

AUF DER SUCHE NACH DEM VERLORENEN SOHN EIN STREIFZUG DURCH MOSKAUER THEATER

Bei einem Streifzug durch die Moskauer Theater fühlt man sich zwangsläufig an das weise Gleichnis über den verlorenen Sohn aus dem 15. Kapitel des Lukas-Evangeliums erinnert, das eine traurige Geschichte erzählt. Der jüngere von zwei Söhnen läßt sich von seinem Vater den ihm zustehenden Erbteil auszahlen und zieht in ferne Lande. Dort verpraßt er sein Vermögen, indem er sich vergnügt, Unzucht treibt und sich körperlichen Leidenschaften und zügellosen Gefühlsspielen hingibt und darüber die wohlthuende Last der Lehre Gottes vergißt. Dieser unvernünftige junge Mann verliert sich in Gefühlsverwirrungen und Trugbildern körperlichen Glücks. Der Herrgott ist jedoch barmherzig und liebt die Menschen: Nach Leiden und Erniedrigung, Verzweiflung und unvorstellbarer Not kehrt der verlorene Sohn schließlich zu seinem Vater zurück, der ihn wieder in sein Haus aufnimmt, ihm seine Sünden vergibt und eine große Feier anlässlich der Heimkehr seines Sohnes veranstaltet. Die Geschichte der Moskauer Theater in den letzten zehn Jahren weisen Analogien zu diesem Sujet auf. Es ist die Geschichte eines verlorenen Theaters, das voller Lebensfreude aus seinem dekorativen Perestroika-Paradies heraustrat und heute schließlich mitten auf einem lehrreichen, aber dornigen Weg stehengeblieben ist und nun die Enttäuschung, Verzweiflung und den Zusammenbruch seiner Illusionen erlebt. Nach der süßen Versuchung der Freiheit eröffnet sich der finstere Abgrund des Lebens. Es zeigt sich, daß das Theater in eine scheinbar ausweglose Situation geraten ist, in der es auf der Suche nach flatterhaften und körperlichen Vergnügen elend und vom Publikum vergessen dasteht.

Viele Theater und auch privat auftretende Ensembles erwecken heute eher kärgliches Mitleid. Dennoch haben die Theater bisher noch nicht erkannt, daß sie zur hohen Kunst zurückkehren müssen, die mit ihrer eigenen Ästhetik und ihren anspruchsvollen Kriterien für Schönheit nicht erst heute, beziehungsweise in der Perestroika-Zeit, erfunden wurde, sondern seit Jahrhunderten besteht und auf eine reiche Tradition und Kultur zurückblickt. Jedes neue Theaterensemble bemüht sich jedoch in arroganter Ablehnung der Traditionen und der Kultur um ästhetische Eigenständigkeit und Souveränität und übernimmt dabei unbedacht die toten Begriffe von Politikern, die unser großes Land auf die Verliererstraße gebracht haben.

Die heutige Situation auf den Moskauer Bühnen wurde übrigens schon vor der Perestroika vorbereitet. Das sowjetische Theater war multinational und vielfältig: Es genügt, auf hervorragende Bühnen wie das Schauspielhaus im litauischen Sturua in Tbilissi oder das Künstlerische Akademische Rainis-Theater in Riga zu verweisen. Die Moskauer Schauspielhäuser waren immer typisch russische Theater, die die Traditionen von Wachtangow oder Stanislawski mehr oder weniger gut am Leben erhalten oder die Techniken von Meyerhold wiederbeleben wollten und denen dies auch gelang. Die Popularität und Stärke des Moskauer Künstlerischen Akademischen Theaters (MCHAT), dessen Vorstellungen immer ausverkauft waren, war darin begründet, daß die Schüler von Stanislawski den Prinzipien dieses berühmten Regisseurs treu folgten und sie in der Tradition von Stanislawski große Meisterschaft erreichten. Das Maly Theater hingegen pflegte und entwickelte die Traditionen von Ostrowski weiter und hielt sich außerdem an die alte Schule der Moskauer Schauspielkunst. Das Ensemble des weltberühmten Theaters wie auch des MChAT wurde regelmäßig durch die jungen Schauspieler und Nachwuchsregisseure aufgefüllt, die bereits ihre Ausbildung an den den Theatern angegliederten Hochschulen durchlaufen hatten.

In Moskau gab es in der sowjetischen Zeit zwei beispiellose Regisseure, die in ästhetischer Hinsicht in Opposition zum russischen realistischen Theater traten und die Grundfesten der ruhmreichen historischen Theatertradition langsam aber sicher ins Wanken brachten. Gemeint sind Juri Ljubimow, Stalinpreisträger des Jahres 1952, der sich unter der Sowjetherrschaft nicht nur offen und teilweise sagemunwoben gegen das traditionelle Theater wandte, sondern auch sehr konsequent die Ideologie des Regimes ankratzte. 1964 erhielt Ljubimow dann die Erlaubnis, sein eigenes Theater zu gründen - das Theater an der Taganka. Diese Bühne erfreute sich beim Moskauer Publikum einer so großen Beliebtheit, daß man Eintrittskarten nur über gute Beziehungen erhalten konnte oder nach wochenlangem Schlangestehen, auch die Nacht hindurch, beziehungsweise der Eintragung in die selbstorganisierte Warteliste ergattern konnte. Die Inszenierungen von Ljubimow frappten den Zuschauer durch kühne szenische Lösungen und Anspielungen aus der Dissidentenszene. Die Aufregung um das Theater an der Taganka wurde darüber hinaus durch den populären sowjetischen Liedermacher Wladimir Wyssotzki gespeist, der zeitweilig dort engagiert war. Trotz seiner großen Popularität in der Heimat konnte sich das Theater jedoch auf internationalen Theaterfestspielen nicht

durchsetzen: Alle dort entwickelten Techniken und Verfahren wirkten im Vergleich zum internationalen modernen kulturellen und ästhetischen Niveau der Theaterkunst entweder altmodisch oder schlecht gemacht. Im Westen wurde das Theater an der Taganka jedoch immer für seine politische Kühnheit geschätzt, obwohl es im Unterschied zum MChAT oder zum Maly Theater nicht zu großen Gastspielen eingeladen wurde. Das Theater an der Taganka wurde in der Sowjetunion durchaus als eine Form des andersdenkenden Organismus gebraucht.

