berlin, 1959.
- Gorjačeva, M. O.: „*Tri sestry*“ – *p’esa monologov*, in: Rossijskaja akademija nauk. Naučnyj sovet po istorii mirovoj literatury. Čechovskaja komissija (Hrsg.): *Čechoviana, „Tri sestry“*, 100 Jahre, Moskva, 2002.
- Gromov, Michail: *Kniga o Čechove*, Moskva, 1989.
- Gul’čenko, Viktor: *Za kulisami čechovskich p’es: Teatrovedy Izrailja razmysljajut...*, in: *Čechovskij vestnik*, Nr. 12, Moskva, 2003.
- Habicht, Werner / Lange, Wolf-Dieter / Brockhaus-Redaktion (Hrsg.): *Der Literatur-Brockhaus*, Mannheim, 1988.
- Harreß, Birgit: *Nachwort zu Drei Schwestern*, in Čechov, Anton: *Drei Schwestern*, Stuttgart, 1998.
- Hasler, Jörg: *Szene*, in: Greiner, Norbert / Hasler, Jörg / Kurzenberger, Hajo / Pikulik, Lothar: *Einführung ins Drama. Handlung, Figur, Szene, Zuschauer*, Bd. II, 1982.
- Hoffrichter, Roswitha: *Natur- und Raumdarstellungen in A. P. Čechovs Erzählungen 1895-1902*, in: Jelitte, Herbert (Hrsg.): *Beiträge zur Slavistik*, Bd. XII, Frankfurt am Main, 1990.
- Hübner, Friedrich: *Die Personendarstellung in den Dramen Anton P. Čechovs*, Amsterdam, 1971.
- Ingarden, Roman: *Das literarische Kunstwerk*, 3. Aufl., Tübingen, 1965.
- Jelitte, Herbert (Hrsg.): *Beiträge zur Slavistik*, Bd. XII, Frankfurt am Main, 1990.
- Kamjanov, Viktor: *Vremja protiv bezvremenja. Čechov i sovremennost’*, Moskva, 1989.
- Kindermann, Heinz: *Theatergeschichte Europas*, Bd. IX, Salzburg, 170.
- Kirillov, Andrej: *Višnevyy sad A. P. Čechova: V poiskach utračennogo vremeni*, in: *Toronto Slavic Quarterly*, Nr. 10, 2004, Academic Electronic Journal in Slavic Studies, Internetquelle: <http://www.utoronto.ca/tsq/10/kirillov10.shtml>, (12.03.2008).
- Kirschstein-Gamber, Birgit: *Die Čechov-Szene, Untersuchungen zu Text und Realisierung der Regieanweisung im Drama Anton Pavlovič Čechovs*, Altendorf, 1979.
- Kosch, Wilhelm (Hrsg.): *Deutsches Theater-Lexikon*, Bd. 1, Klagenfurt und Wien, 1953.
- Lazaresku, Ol’ga: „*Stul’evaja*“ *ėkspozicija kak forma obščnosti russkoj i zapadnoevropejskoj literatur*, in: *Čechoviana, „Tri sestry“*, 100 Jahre, Moskva, 2002.

- Lebedina, Ljubov': *Kto ubil Čechova?*, in: *Sovremennaja dramaturgija*, Juli-September 2001.
- Mauermann, Siegfried: *Die Bühnenanweisungen im deutschen Drama bis 1700*, Berlin, 1911.
- Mejerhol'd, Vs. I.: *Stat'i, pis'ma, reči, besedy*, Moskva, 1968.
- Melchinger, Siegfried: *Anton Tschechow*, 2. Aufl., Velber bei Hannover, 1974.
- ders.: *Stanislawsky und die Folgen. Wie Čechov gespielt werden sollte*, in: *Süddeutsche Zeitung*, vom 2. / 3.11.1968.
- Mironjuk, L.: *Čechov glazami zoomorfista*, in: Baskakova, L. B. (Hrsg.): *Jazykovoje masterstvo A. P. Čechova*, Rostov, 1988.
- Munkelt, Margarete: *Bühnenanweisung und Dramaturgie, Hinweise zu Interpretation und Inszenierung in Shakespeares „First Folio“ und den Quartoverionen*, Amsterdam, 1981.
- Murzak, Irina / Jastrebov, Andrej: *Dinamika sjužetov v ruskoj literature XIX veka. Tvorčestvo A. P. Čechova kak ěnciklopedija sjužetov ruskoj literatury*,
Internetquelle: <http://www.gramota.ru/dinamika.html?20.htm>, (12.05.2008).
- Natew, Athanas: *Das Dramatische und das Drama*, Velber, 1971.
- Nemirovič-Dančenko, V. I.: *Izbrannye pis'ma*, Moskva, 1954.
- ders.: *Iz prošlogo...*, in: Surkov, Evgenij Danilovič (Hrsg.): *Čechov i teatr*, Moskva, 1961.
- Neuhäuser, Rudolf: *Die Entenjagd*, in: Zelinsky, Bodo (Hrsg.): *Das russische Drama*, Düsseldorf, 1986.
- Nilsson, Nils Åke: *Intonation and Rhythm in Čechov's Plays*, in: Eekman, Thomas (Hrsg.): *Anton Čechov, 1860-1960, Som Essays*, Leiden, 1960.
- O. A.: *Erlebnis, Kunstwerk und Wert: Vorträge zur Ästhetik, 1937-1967*, Tübingen, 1969.
- Oates, Carol: *Čechov und das Theater des Absurden*, in: Urban, Peter: *Über Čechov*, Zürich, 1988.
- Papernyj, Zinovij: *„Vopreki vsem pravilam...“ P'esy i vodevili Čechova*, Moskva, 1982.
- Peace, Richard: *Die drei Schwestern*, in: Zelinsky, Bodo (Hrsg.): *Das russische Drama*, Düsseldorf, 1986.
- Peiler, Wolfgang: *Die frühen Dramen M. Gor'kij's in ihrem Verhältnis zum dramatischen Schaffen A. P. Čechov's*, München, 1978.
