Theater

Das Leben stellt der Kunst ein Bein

Alvis Hermanis: «Die Möwe»

Tschechows berühmtes Stück als Kostümfilm auf der Bühne – ist das die Zukunft des Theaters? Ein Besuch in München wirft grundsätzliche Fragen auf.

Von Barbara Villiger Heilig, 23.01.2019

Hochgeschlossene Spitzen und dunkle Dreiteiler verkleiden Michele Cuciuffo (Trigorin) und Mathilde Bundschuh (Nina). Federico Pedrotti

«Ohne Theater geht es nicht.» Stimmt das, was da vor mir auf der Bühne behauptet wird, wo «Die Möwe» von Anton Tschechow in einer Neuinszenierung Premiere feiert?

Es stimmte jedenfalls, solange das Theater ein Massenmedium war, Stücke am Laufmeter produziert wurden, die Gesellschaft daraus ihren Gesprächsstoff machte. Als sogar fern von urbanen Zentren, in der ländlichen, menschenarmen Provinz, Theater ein Thema war. Als es dort noch geschah, dass ein Gutsverwalter den Herrschaften, wenn sie am Abreisen waren – in die Grossstadt natürlich –, nahelegte, sich doch bitte nach einem bestimm-

ten Schauspieler zu erkundigen, mit dem er in unbeschwerten Jugendtagen zu saufen pflegte. Kurz: im 19. Jahrhundert.

Neue Formen!

Heute sieht es anders aus. Auch wenn der Saal des Münchner Cuvilliéstheaters am Premierenabend voll ist, täuscht der Schein: Das Theater als gesellschaftliches Medium steht unter Druck, Konkurrenz droht von verschiedenen Seiten – die Problematik ist bekannt. Schauspielerinnen und Schauspieler erlangen nicht mehr dank der Bühne Bekanntheit, sondern dank kleinen und grossen Bildschirmen. Stücke werden nicht mehr geschrieben, sondern für spezifische Orte entwickelt. Es sind auch nicht mehr unbedingt Stücke, sondern Performances oder Installationen.

Aber noch existiert das Theater. Strengt sich an, nicht aus der Wahrnehmung zu verschwinden. Ringt um Aufmerksamkeit. Sucht nach Neuem.

Das war allerdings schon damals so. Zwar ging es nicht ohne Theater, wie der eingangs zitierte Gutsbesitzer Sorin im ersten Akt der «Möwe» festhält. Aber: «Wir brauchen neue Formen, und wenn es sie nicht gibt, dann brauchen wir besser gar nichts.» Das sagt nicht Sorin. Sein Neffe, der angehende Schriftsteller und Dramatiker Kostja, verkündet dieses Programm. Die Zukunft spricht.

Kostja hat die Chuzpe, radikal «neue Formen» vor einer lokalen Gelegenheitsgesellschaft zu testen, anhand eines eigenen Stücks. Eines Weltgedichts ohne Handlung und Rollen. Einer Gedankenkomposition, die vor Naturhintergrund – See, Mond – deklamiert werden soll. Installativ-performative Avantgarde sozusagen, und *site specific* obendrein.

Wenn die Liebe mitspielt

Um die Kunst, ihren Anspruch, ihre Möglichkeiten dreht sich «Die Möwe». Um das, womit sich Anton Tschechow zeitlebens beschäftigte, wie seine Briefe bezeugen – und sein Werk. Doch Kunst ist nicht L'art pour l'art. Dass Tschechows Texte, die Dramen wie die Prosa, uns auch heute noch in Beschlag nehmen, verdankt sich seiner Meisterschaft, Menschlich-Allzumenschliches präzise und allgemeingültig auf den Punkt zu bringen. Kunst, auch in der «Möwe», entsteht durch und für Menschen.

Dieser Umstand wird Kostja zum Verhängnis. Er begeht einen fatalen Fehler: Nicht für die Schauspieldiva Arkadina, seine Mutter, hat er das Poem geschrieben. Sondern für Nina, in die er verknallt ist und die er zu erobern hofft. Nina, blutjunge Anfängerin, fiebert der Karriere entgegen, strebt nach Ruhm. Und da sich auf dem Landsitz auch der Bestsellerautor Trigorin herumtreibt, macht sie sich an den heran. Keine Berechnung, viel eher verfällt Nina ihm – und er ihr, denn hübsche Affären wie diese beflügeln seine Inspiration. Blöd nur, dass Trigorin der Lover von Kostjas Mutter ist.

Die Diva erhält also ganz plötzlich eine Rivalin auf den zwei Gebieten, welche ihr Dasein bestimmen: dem Theater und der Liebe. Und die Rivalin hat sie dem eigenen Sohn zu verdanken. Kein Wunder, mokiert sie sich über sein Stück: pure Notwehr. Das Leben stellt der Kunst ein Bein.