Der zweite beispiellose Regisseur war Anatoli Efros, der - und dies ist meiner Meinung nach sehr schade - kein eigenes Theater aufbaute, sondern dessen Inszenierungen an anderen Theatern wie dem Lenkom oder dem Sowremennik, an der Taganka oder sogar im MChAT gespielt wurden. Um die Freiheit, die Efros durch die Offenheit der beliebtesten Moskauer Theater geboten wurde, hätten ihn auch die offiziellen Regisseure beneidet: Es war die Zeit der Stagnation, und jedes Theater pflegte sorgsam seine eigenen Traditionen und war eifrig um die Einheit seiner Truppe bemüht. Die Ästhetik von Anatoli Efros paßte allerdings nie in das schöpferische Credo dieser Theater und störte nur die Ruhe ihrer eigenartig harmonischen Welt. Über einen vergleichsweise langen Zeitraum wirkte Efros lediglich im Theater in der Malaja Bronnaja Straße. Er war ein ewig wandernder, unerwarteter, relativ extravaganter und für die im Kern traditionelle, wenn auch vielfältige Ästhetik des sowjetischen Theaters mutiger Regisseur. Seine rebellischen Regieprinzipien ermöglichten ihm, die klassische Dramaturgie umzumodeln und einen frischen Wind in die schwüle Atmosphäre der Theater zu bringen.

"Und wo findet man heute solche Inszenierungen?" kann der Leser zu Recht fragen. Sie sind leider beinahe gleichzeitig mit dem Tod des Regisseurs von den Bühnen verschwunden. Er erntete den Ruhm zu Lebzeiten, übrigens mit Unterstützung seiner begabten Frau - einer einflußreichen Theaterkritikerin - und ihrer Kollegen, und hinterließ den Samen der Rebellion in vielen Moskauer Theatern, die dann in der Perestroika den Ton angaben.

Efros war tot, und Ljubimow hatte sein in der sowjetischen Zeit so beliebtes Theater verlassen und suchte sein Glück im Westen. Die ihnen folgenden Regisseure übernahmen jedoch - bewußt oder unbewußt - viele Techniken ihrer "revolutionären" Vorgänger.

Vielen Schauspielern und Regisseuren steht es jetzt frei, auf der Bühne das offen auszudrücken, was sie bis 1985 nicht äußern konnten. Und sie erklärten zuallererst, daß sie besonders begabt seien, viele originelle Einfälle hätten und somit ihre eigenen Theater gründen und jedes beliebige Stück überall inszenieren könnten. Sie fragten, ob sie denn schlechter seien als Ljubimow oder Efros.

Die langersehnte Freiheit wurde sofort von Theatereklat begleitet. Das meiste Aufsehen erregte die Spaltung des MChAT im Jahre 1987. Diesem Ereignis ging übrigens eine demonstrativ modernistische Inszenierung des Stücks "Die lebende Leiche" von Efros voraus. Die Inszenierung paßte nicht auf die Bühne des Theaters und widersprach dem üblichen Regiestil des MChAT und auch der Dramaturgie von Lew Tolstoi selbst. Zu einem Zankapfel wurde dann die Spielplanpolitik in der Frage, ob die Vorherrschaft der russischen Klassik durch Stücke zeitgenössischer Autoren verdrängt werden sollte. Auch in der Frage der Bewahrung der Traditionen des MChAT wurde keine Verständigung gefunden. Die neuen demokratischen Machtorgane unterstützten natürlich die "Revolutionäre" mit Oleg Jefremow an der Spitze, die für ein "neues" MChAT eintraten. Sie stellten ihnen das Gebäude des "alten" MChAT in der Kamergerski Gasse zur Verfügung, das ausgezeichnet restauriert und technisch nach dem letzten Stand ausgestattet war. Andere Schauspieler gruppierten sich um Tatjana Doronina. Sie wehrten sich gegen den Zusammenbruch des Theaters, das sie als historisch entstandenen und auf dem System und der Einstellung von Stanislawski zum russischen Nationaltheater beruhenden Organismus verstanden. Die Folge war, daß ihnen weder eine Bühne noch ein Haus zur Verfügung standen.

Das MChAT-Gebäude an der Twerskaja wurde mit einem Federstrich dem Mystischen Theater der Nationen übergeben. Dieses Theater ist eine Konstruktion, die nur aus einer Theaterdirektion, ohne Schauspieler und anderen Komponenten einer funktionierenden Theaterstruktur besteht. Es soll die Nationalitätenpolitik der Demokraten umsetzen und Schauspielensembles verschiedener Nationen auswählen, die zu Gastspielen nach Moskau eingeladen werden. Dabei sollte es die Theater wie ein Zensor nach bestimmten Kriterien auswählen. Aber Theater welcher Nationen?

Nur der Ausstrahlung und der Hartnäckigkeit der Schauspielerin Tatjana Doronina sowie der Unterstützung der Öffentlichkeit ist es zu verdanken, daß die neue Truppe schließlich das Gebäude an der Twerskaja erhielt.

Nach dieser Theatertragödie entstanden zwei MChAT; das Tschechow-Theater unter Leitung von Oleg Jefremow und das Gorki-Theater, wie es auch vor der Spaltung hieß, unter Leitung von Tatjana Doronina. Das Publikum erfaßte jedoch sehr treffend das Wesen dieser beiden Theater und nennt sie nur das Jefremow-Theater und das Doronina-Theater. Heute muß man feststellen, daß beide Theater einen falschen Weg eingeschlagen haben und finanziell und künstlerisch kurz vor dem Zusammenbruch stehen. Zwar führen beide Truppen in ihren Bezeichnungen den sagenumwobenen Begriff "MChAT", die Traditionen, um die angeblich gestritten wurde, werden jedoch merklich aufgegeben, da der Zustrom neuer Schauspieler und Regisseure, die für ein buntes Spektrum verschiedener Stile stehen und eine unterschiedliche Spielplanpolitik betreiben, die bekannten Umriss der MChAT-Schule verwässern.