- Pfister, Manfred: *Das Drama. Theorie und Analyse*, München, 1977.
- Podol'skaja, Ol'ga: *„Tri sestry“: Ključevye obrazy i motivy v p'ese A. P. Čechova*, o. O., o. J., Internetquelle: <http://lit.1september.ru/articlef.php?ID=200301607>, (23.11.2007).
- Ponomareva, Elizaveta: *Novatorstvo dramaturgii Čechova*,
Internetquelle: <http://www.bestreferat.ru/referat-45340.html>, (15.06.2007).
- Quaschnowitz, Dirk: *Die englische Farce im frühen 20. Jahrhundert*, Münster / Hamburg, 1991.
- Revjakin, Aleksandr I.: *Idejnyj smysl i chudožestvennyje osobennosti p'esy „Višnevyy sad“ A. P. Čechova*, in: *Tvorčestvo A. P. Čechova*, Moskva, 1956.
- Rischbieter, Henning: *Theater-Lexikon*, Zürich und Schwäbisch Hall, 1983.
- Rossijskaja akademija nauk. Institut mirovoj literatury im. A. M. Gor'kogo: *Čechov i mirovaja literatura*, t. 100, kn. 1, Moskva, 1997.
- Rossijskaja akademija nauk. Naučnyj sovet po istorii mirovoj literatury. Čechovskaja komissija (Hrsg.): *Čechoviana, Čechov v kulture XX veka. Stat'i, publikacii, ěsse*, Moskva, 1993.

- ders.: *Čechoviana, Polet Čajki*, Moskva, 2001.
- ders.: *Čechoviana, „Tri sestry“*, 100 Jahre, Moskva, 2002.
- ders.: *Čechoviana, Zvuk lopnuvšej struny*, Moskva, 2005.
- Rudnickij, Konstantin: *Režisserskaja partitura K. S. Stanislavskogo i „Čajka“ na scene MChT v 1898 godu*, in: *Režisserskie ékzempljary K. S. Stanislavskogo*, Bd. 2, Moskva, 1981.
- Šabalina, Tat'jana: *Tragikomedija*, in: *Énciklopedija Krugosvet*, Internetquelle: <http://www.krugosvet.ru/articles/112/1011287/1011287a1.htm>, (25.06.2007).
- Šaljugin, Gennadij: *„Ugrjumyj most“*, ili byt i nebytie doma Prozorovyh, in: *Čechoviana, „Tri sestry“*, 100 Jahre, Moskva, 2002.
- Scheffler, Birgit: *Elemente des Čechovschen Dialogs im zeitgenössischen russischen Drama*, in: Rehder, Peter (Hrsg.): *Slavistische Beiträge*, Bd. 318, München, 1994.
- Scheibitz, Christina: *Mensch und Mitmensch im Drama Anton Čechovs. Analyse der Dialogtechnik*, Göppingen 1972.
- Schmid, Herta / Král, Hedwig (Hrsg.): *Drama und Theater, Theorie-Methode-Geschichte*, München, 1991.
- ders.: *Strukturalistische Dramentheorie. Semantische Analyse von Čechovs „Ivanov“ und „Kirschgarten“*, Kronberg / Ts., 1973.
- Schmid, Wolf: *Ornamentales Erzählen in der russischen Moderne*, in: ders. (Hrsg.): *Slavische Literaturen. Texte und Abhandlungen*, Bd. 2., Frankfurt am Main, 1992.
- Schwarz, Hans-Günther: *Das stumme Zeichen. Der symbolische Gebrauch von Requisiten*, Bonn, 1974.
- Sergl, Anton: *Literarisches Ethos*, in: Rehder, Peter (Hrsg.): *Slavistische Beiträge*, Bd. 322, München, 1994.
- Simov, Viktor: *Moja rabota s režisserami*, in: *Sovetskoe iskusstvo*, Moskva, 1934, Nr. 21.
- Solov'eva, Inna: *„Tri sestry“ i „Višnevij sad“ v postanovke Chudožestvennogo Teatra*, in: Stanislavskij, Konstantin: *Režisserskie ékzempljary*.
- Soltau, Jens: *Die Sprache im Drama*, Berlin, 1933.
- Stanislavskij, Konstantin: *Moja žizn' v iskusstve*, Moskva, 1948.
- ders.: *Režisserskie ékzempljary*, Moskva, 1983.
- ders.: *Stat'i, reči, pis'ma, besedy*, Moskva, 1953.
- Steiner, Jacob: *Die Bühnenanweisung*, Göttingen, 1969.
- Stender-Petersen, Adolf: *Geschichte der russischen Literatur*, München, 1957.
- ders.: *Zur Technik der Pause bei Čechov*, in: Eekman, Thomas (Hrsg.): *Anton Čechov, 1860-1960, Som Essays*, Leiden, 1960.
- Sterz, Erika: *Der Theaterwert der szenischen Bemerkung im Drama, Theaterwissenschaftliche Untersuchung für die Zeit von Kleist bis zur Gegenwart*, in: Knudsen, Hans: *Theater und Drama*, Bd. 24, Berlin, 1963.
- Strelkov, P. G.: *Semantičeskaja struktura p'esy Čechova „Višnevij sad“*, in: *Tvorčestvo Čechova. Sbornik statej*, Moskva, 1956.
- Stroeva, Marianna: *Čechov i chudožestvennyj teatr*, Moskva, 1955.
- Styan, J. L.: *Chekhov in Performance*, Cambridge, 1971.
- Suchich, Igor' N.: *Problemy poëtiki Čechova*, Leningrad, 1987.
- Surkov, Evgenij D. (Hrsg.): *Čechov i teatr*, Moskva, 1961.
- Szondi, Peter: *Theorie des modernen Dramas*, Frankfurt am Main, 1966.
- Thillmann, Marie-Theres: *Der dramatische Zweittext. Zur Funktion der Regieanweisung im absurden Theater Frankreichs*, Münster / Hamburg, 1992.