Der Stoff, aus dem die Stücke sind

Das kann nicht gut gehen, für niemand unter den Beteiligten. Doch bis zum Showdown durchleben wir die Verschränkungen von Kunst und Leben noch in allen Variationen. Zum Beispiel, wenn Nina bemängelt, in Kostjas Stück gebe es keine Menschen und ergo auch keine menschlichen Emotionen.

Was Tschechow in seinem Durchbruchstück «Die Möwe» von 1895 bietet, besitzt Netflix-Potenzial. Die Protagonisten: eine destruktiv-dominante Mutter. Ein Sohn, der seine Bindung an sie nicht lösen kann. Ein egomaner Schriftsteller, der die Umwelt als Arbeitsmaterial betrachtet. Ein junges Mädchen, das blind ist vor lauter Naivität. Dazu Nebenfiguren, die sich ihrerseits bedrängen, kränken, bedauern, verletzen, weil sie die jeweils Falschen lieben (oder zu lieben glauben). Und obwohl alle andauernd klagen, sie würden sich langweilen: Uns langweilen sie nie. Langeweile ist ein hochkomplexes Gefühl, wenn es so minutiös analysiert wird wie hier.

Beziehungsknatsch ist ziemlich zeitlos, das Bühnenbild nicht: Arkadina (Sophie von Kessel) und Trigorin (Michele Cuciuffo). Federico Pedrotti

Wie im Kostümfilm

Und jetzt kommt Alvis Hermanis ins Spiel. Der lettische Regisseur hat das Stück bereits vor einem knappen Vierteljahrhundert in Riga inszeniert – während seiner eigenen Kostja-Zeit, gewissermassen. Dass diese hinter ihm liegt, beweist er seit einigen Jahren mit einem immer deutlicher werdenden Hang zu einer Art historischer Aufführungspraxis. Hermanis glaubt an die Überzeugungskraft des Ausstattungstheaters. Er versteht Theater als Reenactment einer historischen Wirklichkeit. Das führt zu einem zusehends auf die Spitze getriebenen szenischen Hyperrealismus, der sowohl das Ensemble als auch das Publikum wie durch eine Zeitmaschine ins Damals der Handlung befördern soll. Gelingt dieses Vorhaben?

Die jüngste Probe aufs Exempel ist jetzt bei Hermanis' «Möwe» zu bestaunen, die so tut, als stamme sie aus der Epoche ihrer Entstehung.

Deshalb sehen alle Figuren genauso aus wie Menschen auf Fotos von anno dazumal. Die Damen tragen wahlweise hochgeschlossene Spitzenmieder oder grosszügige Décolletés mit Rüschen, dazu Cul-de-Paris-Kleider, unter denen schichtenweise Unterröcke hervorlugen, bestickte Fransentücher, einen Fuchspelz (mit Tierkopf), geschnürte Stiefeletten. Die Männer müssen sich, weniger fantasievoll, mit dunklen Anzügen begnügen.

Die Wirkung, insgesamt: exakt wie im Kostümfilm.

So weit, so gut beziehungsweise so schmeichelhaft fürs Auge. Nur: Was wissen wir Heutige, falls wir keine Fachleute sind, über die Bedeutung solcher Kleidungsstücke? Darüber zum Beispiel, wer sich was leisten konnte und wer nicht? Was als extravagant galt, welche gesellschaftlichen Schichten überhaupt der Mode folgten? Solche Bezüge, für Tschechows Zeitgenossen selbstverständlich, fehlen uns komplett. Hermanis unternimmt nichts dafür, sie zu übersetzen. Der ganze Aufwand bringt deshalb statt Erkenntnis bloss ein vages «russisches» Schauvergnügen. Anders gesagt: Exotismus.

Die sogenannte Echtheit

Derartiger theatralischer Naturalismus mag über einen speziellen Appeal verfügen, indem er die Illusion von Echtheit vermittelt. Ihr liegt allerdings ein Missverständnis zugrunde. Was heisst denn «echt»? Im Theater gibt es kein Original. Es gibt die Uraufführung, doch sie ist – gerade auch im Fall der «Möwe», über deren Uraufführung Tschechow schimpfte – nicht massgeblich (es sei denn, man stelle die Regie über die Autorschaft).

Trotzdem macht Hermanis aus einem einstigen Gegenwartsstück ein *period piece*. Hat Tschechow das verdient? Der scharfe Zeitdiagnostiker und unbestechliche Zeitzeuge stand selber erklärtermassen an vorderster Front der Moderne. Durch die Stimmen seiner beiden Schriftsteller-Figuren erörtert er Fragen, die ihn als Literaten umtrieben (etwa nach dem, was wir heutzutage Storytelling nennen). Obwohl Tschechow weder Kostja noch Trigorin als persönliches Sprachrohr benützt, desavouiert er sie nicht. Er stellt ihre Positionen zur Debatte, explizit in ihren Aussagen und implizit durch sein mit den damals herrschenden Konventionen brechendes Stück.