Tatjana Doronina ließ Inszenierungen alter MChAT-Meister ebenso auf ihrem Spielplan wie auch Inszenierungen, die dem Geist des russischen nationalen Theaters fremd waren und die Spaltung des MChAT mitverursacht hatten. Dies waren zum Beispiel Inszenierungen von Theaterstücken von Alexander Gelman und Edward Radsinski. Doronina selbst bemühte sich in erster Linie, wieder klassische Inszenierungen des MChAT in Szene zu setzen, obwohl sie nur über sehr wenig Erfahrung und Kreativität als Regisseurin verfügte. Das Publikum begrüßte die Hinwendung zur Klassik. Die neuen Inszenierungen konnten sich jedoch mit ihren klassischen Originalen nicht messen. Das Streben, die Traditionen des alten MChAT zu erhalten, indem auf die Erfahrungen von Schauspielern und Regisseuren, die im Sinne der klassischen Theaterkunst ausgebildet worden waren, sowie auf die hohe Kunst der Dramaturgie, zurückgegriffen wird, haben die Lage noch nicht entscheidend verbessert. Doronina hat tatsächlich viele begabte junge Schauspieler in die Truppe aufgenommen, die bereits heute glänzend spielen und sich mit den letzten "MChAT-Alten" messen können. Auch sie werden dem russischen Nationaltheater hoffentlich noch Ruhm einbringen. Da es aber an einer adäquaten Übersetzung der klassischen in eine moderne Dramaturgie und einer vorbildhaften Regieschule fehlt, kommt ihre Begabung nicht in vollem Umfang zur Geltung. Es ist ein trauriger Anblick, wie sich diese Schauspieler-Talente vor den halbleeren Sälen bemühen, nicht in Kitsch abzugleiten und sich in ihrer Kunst nicht gehen zu lassen; zugleich ist es aber erfreulich, zu sehen, daß die alte Stanislawski-Schule immer noch lebt und ihre bezaubernde Kraft zurückgewinnen kann.

Besorgniserregend ist der Zustand des Theatergebäudes, das immer mehr verfällt: der Teppichboden ist abgewetzt und wirkt wie geschreddert, das Foyer ist verstaubt, und den Zuschauer überkommt bereits im Eingangsbereich des Theaters, wo Ausstellungen zu Jubiläen von Schauspielern gezeigt werden und Informationstafeln an die berühmten Inszenierungen erinnern, ein dem MChAT wesensfremdes geistiges Chaos.

Die pompöse Exposition über Tatjana Doronina, die natürlich dem MChAT verbunden ist, da sie ihre Ausbildung als Schauspielerin am MChAT-Studio beendete, legt nahe, daß die jetzige künstlerische Leiterin leider trotzdem eher die Towstonogow-Schule, das heißt das große Gorki-Schauspielhaus in St. Petersburg, vertritt.

Die vernachlässigten Informationstafeln über ältere Inszenierungen zeugen davon, daß die heutigen Leiter des Theaters an der Twerskaja kein Interesse an der Geschichte des Theaters oder sogar eine gänzlich ignorante Einstellung haben. Sie vermitteln nicht, was das alte MChAT ausgezeichnet hatte, nämlich die Fähigkeit, die Zeiten zu erfassen. Man empfindet nicht mehr die Ewigkeit und zugleich auch nicht die pulsierende Gegenwart. Die Gleichgültigkeit der Doronina-Truppe gegenüber dem Theatergebäude rührt vermutlich daher, daß die Schauspieler in absehbarer Zeit in das MChAT-Gebäude in der Moskwin-Straße, das im Moment noch restauriert wird, umziehen wollen und die heutige Bühne nur als provisorischen Zufluchtsort betrachten. Andererseits ist bekannt, daß der erhoffte Umzug im günstigsten Fall im neuen Jahrtausend stattfinden wird. Gehen wir aber von der Twerskaja in die Kamergerski Gasse 3.

Dort findet sich der Theaterfreund zunächst nicht sofort zurecht. Eine riesengroße Werbetafel der Sponsorbank überragt protzig den Spielplan und die Schaukästen mit Fotografien aus den Theaterstücken; neben dem bescheidenen Eingang zu den Kassen führt ein luxuriöses Tor in Bar und Restaurant; an der Vorderseite liest man, was das MChAT-Restaurant - ist das MChAT jetzt ein Restaurant? - zu bieten hat, und auf einem gesonderten Schild ist die Speisekarte der Bierbar

abgebildet. Die nach den alten Bildern so vertraute Vorderseite des sagenhaften Theaters verliert sich gleichsam schüchtern und schuldbewußt in der Jahrmarktstimmung der geöffneten Geschäfte. Vor dem Theater gehen angetrunkene bullige junge Männer mit Gesichtsnarben, die sich gleichermaßen als Stammgäste und Kunstliebhaber darstellen, die Besucher um Geld für Wodka oder Bier an, und wenn Sie sie zurückweisen, kann es passieren, daß sie loslaufen oder verlangen, Sie sollten möglichst schnell aus ihrem Blickfeld verschwinden oder ins Theater gehen. Sie werden sie dann im Theatersaal oder in der Pause im Foyer wiedertreffen, da sie in der Tat Stammgäste dieses ungläublichen, babylonischen Theaterrestaurants sind.