- Trilse-Finkelstein, Jochanan Ch. / Hammer, Klaus: *Lexikon Theater International*, Berlin, 1995.
- Turkov, Andrej: *Čechov i ego vremja*, Moskva, 1980.
- Urban, Peter (Hrsg.): *Über Čechov*, Zürich, 1988.
- Uspenskij, Lev: *Slovo o slovac / Počemu ne inače*, Leningrad, 1971, Internetquelle: <http://speakrus.ru/uspens/ch4.html>, (20.11.2008).
- Valency, Maurice: *The Breaking String. The plays of Anton Chekhov*, New York, 1966.
- Vinogradov, Viktor: *O jazyke Tolstogo (50-60-e gody)*, *Literaturnoe nasledstvo. L. N. Tolstoj*, Moskva, Bd. 35-36.
- Volkenštein, Vladimir: *Dramaturgija*, 5. Aufl., Moskva, 1969.
- Westphal, Gundel: *Das Verhältnis von Sprechtext und Regieanweisung bei Frisch, Dürrenmatt, Ionesco und Beckett*, Verden, 1964.
- Wilpert, Gero von: *Sachwörterbuch der Literatur*, 4. Aufl., Stuttgart, 1979.
- Winds, Adolf: *Drama und Bühne, Im Wandel der Auffassung von Aristoteles bis Wedekind*, Berlin und Leipzig, 1923.
- Wolffheim, Elsbeth: *Anton Čechov. In Selbstzeugnissen und Bilddokumenten dargestellt...*, in: Kusenberg, Kurt und Beate (Hrsg.): *Rowohlts Monographien*, Reinbek bei Hamburg, 1982.
- Zelinsky, Bodo: *Das dramatische Werk Anton Čechovs*, in: Ders. (Hrsg.): *Čechovs Dramen. Interpretationen*, Stuttgart, 2003.
- ders. (Hrsg.): *Das russische Drama*, Düsseldorf, 1986.
- ders.: *Der Kirschgarten*, in: Ders. (Hrsg.): *Das russische Drama*, Düsseldorf, 1986.
- Zingerman, Boris: *Teatr Čechova i ego mirovoe značenie*, Moskva, 1988.

Zweiter Teil

- Agiševa, Nina: *Kak ubit' plochogo artista*, in: *Moskovskie novosti*, Nr. 39, 13.10.2006, Internetquelle: <http://www.mn.ru/issue.php?2006-39-37>, (21.10.2007).
- Alpatova, Irina: *Ležaščie na dne*, in: *Kul'tura*, 5-12. Juli 2001, Internetquelle: http://www.smotr.ru/olimp/olimp_alp_bondi.htm, (12.11.2007).
- ders.: *Ljudi v sklepe. „Djadja Vanja“ A. Čechova*, in: *Kul'tura*, 27.05.2004, Internetquelle: http://www.smotr.ru/2003/2003_tab_vanya.htm#kul, (26.10.2007).
- ders.: *Sem' krugov Sada*, in: *Kul'tura*, 17.07.2003, Internetquelle: http://www.smotr.ru/2002/2002_nkr_vsad.htm, (22.11.2007).
- Berliner Festspiele: *Annotation zu Onkel Vanja*, Internetquelle: http://www.berlinerfestspiele.de/de/archiv/festivals2008/03_theatertreffen08/tt_08_programm/tt_08_programm_gastspiele/tt_08_ProgrammlisteDetailSeite_gast_9631.php, (16.09.2008).
- Baur, Detlef: *Familienmensch und Single*, in: *Die Deutsche Bühne Online*, Internetquelle: <http://www.die-deutsche-buehne.de/revue/formen0604.html>
- Bazinger, Irene: *Lauter Unberührbare*, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Nr.11, 14.09.2008, Internetquelle: http://www.faz.net/s/Rub4D7EDEFA6BB3438E85981C05ED63D788/Doc~E40F0786E81AA46EC8FF5B7CB74A584AB~ATpl~Ecommon~Scontent.html?rss_aktuell, (17.09.2008).
- ders.: *Raumstation Sehnsucht*, in: *Berliner Zeitung*, 27.03.2006, Internetquelle:

- <http://www.berlin-online.de/berliner-zeitung/archiv/.bin/dump.fcgi/2006/0327/feuilleton/0014/index.html>, (14.11.2007).
- Becker, Peter von: *Ratzfatz – und futsch*, in: *Der Tagesspiegel*, 27.03.2006, Internetquelle: <http://www.tagesspiegel.de/kultur/;art772,2232383>, (14.11.2007).
- Bogdanova, Polina: *Vremja Lopachina*, in: *Novye izvestija*, 10.07.2003, Internetquelle: http://www.smotr.ru/2002/2002_nkr_vsad.htm, (22.11.2007).
- Černomurova, Irina: „Čajka“ Čechova po Nojmajeru, in: *Peterburgskij teatral'nyj žurnal*, Nr. 33, Mai 2003, Internetquelle: <http://ptzh.theatre.ru/2003/33/110/>, (13.11.2007).
- Dattenberger, Simone: *Kammerspiele: Nichts trivialisieren, Andreas Kriegenburg über seine Tschechow-Inszenierung*, in: *merkur-online.de*, 25.11.2006, Internetquelle: http://www.merkur-online.de/mm_alt/nachrichten/kultur/kunstakt/art282,736187, (21.08.2007).
- Davydova, Marina: *K lesu – sadom*, in: *Izvestija*, 04.06.2004, Internetquelle: http://www.smotr.ru/2003/2003_mhat_vs.htm, (13.10.2007).
- ders.: *Smolodu sostarilsja*, in: *Izvestija*, 20.05.2004, Internetquelle: http://www.smotr.ru/2003/2003_tab_vanya.htm, (26.10.2007).
- ders.: *Spektakl' na vse vremena*, in: *Vremja novostej*, Nr. 113, 29.06.2001, Internetquelle: <http://www.vremya.ru/2001/113/10/11318.html>, (12.11.2007).