All das interessiert Alvis Hermanis nicht. Er konzentriert sich auf die Wiedererweckung eines nostalgischen Es-war-einmal. Dass der Herzschmerz auch in historisierender Verkleidung pulsiert, rettet die Inszenierung halb (mein Sitznachbar, der «Die Möwe» zum ersten Mal sah, war begeistert). Tatsächlich unterscheidet sich unser erotisches Begehren kaum von demjenigen ferner Vorfahren. Und Beziehungsknatsch ist ziemlich zeitlos.

Doch wo der intellektuelle Aspekt flachfällt, weil Hermanis die im Kontext so essenzielle Frage nach künstlerischer Zeitgenossenschaft schlicht und einfach übergeht, hat man sich irgendwann sattgesehen an der Herrlichkeit, die sich stilecht tummelt im Salon voller Schränke, Vitrinen, Bücherregale, Kommoden, Tische und Tischchen, Teppiche, Thonet-Stühle, Lampen, Blumenvasen, Obstschalen, Wodkaflaschen. Auch die Möwe darf nicht fehlen, das symbolträchtige Leitmotiv des Stücks. Sie verkommt als hinter Glas verstaubendes Requisit zum Symbol der Inszenierung.

Im Überfluss an Antiquitäten und Kostümen wie Teil eines Stilllebens: Gattin des Gutsverwalters (Katharina Pichler) mit Tochter (Anna Graenzer) und – am Klavier – Kostja (Marcel Heuperman). Federico Pedrotti

Avantgarde oder Retro-Kult?

Die Forderung, neu und avantgardistisch zu bleiben, ertönt im Theater seit je, und sie ertönt völlig zu Recht. Fraglicher ist, wie sie sich durchsetzen lässt.

Weder die Theaterschaffenden noch das Publikum sind nämlich eine homogene Masse, und auch Kategorien wie «Alt» und «Jung» helfen nicht weit. Konservative Vorlieben und Lust auf Neues finden sich da wie dort. Es stimmt ja auch nicht, dass Traditionstheater per se schlechter ist. Umgekehrt macht nicht jedes Bühnenexperiment Schule, taugt nicht jeder Trend.

Wer wann wieso Applaus spendet oder «buh» ruft, entscheidet sich von Fall zu Fall. Voraussehbar ist es nicht. Gerade in München hat sich das gezeigt. Dort tobte in den vergangenen Jahren ein Theaterstreit. Beruhigt hat er sich erst, als der Stein des Anstosses in der Person von Matthias Lilienthal resignierte.

Worum geht es? Fassen wir die Geschichte im Schnellmodus zusammen.

Auf die Münchner Maximilianstrasse blickt zum einen das Residenztheater, dem das Cuvilliéstheater als Nebenspielstätte dient (die Kostümfilm-«Möwe», dies nebenbei, passt perfekt in dessen Rokoko-Rahmen). Gegenüber, auf der anderen Strassenseite, stehen die Kammerspiele. An diesem Haus trat vor einigen Jahren Matthias Lilienthal als Intendant an, mit der Absicht, Ensemble- und Zuschauerstruktur entsprechend der städtischen Demografie zu erweitern: Divers sollte sie werden, multikulturell, sozial durchmischt. Dem bildungsbürgerlichen Kanon setzte Lilienthal Neues entgegen. Sowohl Formen als durchaus auch Inhalte.

Lilienthal griff sein Programm keineswegs aus der Luft. Er brachte die Erfahrung des HAU (Hebbel am Ufer) aus Berlin mit, wo er neun Jahre lang erfolgreich experimentiert hatte. Doch München ist nicht Berlin. An der Isar stiess Lilienthal auf Widerstand. Das Publikum und auch die ihm sonst gewogene Theaterkritik begannen zu murren. Aus Widerstand wurde offene Ablehnung. Die Folge: Rückgang der Abonnentenzahlen. Schliesslich einigte sich die Stadt mit dem Intendanten auf Nichtverlängerung seines Vertrags.

Um mit der «Möwe» zu schliessen: Bei der Premiere gab es von jenen, die in der Pause nicht weggeschlichen waren, Applaus statt Buhs. Gut möglich, dass ein Teil der Applaudierenden aus Kammerspiele-Dissidenten bestand. Aber: Will das Theater überleben, kann und darf es sich nicht mit dem Retro-Kult eines Alvis Hermanis zufriedengeben. Wir brauchen neue Formen!

«Die Möwe» am Münchner Cuvilliéstheater

Regie: Alvis Hermanis, Bühne: Alvis Hermanis und Thilo Ullrich, Kostüme: Kristīne Jurjāne

Mit: Mathilde Bundschuh, Michele Cuciuffo, René Dumont, Anna Graenzer, Marcel Heuperman, Thomas Huber, Sophie von Kessel, Katharina Pichler, Wolfram Rupperti, Tim Werths

Spieldaten und weitere Infos: www.residenztheater.de