Der Blick auf den Spielplan des Theaters von Oleg Jefremow läßt allerdings erleichtert aufatmen: Man hat den Eindruck, das ist tatsächlich ein Tschechow-Theater, da auf dem Spielplan "Iwanow", "Die Möwe", "Onkel Wanja" und "Der Kirschgarten" stehen. Nach dem Besuch der Aufführung fragt man sich jedoch erstaunt: Was hat eigentlich Anton Tschechow damit zu tun? Hat er etwa irgendwo in einer Bühnenanweisung geschrieben oder auch nur angedeutet, daß Lubow Ranewskaja im "Kirschgarten" an Halluzinationen leidet? Wen spielt die verdiente Schauspielerin Rußlands Tenjakowa so vorlaut und frech? Soll dies die russische, gleichsam verträumte Adelige und romantische Gutsbesitzerin Lubow Ranewskaja sein? Es geht natürlich nicht nur darum, daß diese absichtlich grobe Darstellung der Schauspielerin mit dem Inhalt der Rolle und dem Gedanken dieses Theaterstücks nicht übereinstimmt und sogar der russischen realistischen Theaterschule widerspricht. Nein, das Problem liegt darin, daß es das MChAT nicht mehr gibt, sondern nur noch das dem Zeitgeist angepaßte, banale und billige Theater von Jefremow.

Das spürt man schon im Foyer des Theaters, wo einander gegenüber - wie bei einem Zweikampf - Standbilder von einem gewissen Lasarew aufgestellt wurden, die Anton Tschechow und Alexander Puschkin darstellen sollen. Tschechow ist in einer häßlich verlängerten Form dargestellt und erinnert an die dystrophische Gestalt des heutigen Narrenparodisten Alexander Iwanow, während sich die Puschkin-Figur mit ihrem hohlen Kopf, der auch noch zu einem Viertel herausgeschnitten ist, und ihrem offenen, ebenfalls hohlen Rumpf gegen jeden Vergleich sperrt. Was für eine avantgardistische Bildhauerei! Der Künstler ist natürlich frei in seinem Schaffen. Doch warum will er unsere Klassiker verunstalten? Er hätte auf seine Art lieber den erwähnten Parodisten Iwanow oder den Leiter des Theaters Jefremow verewigen sollen, denn das wäre in schöpferischer Hinsicht ehrlicher und näher an der Wahrheit.

Die häßlichen Statuen unserer großen Schriftsteller, die sich im Zentrum des Foyers erheben und die Zuschauer schockieren sollen, sind allerdings kein Zufall. Genauso eigenwillig werden auch ihre Stücke ausgelegt und die Inszenierungen angelegt. Selbst in die anscheinend erfolgreiche Inszenierung von "Boris Godunow", die von einem originellen mobilen Bühnenbild lebt, schaltete Jefremow einen Knüller beziehungsweise eine Novation ein. Eine eingefügte vulgäre Szene im Gasthaus an der litauischen Grenze steht merkwürdig losgelöst im Raum. Die Szene, für die sich nicht einmal eine Andeutung in den Bühnenanweisungen oder Dialogen des Puschkinschen Theaterstücks findet, zeigt einen wirklich perversen Geschlechtsakt zwischen der Gasthausbesitzerin und Grischka Otrepjew, der vom Sohn des Regisseurs gespielt wird. Verstecken sich vielleicht darin neue Interpretationen der Klassik und Gegenwartswürze des Theaters von Jefremow? Bei solchen billigen Halluzinationen des Regisseurs hilft dem Theater nicht einmal der Markenname "MChAT".

Es stellt sich heraus, daß Tschechow ebenso wie Puschkin, Gribojedow und Bulgakow auf dem Spielplan nur eine Tarnung des Theaters sind. Sein wahres Gesicht findet sich auf der Rückseite des Spielplans, wo aus politischen Überlegungen Alexander Solschenizyn, aus modischen Ludmila Petruschewskaja, aus kommerziellen M. Rostschin und aus clanmäßigen Überlegungen Wladimir Arro und Alexander Gelman als Dramatiker im Theater von Jefremow auftauchen. Sie werden allerdings nicht aus ästhetischen Überlegungen gespielt und führen natürlich keineswegs das künstlerische Credo des sagenumwobenen MChAT fort.

Im Ergebnis bleibt der Zuschauersaal auch hier halbleer, trotz eines erotischen Knüllers, einer hypermodernen technischen Bühnenverwandlung, der überaus wohlwollenden Einstellung der Presse und sogar trotz der guten Lage des Theaters, das sich direkt im Stadtzentrum befindet. Die Zuschauer verlassen das Theater in der Pause oder sogar mitten in der Aufführung und machen damit deutlich, was sie von dem Geschehen auf der Bühne halten.

Heute bekommt man jederzeit und für jede Inszenierung des MChAT Eintrittskarten. Früher mußten die Menschen stundenlang Schlange stehen und gingen oft enttäuscht nach Hause, wenn sie vor

Beginn der Aufführung keine Karte mehr ergattern konnten. Leider muß man feststellen, daß Ruhm und Ehre des sagenhaften Moskauer Künstlerischen Akademischen Theaters zerstört und unter falschen Vorgaben neu begründet wurden. Der neue Ruhm berührt allerdings die Herzen der echten Kenner der Theaterkunst nicht: Der Ruhm des alten MChAT, das den über einen langen Zeitraum entwickelten Traditionen treu war, wird ewig ein Glanzpunkt in der Geschichte des russischen Theaters bleiben. "Das Künstlerische Theater ist die beste Seite des Buches, das einmal über das gegenwärtige russische Theater verfaßt werden wird", schrieb seinerzeit Anton Tschechow. Jemand hat diese Seite, wie bitter das auch klingen mag, bereits umgeschlagen.

Eklats gab es aber nicht nur im MChAT. Die Theater wurden dem Schicksal ausgeliefert, und schon bald bildeten sich bei vielen bisher gut situierten Truppen Eiterbeulen: Es gab eine endlose Folge von Krisen. Das Jermolowa-Theater wurde aufgeteilt, nachdem der künstlerische Leiter Wladimir Andrejew ins Maly Theater übergewechselt war. Als Nachfolger kam der "wandernde" Regisseur Waleri Fokin in das Theater, der begleitet vom Lärm der hausinternen Intrigen ein kommerzielles Vergnügungszentrum gründete. Andrejew leitete das berühmte Maly Theater nur kurze Zeit: Die Schauspieler meuterten und wählten Juri Solomin, einen Vertreter ihrer Schule, zum künstlerischen Leiter. Der Frieden im Theater an der Taganka wurde durch die Rückkehr von Juri Ljubimow gestört, der lange Zeit als israelischer Bürger im Ausland gearbeitet hatte. Ein Teil der Schauspieler begrüßte seine Rückkehr, ein anderer mit Nikolai Gubenko an der Spitze stellte sich gegen den durch die Zustimmung im Westen verwöhnten Meister, während sich Alla Demidowa an diesem Theater gleichzeitig ihr eigenes Theater "A" schuf.