- ders.: *Višnevij detskij solov'inyj sad*, in: *Izvestija*, 11.07.2003, Internetquelle: http://www.smotr.ru/2002/2002_nkr_vsad.htm, (21.11.2007).
- Dermutz, Klaus: *Die Radikalität der Liebe*, in: *Freitag*, 23.06.2000, Internetquelle: <http://www.freitag.de/2000/26/00261501.htm>, (09.11.2007).
- De Standaard: Onkel Wanja – Luk Perceval, Het Toneelhuis Antwerpen*, Internetquelle: http://www.hebbel-am-ufer.de/archiv_de/kuenstler/kuenstler_1028.html, (21.10.2007).
- D'jakova, Elena: *Ispit' svoju čašku*, in: *Novaja gazeta*, Nr. 46, 30.06.2005, Internetquelle: <http://www.novgaz.ru/data/2005/46/23.html>, (17.11.2007).
- ders.: *Kraj ili konec sveta?*, in: *Novaja Gazeta*, 24.05.2004, Internetquelle: http://www.tabakov.ru/performance/uncle_vanya/4125/, (14.10.2007).
- ders.: *Lysyj zajac*, in: *Novaja gazeta*, 14.07.2003, Internetquelle: http://www.smotr.ru/2002/2002_nkr_vsad.htm, (22.11.2007).
- Dmitrievskaja, Marina: *Bes-sonnica*, in: *Cultura*, 27.09.2007, Internetquelle: http://www.smotr.ru/2007/nemoskva/2007_alex_chaika.htm#kul, (10.03.2008).
- ders.: „Žizn' to prošla, sloveno i ne žil...“, in: *Peterburgskij teatral'nyj žurnal*, Nr. 37, Mai 2004, Internetquelle: http://www.smotr.ru/2003/2003_mhat_vs.htm, (13.10.2007).
- Dolžanskij, Roman: *Deklan Donnellan pobratalsja s Čechovym. „Tri sestry“ na Čechovskom festivale*, in: *Kommersant*, 28.06.2005, Internetquelle: http://www.smotr.ru/2004/2004_donnellan_3s.htm, (17.11.2007).
- ders.: *Djadja nečestnych pravil*, in: *Izvestija*, 26.04.2004 / *Kommersant*, 20.05.2004, Internetquelle: <http://kommersant.ru/doc.aspx?DocsID=475871&ThemesID=680>, (26.10.2007).
- ders.: *Otcy i deti po Čechovu*, in: *Kommersant*, Nr. 171 (3747), 20.09.2007, Internetquelle: <http://www.kommersant.ru/doc.aspx?DocsID=806273>, (23.08.2008).
- ders.: *Ustavšaja „Čajka“ ožila v Vene*, in: *Kommersant*, 08.07.2000, Internetquelle: http://www.smotr.ru/olimp/olimp_bondi_d.htm, (12.11.2007).
- Domanskij, Jurij: *Variativnyj potencial dramy Čechova: final „Višnevogo sada“*, in: *Izvestija ural'skogo gosudarstvennogo universiteta*, Nr. 41, 2006, S. 68-74, Internetquelle: [http://proceedings.usu.ru/?base=mag/0041\(01_11_2006\)&xsl=showArticle.xslt&id=a06&doc=../content.jsp](http://proceedings.usu.ru/?base=mag/0041(01_11_2006)&xsl=showArticle.xslt&id=a06&doc=../content.jsp), (05.08.2008).

- Egošina, Ol'ga: *Dom oknami v zal*, in: *Novye izvestija*, 20.05.2004,
Internetquelle: http://www.smotr.ru/2003/2003_tab_vanya.htm, (25.10.2007).
- ders.: *Dyrka ot biblika*, 01.07.2005, Internetquelle:
<http://teatr.newizv.ru/news/?IDNews=295&date=2005-07-01>, (17.11.2007).
- ders.: *Zametki na poljach*, in: *Novye izvestija*, 18.09.2007, Internetquelle:
http://www.smotr.ru/2007/nemoskva/2007_alex_chaika.htm, (10.03.2008).
- Eliseev, Nikita: *Čechov i dr., Djadja Vanja*, in: *Ėkspert Severo-Zapad*, Nr. 38, 16.10.2006,
Internetquelle: <http://www.expert.ru/printissues/northwest/2006/38/chehov/>,
(21.10.2007).
- Filippov, Aleksej: „Čajki“ *letajut stajami*, in: *Izvestija*, 30.06.2001,
Internetquelle: http://www.smotr.ru/olimp/olimp_ik_bondi.htm, (13.11.2007).
- Galachova, Ol'ga: *Djadja loch*, in: *Gazeta „Da“*, Nr. 10, Dezember 2006, Internetquelle:
<http://www.rfcda.ru/show.html?id=374&eid=mnu&lng=rus>, (21.10.2007).
- ders.: *Čechov ili Čechonte? „Tri sestry“ v postanovke Deklana Donnellana*, in: *Nezavisimaja gazeta*, 29.06.2005,
Internetquelle: http://www.ng.ru/culture/2005-06-29/9_chehov.html, (16.11.2007).
- Gerusova, Elena: *Na vzlete stradaniy*, in: *Kommersant*, 18.09.2007, Internetquelle:
http://www.smotr.ru/2007/nemoskva/2007_alex_chaika.htm (09.03.2008).
- Gračeva, Irina: *Madam Lopachina i večnyj student. ...Nedotepy...*, 18.06.2004, Rezension
in: Internetquelle:
<http://www.magister.msk.ru/library/publicat/gracheva/clumsy.html>, (14.11.2007).
- Goder, Dina: *Klassičeskij sjužet. „Djadja Vanja“*, 18.10.2006,
Internetquelle: <http://stengazeta.net/article.html?article=2173>, (21.10.2007).
- ders.: *Ne sovsem Litvinova*, in: *Gazeta.Ru*, 04.06.2004,
Internetquelle: http://www.smotr.ru/2003/2003_mhat_vs.htm, 13.10.2007.
- ders.: *Oficery, molčat'!*, in: *Gazeta.Ru*, 27.06.2005,
Internetquelle: http://www.smotr.ru/2004/2004_donnellan_3s.htm, (18.11.2007).
- ders.: *Radost', kotoroj ne minovat'*, 19.05.2004,
Internetquelle: http://www.smotr.ru/2003/2003_tab_vanya.htm, (26.10.2007).
- ders.: *Streljat' iznemogaja ot ljubvi*, in: *Gazeta.Ru*, 10.07.2003,
Internetquelle: http://www.smotr.ru/2002/2002_nkr_ysad.htm, (22.11.2007).
- Gorskaja, Anna / Vejde, Maja: *Kristian Smeds. Ego „Čajka“*, in: *Biznes & Baltica*, Nr. 193 (3316), 05.10.2007, Internetquelle:
<http://www.bb.lv/index.php?p=1&i=3839&s=8&a=141202>, (23.02.2008).
- Göpfert, Peter Hans: *Deutsches Theater Berlin: „Der Kirschgarten“*, in: *Kulturradio am Morgen*, 27.03.2006, Internetquelle:
http://www.rbbkulturradio.de/_beitrag_jsp/key=934600.html, (14.11.2007).
- ders.: *Gurken im Kirschgarten*, in: *Berliner Morgenpost*, 27.03.2006, Internetquelle:
<http://www.morgenpost.de/content/2006/03/27/feuilleton/819292.html>, (14.11.2007).
- ders.: *Theatertreffen 2007/Münchener Kammerspiele: „Drei Schwestern“*, in: *Kulturradio RBB*, 19.05.2007, Internetquelle:
http://www.kulturradio.de/_beitrag_jsp/key=1189842.html, (12.11.2007).
- Heine, Matthias: *So traurig, wie „Onkel Vanja“ nur sein kann*, in: *Welt online*, 14.01.2008, Internetquelle:
http://www.welt.de/kultur/article1550403/So_traurig_wie_Onkel_Wanja_nur_sein_kann.html, (16.09.2008).

- Herrmann, Pitt: *Der Kirschgarten*, in: *Herner Feuilleton*, 23.05.2006, Internetquelle: <http://www.herner-netz.de/Tschechow230506/tschechow-230506.html>, (14.11.2007).
- Höbel, Wolfgang: *Im Jammerlappen-Gebirge*, in: *Spiegel Online*, 27.11.2006, Internetquelle: <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/0,1518,450864,00.html>, (12.11.2007).
- Jampol'skaja, Elena: *Otel' „Agonija“ (četyre zvezdy)*, in: *Russkij kur'er*, 11.07.2003, Internetquelle: http://www.smotr.ru/2002/2002_nkr_vsad.htm, (22.11.2007).
- ders.: *O vrede gamaka*, in: *Russkij kur'er*, 20.05.2004, Internetquelle: http://www.smotr.ru/2003/2003_tab_vanya.htm, (30.09.2007).
- ders.: *Čechov. Devuška. Anekdota*, in: *Russkij kur'er*, 07.06.2004, Internetquelle: <http://www.et-cetera.ru/creators/directors/shapiro/3594/>, (13.10.2007).
- Jörder, Gerhard: *Gehen, sitzen, starren*, in: *Die Zeit*, Nr. 11/2003, Internetquelle: http://www.zeit.de/2003/11/Gehen_sitzen_starren, (27.09.2007).
- Jusipova, Larisa: *Probegajuščaja krasota*, in: *Vedomosti*, 04.06.2004, Internetquelle: <http://art.theatre.ru/performance/cherryorchard/3556/>, (13.10.2007).
- Kaminskaja, Natalija: *Golova professora Serebrjakova*, in: *Kul'tura Portal'*, Nr. 41, 19-25 Oktober 2006, Internetquelle: http://www.kulturaportal.ru/tree_new/culpaper/article.jsp?number=675&rubric_id=204&crubric_id=100430&pub_id=789955, (22.10.2007).
- ders.: *Odnoj tarabumbiej bol'se*, in: *Kul'tura*, Nr. 25., 30.06.2005, Internetquelle: http://www.kultura-portal.ru/tree_new/culpaper/article.jsp?number=584&rubric_id=204, (16.11.2007).
- ders.: *Vkus poslednej čerešni*, in: *Kultura*, 10.06.2004, Internetquelle: http://www.smotr.ru/2003/2003_mhat_vs.htm, (13.10.2007).
- Karas', Alena: *Derevenskij romans*, in: *Rossijskaja gazeta*, 20.05.2004, Internetquelle: http://www.tabakov.ru/performance/uncle_vanya/4103/, (22.10.2007).
- ders.: *Pol'skaja čajka*, in: *Rossijskaja gazeta*, 17.09.2007, Internetquelle: http://www.smotr.ru/2007/nemoskva/2007_alex_chaika.htm, (09.03.2008).
- ders.: *Šest' časov obmoroka*, in: *Rossijskaja gazeta*, 11.07.2003, Internetquelle: http://www.smotr.ru/2002/2002_nkr_vsad.htm, (21.11.2007).
- ders.: *Teni zabytych predkov*, in: *Rossijskaja gazeta*, 07.06.2004, Internetquelle: <http://art.theatre.ru/performance/cherryorchard/3559/>, (13.10.2007).
- ders.: *Tri sestry v „okne“ v Britaniju*, in: *Rossijskaja gazeta – Federal'nyj vypusk*, N3806, 28.06.2005, Internetquelle: <http://www.rg.ru/2005/06/28/tri-sestri.html>, (17.11.2007).
- Kasch, Georg: *Wünschen nützt nichts*, in: *Freitag*, Nr. 48, 01.12.2006, Internetquelle: <http://www.freitag.de/2006/48/06481302.php>, (12.11.2007).
- Kataev, Vladimir: *Zajcy v sadu*, in: *Čechovskij vestnik Nr. 14*, Internetquelle: http://www.antonchekhov.ru/pdf/vestnik14_g.pdf, (22.11.2007).