Diese Eklats lassen sich natürlich nicht allein durch die Neubesetzungen der Posten der künstlerischen Leiter, die spekulativen Zwigigkeiten zwischen den einzelnen Leitern oder aber durch die persönlichen Ambitionen der Favoriten des Moskauer Publikums erklären. Die Gründe liegen viel tiefer. Um die Umstände tatsächlich zu analysieren, müßten die Theater im breiten Kontext unserer heutigen Gesellschaft betrachtet werden. Ein wichtiger Grund besteht zweifellos darin, daß die Theaterethik, die in einem derart brüchigen und komplizierten Organismus wie dem schöpferischen Kollektiv eine besondere Bedeutung hat - und der Stanislawski in seiner Schule ein eigenes Kapitel widmete - stark vernachlässigt wurde. Die Ethik und die Disziplin des russischen traditionellen Theaters waren die Grundlagen seines Wohlergehens und seiner schöpferischen Blüte. Mit der Perestroika hörten die Schauspieler jedoch auf, sich mit "ihrem" Theater zu identifizieren und über diese Identifikation auch für seinen guten Ruf zu sorgen. Stattdessen setzte sich durch, wovor Stanislawski gewarnt hatte: "Intrigen und Eigenliebe" und "Schmeichelei gegenüber der Presse". In den Vordergrund rückten "Hysterie im Theater", "Dummheit und Arroganz", "Schlauheit" und auch "Eigensucht".

Im Ergebnis wähnte sich jeder fähig, ein eigenes Theater zu schaffen. Bemühungen um Popularität veranlaßten sowohl Schauspieler als auch Regisseure, sich nicht nur der Presse, dem Fernsehen und dem Rundfunk, sondern auch dem Publikum schmeichelnd anzubiedern und mit dieser Anbiederung gerade bei den Zuschauern die primitivsten Instinkte anzusprechen. Was in Fernsehfilmen noch nicht gezeigt werden durfte, wurde bereits ungehindert auf die Bühnen gebracht. Was die Masse der Zuschauer nicht verstehen konnte, wurde snobistisch für einen engen Kreis von "wirklichen Theaterkennern" in Sälen mit zwanzig bis dreißig Plätzen gespielt. Doch dieses auf den ersten Blick scheinbar leichte Brotverdienen entpuppte sich als Täuschung und Selbstbetrug. Die Freiheit der Darstellung, die zunächst so attraktiv wirkte und von der Theaterelite auf den Wandelgängen so lebhaft diskutiert wurde, erwies sich in Wirklichkeit als wenig interessant und löste bei den wenigen Zuschauern Müdigkeit aus, auch wenn sie mit den Schauspielern auf der Bühne Sekt tranken und wie im Rausch in die raffinierten Bewegungen des Sujets und in die Erlebniswelt der "Drei Schwestern" von Tschechow unmittelbar eindringen, wie dies heute zum Beispiel in einem der "experimentierenden" staatlichen Theatern gezeigt wird.

Regisseure, die ihr Leben lang nach der Stanislawski-Schule gearbeitet hatten, einigermaßen mit Tairow und Meyerhold vertraut waren und Michail Tschechow gelesen, allerdings nie die klassische Bühnenkunst beherrscht hatten, schwenkten für den Zuschauer unvermittelt mit Stücken von Samuel Beckett und Eugène Ionesco auf das aus dem Westen kommende Theater des Absurden um. Da sie jedoch vollkommen unvorbereitet waren, inszenierten sie lächerliche Schatten ihrer Abgötter und damit Parodien auf die eigene Nichtigkeit, so daß man tatsächlich Mitleid mit jenen empfand, die in den Stoßzeiten in der Metro kostenlose Eintrittskarten für "Die kahle Sängerin" oder "Die Stühle" verteilten. Die jungen Theaterneuerer warfen dem Publikum vergeblich Dummheit vor, da es angeblich die absurden Gedanken und die großen szenischen Innovationen nicht verstand. Doch dem einfachen Zuschauer sind die Nuancen und Tricks der Experimentierer vollkommen egal,

während die echten Moskauer Theaterliebhaber zu geschult sind, da sie in ihrem Leben viele Inszenierungen gesehen haben und mit internationalen Spitzenleistungen erzogen wurden. Vor Beginn der Perestrojka gastierten in Moskau die Comédie Française, das Thalia Theater, Giorgio Strehler, Jean-Louis Barrault und Maurice Béjart

In den letzten zehn Jahren stellte allein "Der Kirschgarten" in der Inszenierung von Peter Stein und der Berliner Schaubühne am Lehninger-Platz ein Vergnügen für die wirklichen Freunde des Theaters dar. Ich erinnere mich, daß sich auch fast alle diese experimentierenden Moskauer Snobs um Eintrittskarten für die Inszenierung rissen und sich dann eifrig über den Realismus in der Kunst, die Harmonie in der Dramaturgie, die Einfälle des Regisseurs und die Schauspielkunst der Akteure begeisterten. Beinahe unerschämte priesen auch die die Inszenierung, die den Realismus von Tschechow zuvor erbittert verrissen hatten, darunter auch die Inszenierung im ehemaligen Tempel der russischen Theaterkunst, dem MChAT, auf dessen Bühne die Schauspieler aus der Bundesrepublik das Tschechow-Stück dann mit sensationellem Erfolg spielten.