- Kohse, Petra: *Ein Spiel ist ein Spiel ist kein Spiel*, in: *Nachtkritik*, 17.01.2008, Internetquelle: http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&task=view&id=888, (16.09.2008).
- Koljazin, Vladimir: *„Djadja Vanja“ v četyrech stenach, ili strašnye noči professora Serebrjakova*, in: *Nezavisimaja gazeta*, 01.07.2008, Internetquelle: http://www.ng.ru/culture/2008-07-01/100_festival.html, (16.09.2008).
- Korneeva, Irina: *„Čajka“ kak v pervyj raz*, in: *Vremja MN*, 29.06.2001, Internetquelle: http://www.smotr.ru/olimp/olimp_ik_bondi.htm, (13.11.2007).
- ders.: *Sad, sad, sad...*, in: *Vremja MN*, 10.07.2003, Internetquelle: http://www.smotr.ru/2002/2002_nkr_vsad.htm, (22.11.2007).

- Larina, Ksenija: *Dom voschodjaščego solca*, in: *Radiostancija „Echo Moskvy“*, 22.05.2004,
Internetquelle: http://www.tabakov.ru/performance/uncle_vanya/4154/, 14.10.2007.
- Lebedina, Ljubov': *Kogda my uvidim „nebo v almazach“?*, in: *Trud*, 29.05.2004,
Internetquelle: http://www.tabakov.ru/performance/uncle_vanya/4158/, (26.10.2007).
- Lisjukova, Ljudmila / Romanenko, Svetlana: *Žizn' bez prikras, ili cto let posle Čechova*, in: *Smolenskaja gazeta*, (01.01.2005),
Internetquelle: <http://model.theatre.ru/actors/flegantova/4791/>, (23.05.2007).
- Maksimova, Vera: *Beg za Čechovym, ot Čechova?...*, in: *Rodnaja gazeta*, 11.07.2003,
Internetquelle: http://www.smotr.ru/2002/2002_nkr_vsad.htm, (21.11.2007).
- ders.: *„Teper' chot' i pomeret'...“*, in: *Nezavisimaja gazeta*, 08.06.2004,
Internetquelle: http://www.smotr.ru/2003/2003_mhat_vs.htm, (13.10.2007).
- MacVay, Gordon: *Kakogo Cechova igrajut v teatrach Velikobritanii? (O novych perevodach i adaptacijach)*, in: *Čechovskij Vestnik*, Nr. 14,
Internetquelle: http://chekhoviana.narod.ru/vest_14.htm, (12.03.2008).
- Mensing, Kolja: *Ohne Abendbrot zu Bett*, in: *Die Tageszeitung*, 03.03.2003,
Internetquelle: <http://www.taz.de/index.php?id=archivseite&dig=2003/03/03/a0156>, (27.09.2007).
- Moskvina, Tat'jana: *„Ne nazyvaj ee nebesnoj...“*, in: *Moskovskie novisti*, 11.06.2004,
Internetquelle: <http://art.theatre.ru/performance/cherryorchard/3591/>, (13.10.2007).
- ders.: *Sto let bez avtora*, in: *Peterburgskij teatral'nyj žurnal*, Nr. 37, Mai 2004,
Internetquelle: http://www.smotr.ru/2003/2003_mhat_vs.htm, (13.10.2007).
- Müry, Andres: *Heimatloses Bühnentier*, in: *Focus*, Nr. 20, 2000, Internetquelle:
http://www.focus.de/kultur/medien/theater_aid_183513.html, (12.11.2007).
- O. A.: *Oom Vanja*, in: Programmbericht Wiener Festwochen 2007, Internetquelle:
http://62.116.11.67/wf_servlet/ArchiveDetails?id=8691&result_page=1&searchfull=false, (26.10.2007).
- O. A.: *Ulrich Matthes in Berlin als „Onkel Vanja“ gefeiert*,
Internetquelle: http://www.monstersandcritics.de/artikel/200802/article_53301.php/Ulrich-Matthes-in-Berlin-als-Onkel-Wanja-gefeiert, (16.09.2008).
- Pilz, Dirk: *Aus dem Leben der Erdbewohner*, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 14.01.2008,
Internetquelle: http://www.nzz.ch/nachrichten/kultur/aktuell/aus_dem_leben_der_erdbewohner_1.650962.html, (17.09.2008).
- Privalov, Aleksandr: *O nastojaščem Čechove. Pravdy my o sebe znat' ne želaem*, in: *Èkspert*, Nr. 26, 11.07.2005,
Internetquelle: <http://www.expert.ru/columns/2005/07/11/raznoe/>, (18.11.2007).
- Rajkina, Marina: *„Djadja Vanja“ protiv „Cajki“*. *Bikfordov šnur iz „Tabakerki“*, in: *Moskovskij komsomolec*, 20.05.2004,
Internetquelle: http://www.tabakov.ru/performance/uncle_vanya/4105/, (25.10.2007).
- ders.: *„Višnevyj sad“ – èto zoosad*, in: *Moskovskij komsomolec*, 11.07.2003,
Internetquelle: http://www.smotr.ru/2002/2002_nkr_vsad.htm, (22.11.2007).
- Romanenko, Svetlana: *Tri-ses-try i drugie pacienty doktora Čechova – U vas uže est' opyt postanovki Čechova?*, Interview mit Regisseur Anatolij Leduchovskij, in: *Smolenskaja gazeta*, 09.10.2003,
Internetquelle: <http://model.theatre.ru/designers/archipova/6752/>, (23.05.2007).
- Rudnev, Pavel: *Transvestity nastupajut*, in: *Vzgljad. Delovaja gazeta*, 28.08.2007,

- Internetquelle: <http://www.vz.ru/columns/2007/8/28/103986.html>, (23.02.2008).
- Šach-Azizova, Tat'jana: *Čechov segodnja: „Čajka“*, in: *Čechovskij Vestnik*, Nr. 14,
Internetquelle: http://chekhoviana.narod.ru/vest_14.htm, (12.03.2008).
- Šalašova, Anna: „A vas, Bondi, ja poprošu ostat'sja...“, in: *Nezavisimaja gazeta*,
30.06.2001,
Internetquelle: http://www.ng.ru/culture/2001-06-30///7_bondi.html, (12.11.2007).
- Schäfer, Andreas: *Kein Sehnen, kein Schmerz. Michael Thalheimer tötet Tschechow: „Drei Schwestern“ im Deutschen Theater*, in: *Berliner Zeitung*, 03.03.2003,
Internetquelle: <http://www.berlinonline.de/berliner-zeitung/archiv/.bin/dump.fcgi/2003/0303/feuilleton/0011/index.html>, (27.09.2007).
- Schaper, Rüdiger: *Fegefeuer der Einsamkeiten*, in: *Der Tagesspiegel*, 14.01.2008,
Internetquelle: <http://www.tagesspiegel.de/kultur/Juergen-Gosch-Onkel-Wanja;art772,2455611>, (17.09.2008).
- Schuh, Claudia: *Maskenball mit weißer Spitze, Münchner Kammerspiele: Tschechow „Drei Schwestern“*, Internetquelle:
<http://www.wortgestoeber.de/wg-besprochen/000883.php>, (12.11.2007).
- Schwarzmann, Marion: Rezension in *Giessener Allgemeine*, 21.05.2007, Internetquelle:
http://www.berlinerfestspiele.de/de/aktuell/festivals/03_theatertreffen/tt_07_pressestimmen/tt_07_presse_schwestern/tt_07_presse_schwestern.php, (26.09.2007).
- Schweizerhof, Barbara: *Vertrauter Überdruss*, in: *Freitag*, Nr. 11, 07.03.2003,
Internetquelle: <http://www.freitag.de/2003/11/03111302.php>, 27.09.2007.
- Šenderova, Alla: *Njakrošjus kupil imenie*, in: *Ėkran i scena*, Nr. 27,
Internetquelle: http://www.smotr.ru/2002/2002_nkr_vsad.htm, (22.11.2007).
- Šimadina, Marina: *Pal'ma v višnevom sadu*, in: *Kommersant*, 04.06.2004,
Internetquelle: http://www.smotr.ru/2003/2003_mhat_vs.htm, (13.10.2007).
- ders.: *Sad kromešnyj*, in: *Kommersant*, 11.07.2003,
Internetquelle: http://www.theatre.ru/stanislavsky_fund/press/2226/, (21.11.2007).
- Sitkovskij, Gleb: *Est' gorod zolotoj*, in: *Gazeta*, 20.09.2007, Internetquelle:
http://www.smotr.ru/2007/nemoskva/2007_alex_chaika.htm, (09.03.2008).
- ders.: *Šapiro postavil Šechtelja*, in: *Gazeta*, 03.06.2004,
Internetquelle: <http://art.theatre.ru/performance/cherryorchard/3558/>, (13.10.2007).
- ders.: *Sestry ulybnulis'*, in: *Gazeta*, 27.06.2005,
Internetquelle: http://www.smotr.ru/2004/2004_donnellan_3s.htm, (16.11.2007).
- ders.: *Svet v okoške. „Djadja Vanja“ v teatre Olega Tabakova*, in: *Gazeta*, 20.05.2004,
Internetquelle: http://www.smotr.ru/2003/2003_tab_vanya.htm, (25.10.2007).
- Skasa, Michael: *Verzweifelt an der Hoffnung*, in: *Die Zeit*, Nr. 21, 2000, Internetquelle:
http://www.zeit.de/2000/21/Verzweifelt_an_der_Hoffnung?page=all, (13.11.2007).
- Smol'jakov, Aleksandr: *Boginja v sadu*, in: *GDE*, 17.09.2004,
Internetquelle: <http://art.theatre.ru/performance/cherryorchard/4145/>, (13.10.2007).
- ders.: *Majskij Čechov*, in: *GDE*, 21.05.2004,
Internetquelle: <http://art.theatre.ru/performance/cherryorchard/3549/>, 13.10.2007.
- Sokolinskij, Evgenij: *Chudožnik dolžen stradat'...*, in: *Sankt_Peterburgskie vedomosti*,
20.09.2007, Internetquelle:
http://www.smotr.ru/2007/nemoskva/2007_alex_chaika.htm#spv, (10.03.2008).
- Sokoljanskij, Aleksandr: *Bol'se žizni. „Djadja Vanja“ na scene Chudožestvennogo*, in:
Vremja novostej, 20.05.2004,
Internetquelle: http://www.tabakov.ru/performance/uncle_vanya/4104/, (26.10.2007).
- ders.: *Ut consecutivum*, in: *Vremja novostej*, Nr. 112, 27.06.2005,

- Internetquelle: <http://www.vremya.ru/2005/112/10/128313.html>, (17.11.2007).
ders.: *Igraj otčetlivej*, in: *Vremja novostej*, 11.07.2003,
Internetquelle: http://www.smotr.ru/2002/2002_nkr_vsad.htm, (21.11.2007).
ders.: *V otsutstvie veduščego*, in: *Vremja novostej*, 07.06.2004,
Internetquelle: http://www.smotr.ru/2003/2003_mhat_vs.htm, (13.10.2007).
Solomonov, Artur: *Ne popal v mišen'*, in: *Izvestija*, 29.06.2007,
Internetquelle: www.smotr.ru/2004/2004_donnellan_3s.htm - 133k, (17.11.2007).
ders.: *Višnevij sad srubili po ljubvi*, in: *Gazeta*, 14.07.2003,
Internetquelle: http://www.smotr.ru/2002/2002_nkr_vsad.htm, (22.11.2007).
Solov'janenko, S.: „*Tri sestry*“ v odnom flakone, in: *Virtual'nyj Smolensk*, Oktober 2003,
Internetquelle: <http://model.theatre.ru/press/articles/4646/>, (23.05.2007).