Heute können wir nur bedauern, daß jede importierte Theaterware vom "Gastspielzoll", einer Funktion, die früher Goskonzert und das Kulturministerium erfüllten, künstlerisch nicht mehr geprüft wird. Gastspiele werden heute hauptsächlich für einen engen Freundeskreis oder wie in der ehemaligen Dissidentenszene aus politischen Gründen oder ideologischen Überlegungen organisiert. Ich bin überzeugt, daß im totalitären Staat mit seiner amtlichen Kontrolle und ideologischen Wachsamkeit einerseits die ästhetische Erziehung eine Gegebenheit war und andererseits gerade im Bereich der aus dem Westen kommenden Theaterkunst tiefere, umfangreichere Kenntnisse als heute erzielbar waren. Bei dem damaligen hohen künstlerischen Stand der sowjetischen Theater waren nämlich Gastspiele qualitativ minderwertiger Truppen undenkbar.

Die Kultur ist in letzter Zeit im Theater, in der Dramaturgie ebenso wie in der Kritik merklich verfallen. Und auch der Zuschauer hat sich gewandelt. Ich erinnere mich an den Abend der französischen Poesie "Das geschenkte Leben", der in den 70er Jahren im MChAT auf der Twerskaja stattgefunden hat. Madelaine Renaud und Jean-Louis Barrault rezitierten ihre Gedichte in französischer Sprache, auf die Übersetzung ins Russische war bewußt verzichtet worden. Der Saal war überfüllt, viele der Interessierten mußten draußen bleiben. Die Zuschauer hörten mit angehaltenem Atem zu, verfolgten jeden Ton, jede Modulation der Stimme und erfuhren über die Gedichtmelodie den Inhalt. Am Ende erklang ein dank- und gefühlsgeladener Applaus, wobei vermutlich mehr als fünfzig Prozent der Anwesenden der französischen Sprache nicht mächtig waren. Einen bitteren Gegensatz zu diesem Abend bildete die Atmosphäre bei dem vor kurzem veranstalteten Abend der bekannten und in ihrer Kunst großartigen deutschen Schauspielerin Edith Clever im Theater an der Taganka. Viele Sitzplätze blieben leer. Die Clever trug glänzend und mit feiner Psychologie Auszüge aus verschiedenen Werken deutscher Klassiker vor. Viele Zuschauer verließen den Saal aber bereits vor der Pause; nach der Pause war der Saal nicht einmal mehr zur Hälfte gefüllt. Die Zuschauer haben offenkundig verlernt, klassische Kunst aufzunehmen.

Man darf sich weder auf den ungebildeten oder besser unaufgeklärten Zuschauer berufen noch darauf, daß viele Menschen heute Angst haben, spät am Abend nach dem Theaterbesuch überfallen zu werden, auch das Argument, daß die zahlreichen Neugründungen von Kleinbühnen, Studios, Ateliers und anderen Vergnügungstätten den großen Theatern die Zuschauer wegnehmen, stimmt so nicht. Die Säle sind nämlich auch dann leer, wenn Regisseure und Schauspieler raffinierteste Lockmittel verwenden. So mußten auch die Zeitungskritiker, die schon immer eine Vorliebe für Extravaganz und Sensationen hatten, feststellen, daß das "postavantgardistische Stück" von W. Mirsojew nach "Die Hochzeit" von Nikolai Gogol im Stanislawski-Theater praktisch vor einem leeren Saal gespielt wurde. Der Regisseur setzte seine exzentrischen Gedanken, die ihm beim Lesen der eigentlich einfach angelegten Komödie von Gogol gekommen waren, wie folgt um: er übertrug die Handlung in einen Blechbunker, führte anstatt einer zwei Heiratsvermittlerinnen ein, stellte Agafja Tichonowna eine zweite Vermittlerin zur Seite, steckte den Stepan aus unbekanntem Gründen in Frauenkleidung. Diese phantastischen Einfälle lockten die Zuschauer jedoch nicht an, sondern stießen sie vielmehr ab. Hat es eventuell eine Bedeutung, daß Regisseur Mirsojew ursprünglich in der Unterhaltungskunst beheimatet war?

Heutige Regisseure betreiben leider ihre zügellosen Experimente mit vielen klassischen Werken, indem sie die Stücke der großen Dramatiker eigenwillig ummodellieren und derart interpretieren, daß sie gar nicht mehr zu erkennen sind. Das Moskauer Publikum reagiert auf dieses Experimentieren aber eher verärgert. Doch es gibt noch Steigerungen: Klassische Werke werden umbenannt, wobei in die

neuen Titel der aufdringliche Grundgedanke des Regisseurs einfließt. Welche neuen Titel hat man sich nicht schon für Tschechow-, Ostrowski- oder Dostojewski-Stücke ausgedacht. Trotzdem bleibt auf dem Spielplan der Name des Klassikers als Köder stehen, obwohl die Inszenierung nur eine elendige Variante der selbsternannten Mitautoren darstellt. Solche willkürlichen und launischen Interpretationen sind heute die Regel auf den Moskauer Bühnen.

Aufführungen, in denen Regisseure und Darsteller mit der russischen Sprache und der gleichsam saftigen russischen Sprechweise der klassischen Dramaturgie behutsam umgehen, sind heute selten. Das Maly Theater, das auch liebevoll das Ostrowski-Haus genannt wird, ist eines der Theater, das die ruhmreichen Traditionen seiner alten Meister fortsetzt. Laut Juri Solomin, dem gegenwärtigen künstlerischen Leiter, mußte das Theater in der letzten Zeit sehr hart am Spielplan und dem künstlerischen Konzept des Ostrowski-Hauses arbeiten, um sich würdig in den Kontext der nun 240jährigen Geschichte des russischen Nationaltheaters einzufügen. Heute werden im Maly Theater wieder die russischen Stücke vom Ende des vorigen Jahrhunderts gespielt. Diese Inszenierungen wirken weder archaisch noch antiquiert: Sie leben von einer lichten Stimmung; ihre Frische und Inspiration sind auch heute noch hoch aktuell. Auf diese Inszenierungen greifen die allseits bekannten Schauspieler wie Witali und Juri Solomin oder Eduard Marzewitsch zu. Die hohe Kultur des Theaters wird auch durch das gesamte Ensemble bewahrt, dessen beste Mitarbeiter den Nachwuchs in der Stschesepkin-Schule, dem Ausbildungszentrum des Theaters, heranbilden. Vermutlich aus diesem Grund hält sich die hohe Kultur im Maly Theater. Dort fühlt man sich überall gut aufgehoben - in der Garderobe ebenso wie im Theatersaal, der praktisch jeden Abend voll ist. Es ist ein Vergnügen, die Begeisterung der Zuschauer nach den Aufführungen zu empfinden.

Das Leben und die sich jetzt wandelnde Spielplanpolitik der Moskauer Bühnen beweisen, daß sich sowohl das Publikum als auch die Schauspieler und Regisseure zunehmend wieder für die russische Klassik interessieren. Die beliebtesten Autoren sind zur Zeit Anton Tschechow, Alexander Ostrowski und Nikolai Gogol; seit neuestem werden auch wieder die Werke von Maxim Gorki gespielt. So gab es in diesem Jahr bereits Premieren seiner Stücke im Wachtangow-Theater ebenso wie im Tabakow-Theater. Sogar die beiden "demokratischen" Regisseure Oleg Tabakow und Olga Jakowlewa, deren Kritik an Gorki als Person radikal und unversöhnlich ist, mußten zugeben, daß die Theaterstücke dieses proletarischen Schriftstellers umfangreiche Möglichkeiten für ihr Bühnenschaffen bieten und loben das große geistige Potential seiner Dramen.

Alle Versuche, die Zuschauer mit der augenblicklichen, extrem aktualisierten und ideologisierten "unabhängigen" Dramaturgie in die Theater zu locken, bleiben erfolglos, obwohl die Medien vollständig in diesen Prozeß eingebunden werden, indem sie für "ihre" Autoren werben. Auf den Moskauer Bühnen gibt es gegenwärtig nicht eine moderne Inszenierung, die den Zuschauer begeistern, mitreißen, erheben und seelisch ergreifen könnte. Die gegenwärtige Dramatik ist in ihrem Wesen nur kleinlich und spricht primitive Instinkte an. Sie benutzt direkt oder im Grundtenor alte Anekdoten des "besoffenen Hinterhofes" als Haupt- oder Nebensujets.

Die Bühne verwandelt sich dann in eine abgeschmackte Estradenshow, in der ungeschickt Possen gerissen und grausame Kindergeschichten aus der Gemeinschaftsküche erzählt werden. Ihren Knüller oder Köder müssen die Theater in die Titel ihrer Vergnügungsshows packen: Das erotisch-plastische Schauspieltheater "Alexander Demidow" zeigt seinen Fans das Stück "Die Frau" im Genre "Glück in der ersten Handlung" oder das Stripteasestück "Defyage". Das "Theater des primitiven Kiffs", so der tatsächliche Name - unheimlich avantgardistisch und etwas schwachsinnig - zeigt die tragische Show "Die Befriedigung" nach dem Roman "Einer flog über das Kuckucksnest".

Das Theater von Roman Wikitjuk zeigt auf den unterschiedlichen Bühnen eine ganze Serie von Inszenierungen über Probleme von Homosexuellen: ihre Liebe in feinfühligem Erlebnissen; ihre Leiden in der erbarmungslosen Verfolgung durch harte und mißverstehende Menschen. Seine Stücke sind lautstarke Aufrufe zum Schutz sexueller Minderheiten. Der Anleitung des Regisseurs folgend, arbeiten die Schauspieler unter vollem Einsatz, kriechen und springen erbittert auf der Bühne herum, fliegen und flattern auf Schaukeln und zeigen ihre appetitlich jungen Körper. Laut "besonders" gut eingeweihten Kritikern ist diese Form der Hysterie "ungemein talentiert", neu, philosophisch sehr tief und außergewöhnlich human. Dies alles wird jedoch vor beinahe leeren Zuschauerreihen gespielt, ungeachtet der ganz besonders aktiven Claqueure, die in verschiedenen Teilen des schlecht besuchten Saals aufspringen und versuchen, die bestürzten, zufällig eingekehrten oder durch Werbung angelockten Zuschauer in den kläglichen Beifall für die Darsteller und vor allem ihr Idol, den Regisseur, einzubeziehen. Junge Enthusiasten bemühen sich im Foyer, den Zuschauern vor der

Aufführung eine "polygraphisch glänzend hergestellte Faltbroschüre über das Theater von Wikitjuk" aufzudrängen, die sich als das Magazin für solide Menschen und Geschäftsleute "VIP" entpuppt, in dem lediglich zwei Seiten dem nomadisierenden Regisseur gewidmet sind. Das Bild des Regisseurs trägt die ketzerische Aufschrift: "Die Geistlichkeit ist ein Gott, das Theater sein Podest". Diese Gotteslästerei erfährt jedoch noch eine Steigerung, wenn man auf der ersten Umschlagseite des "soliden" Magazins den immerhin treffenden atheistisch-frechen Slogan eines "erfolgreichen Geschäftsmannes" liest: "Die Börse ist mein Tempel".

Wer anspruchslose Genres und deftige Gefühle liebt und das klassische Ballett und die Oper verhöhnen will, der sollte in das Moskauer Theater des modernen Schauspiels gehen. Mit dem Stück "Wieso biste im Frack?", nach dem Werk "Das Angebot", wurde der arme Tschechow in eine Reihe mit Verfassern moderner Stücke gestellt. Aber auch die Werke tatsächlich zeitgenössischer Autoren sind in ihrem Wesen anekdotisch und bereits in ihren Titeln lächerlich: "Da kam ein Mann zur Frau" oder "Alles wird so schön, wie Sie wollten". Alles ist frivol und dem nicht sehr anspruchsvollen, wenn nicht gar blöden Zuschauer zugänglich gemacht. "Unabhängige" Kritiker machen in den Medien nachdrücklich Reklame für die Urheber dieser heutigen Moskauer Dramaturgie, während ihre ausschweifenden Opera von populären und aus dem Fernsehen bekannten Darstellern gespielt werden, daß es mir peinlich ist, sie beim Namen zu nennen. Not, Habgier oder die unersättliche Sucht nach Popularität bringen die ehemals respektierten Schauspieler auf einen verlorenen Weg.