Stadelmaier, Gerhard: *Kirschgartendünger*, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*,
27.03.2006, Internetquelle: <http://www.faz.net>, (14.11.2007).
Stauner, Tina Karolina: „*Drei Schwestern*“ von Anton Tschechow, 05.12.2006, in: *text-areal kultur*,
Internetquelle: http://tkstauner.blogspot.com/2006_12_01_archive.html, (12.11.2007).
Tokareva, Marina: *Čechov. Parallel'nyj i perpendikuljarnyj. Meždunarodnyj čechovskij festival' oboznačil ustalost' teatra v otnošenijach s klassikom. I – perspektivu*, in: *Moskovskie novosti*, Nr. 25, 01.07.2005,
Internetquelle: <http://www.mn.ru/issue.php?2005-25-20>, (04.08.2007).
Tuhkanen, Aleksandra: *Čechov prinadležit vsem*,
Internetquelle: <http://www.kauppatie.com/09-2007/15.htm>, (23.02.2008).
Virabov, Igor': *Djadja Vanja ne dognal Olega Tabakova*, in: *Komsomol'skaja pravda*,
26.05.2004,
Internetquelle: http://www.tabakov.ru/performance/uncle_vanya/4157/, (14.10.2007).
Višnevskaja, Inna: *Beznadežno bol'nye doktora Čechova*, in: *Literaturnaja gazeta*,
23.07.2003, in:
Internetquelle: http://www.smotr.ru/2002/2002_nkr_vsad.htm, (22.11.2007).
Wahl, Christine: *Onkel Vanjas Suche nach dem Sinn*, in: *Spiegel Online*, 13.01.2008,
Internetquelle: <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/0,1518,528341,00.html>,
(17.09.2008).
Wengierek, Reinhard: *Popkonzert und Menschendrama*, in: *Welt*, 27.03.2006,
Internetquelle: http://www.welt.de/print-welt/article206628/Popkonzert_und_Menschendrama.html, (21.11.2007).
Willich-Lederbogen, Heide: *Sovremennye postanovki i adaptacii ‚Trech sester‘ v stranach nemeckogo jazyka*, in: *Čechovskij Vestnik*, Nr. 14,
Internetquelle: http://chekhoviana.narod.ru/vest_14.htm, (12.03.2008).
Zajonc, Marina: *Bremja „Č“*, in: *Itogi*, 24.09.2007, Internetquelle:
http://www.smotr.ru/2007/nemoskva/2007_alex_chaika.htm, (10.03.2008).
ders.: *Ochota na zajcev*, in: *Itogi*, 15.07.2003,
Internetquelle: http://www.smotr.ru/2002/2002_nkr_vsad.htm, (22.11.2007).
ders.: *Prodano!..*, in: *Itogi*, 08.06.2004,
Internetquelle: http://www.smotr.ru/2003/2003_mhat_vs.htm, (13.10.2007).
ders.: *Sestrinskij dolg*, in: *Itogi*, 05.07.2005,
Internetquelle: http://www.smotr.ru/2004/2004_donnellan_3s.htm, (17.11.2007).

- Zareckaja, Žanna: *Tvorčeskoe samoubijstvo Kosti Trepleva*, in: *Večernij Peterburg*, 18.09.2007, Internetquelle:
http://www.smotr.ru/2007/nemoskva/2007_alex_chaika.htm, (09.03.2008).
- Zaslavskij, Grigorij: „Čajka“ v revolucionnoj situacii, in: *Nezavisimaja Gazeta*, 17.09.2007, Internetquelle:
http://www.smotr.ru/2007/nemoskva/2007_alex_chaika.htm, (24.10.2007).
- ders.: *Četvertaja stena, pjataja stena*, in: *Nesavisimaja gazeta*, 24.05.2004, Internetquelle: http://www.zaslavsky.ru/rez/tabakov_vanya.htm, (25.10.2007).
- ders.: *Ešče odin Čechov*, in: *Nezavisimaja Gazeta*, 21.05.2004, Internetquelle: http://www.ng.ru/accent/2004-05-21/23_litvinova.html, (13.10.2007).
- ders.: *Na pominkach višnevogo sada*, in: *Teatral'noe Grigorija Zaslavskogo*, 06.06.2004, Internetquelle: http://www.zaslavsky.ru/rez/mhat_vs.htm, (13.10.2007).
- ders.: „Tri sestry“ Čechova kak „Dvenadcataja noč“ Šekspira, in: *Nezavisimaja gazeta*, 20.07.2005, Internetquelle: http://www.zaslavsky.ru/2005/chehov6_3s.htm, (17.11.2007).
- ders.: *Vyše ljubvi*, in: *Nezavisimaja gazeta*, 11.07.2003, Internetquelle: http://www.zaslavsky.ru/rez/nkr_vsad.htm, (21.11.2007).
- Zimjanina, Natal'ja: „Višnevyj sad“: kiški na katušku, in: *Večernjaja Moskva*, 11.07.2003, Internetquelle: http://www.smotr.ru/2002/2002_nkr_vsad.htm, (22.11.2007).
- Zincov, Oleg: „Čajki“ končilis', in: *Vedomosti*, 03.07.2001, Internetquelle: <http://www.vedomosti.ru/newspaper/article.shtml?2001/07/03/30743>, (09.11.2007).
- ders.: *Djadja Vanja otdochnet*, in: *Vedomosti*, Nr. 84, 20.05.2004, Internetquelle: <http://www.vedomosti.ru/newspaper/article.shtml?2004/05/20/75984>, (25.10.2007).
- ders.: *Mesto na zemle*, in: *Vedomosti*, Nr. 121 (921), 14.07.2003, Internetquelle: <http://www.vedomosti.ru/newspaper/opinions.shtml?2003/07/14/63831>, (22.11.2007).
- ders.: *Slon na prodažu*, in: *Vedomosti*, Nr. 115, 27.06.2005, Internetquelle: <http://www.vedomosti.ru/newspaper/article.shtml?2005/06/27/93900>, (17.11.2007).