Die Unterhaltungsindustrie richtete sich immer auf den geerdeten Intellekt des Spießbürgers und die primitiven Gefühle des beschränkten Menschen aus. Zu diesem Zweck gewährt ihr jede Gesellschaft einen bestimmten Raum. Im postsowjetischen Staat überdeckt sie jedoch buchstäblich alle Lebensbereiche und dringt heute besonders in die Kinder- und Jugendtheater ein. Die Demoralisierung durch die Kunst beginnt nun schon in der Kindheit und nicht mehr nur über den Bildschirm.

In Moskau wurde speziell ein Unterhaltungstheater für Kinder gegründet. Doch es ist befremdend und sehr unangenehm, einen sechsjährigen Jungen im Frack und mit modischem Haarschnitt zu sehen, der wie ein Bock mit dem Mikrofon in der Hand auf der Bühne herumspringt, die banalen Bewegungen eines Popstars imitiert und mit vollem Ernst mit dünner Stimme einen recht abgeschmackten Hit über die erotischen Leiden eines übergewichtigen Mannes herausstößt. Der leitende Regisseur des Moskauer Theaters des jungen Zuschauers ist überglücklich: Jetzt muß man sich keine Sorgen mehr um die moralische Erziehung der heranwachsenden Generation machen, wie dies seinerzeit der Sowjetstaat in Gestalt seiner kontrollausübenden Organe forderte. Heute erklärt diese "entsklavte Mätresse", die vermutlich noch nicht vergessen hat, daß sie die Leistungen von Pionieren und Komsomolzen auf der Bühne pries, kühn: Jede Aufführung ist ein neues Genre.

Es ist übrigens nicht alles so hoffnungslos finster auf den Moskauer Bühnen. Es gibt mitunter auch lichte, gute Aufführungen und Enthusiasten, die das Liebäugeln mit dem Zuschauer im Bereich seiner primitiven Gefühle ablehnen. Nicht alle Theater, die sich in der Zeit der Perestroika gebildet haben, trachten nach billigem Ruhm. Ein Ensemble, das auf den Weg der hohen Kunst zurückkehren will, ist das Moskauer Theater "Atelier von Fomenko". Wie die meisten freien Gruppen verfügt das Atelier jedoch weder über eine eigene Bühne noch über feste Probenräume. Die eher spärlichen Einnahmen aus den Aufführungen decken natürlich nicht einmal die Kosten für die hochwertigen Inszenierungen. Die Kulturverwaltung der Stadt, die das junge Theater unterstützt, ist nicht gerade freigebig: Die Einkommen der Schauspieler sind dementsprechend miserabel. All dies erschwert verständlicherweise die Konsolidierung des Theaters. Daher existiert das Atelier wie eine Schule, doch der freie Geist und die sehr frische Unmittelbarkeit der "Studentenaufführung" strahlen einen einzigartigen Charme aus.

Die Alltagsprobleme der Theatergruppe, die unregelmäßige Beschäftigung, fehlende Bühnen und die finanziellen Schwierigkeiten nötigen viele Schauspieler, sich um einen Zusatzverdienst zu bemühen. Da sie begabt sind, werden sie schnell zu Filmstars, erhalten Engagements in anderen Theatern oder machen erfolgreiche Gastspiele im Ausland. Kann sich das Atelier unter diesen Umständen allein auf Grundlage des Enthusiasmus des Einzelnen noch lange halten? Bislang ist es nur eine Hoffnung, daß sich dieses Theater mit seiner Ausrichtung auf die hochwertige, vor allem russische Dramenkunst und mit seinem ausgezeichneten Schauspieler- und Regiepotential zu einem stabilen Theaterensemble entwickelt. Mißerfolge gab es sogar bei erstklassigen Aufführungen wie zum Beispiel "Wölfe und Schafe" von Ostrowski. Da alle Mitglieder im gleichen Alter sind - das Atelier entstand auf Basis eines Seminars für Schauspieler und Regisseure in der Russischen Akademie der Theaterkunst -, kann

niemand die Rolle der Alten spielen. Diese offenkundige Einschränkung führt ungeachtet der spitzfindigen Einfälle der Schauspieler zu einem gekünstelten Charakter der Darstellung bei einer allgemeinen Ausrichtung auf die Traditionen des russischen Theaters. Der hohe Professionalismus der Schauspieler und Regisseure sowie der Blick auf den Spielplan nähren aber trotzdem einen optimistischen Blick in die Zukunft des Ensembles. Damit unterscheidet es sich von den Estradenlabors und Pseudotheatern, die wie Schmetterlinge durch ihr kurzes verlorenes Leben flattern und verschwinden werden, sobald sie ihre episodische Rolle in der großen Vorstellung der verwirrten, unruhigen Zeit Rußlands gespielt haben.

Das russische Theater zeigt sich genauso zerrissen wie unser ganzes Land, und sein ästhetischer Inhalt ist ausgehöhlt. Heute feiert nicht die beste beziehungsweise die hohe Kunst Triumphe, und es braucht Jahrzehnte, um fähige Darsteller und Regisseure zu sammeln und zu erziehen. Wir müssen noch einen langen Sühneweg des verlorenen Sohnes zurücklegen, weil das gegenwärtige Theater gegenüber der hohen Kunst eine große Sünde begangen hat und begeht. Es bleibt nur die Hoffnung, daß hinter den Kulissen und dem mißstimmigen Lärm des heutigen Narrenhauses neue glänzende Bühnentalente heranreifen

Witali Swerew

Der Autor

Witali Swerew ist Kulturwissenschaftler und lebt in Moskau.

Der Beitrag ist der Zeitschrift "Wostok - Informationen aus dem Osten für den Westen" entnommen.

Erschienen in:

VIA REGIA – *Blätter für internationale kulturelle Kommunikation Heft 28/29 1995, herausgegeben vom Europäischen Kultur- und Informationszentrum in Thüringen*

Weiterverwendung nur nach ausdrücklicher Genehmigung des Herausgebers

Zur Homepage VIA REGIA: <http://www.via-regia.org>