

SPIELZEIT 2023.2024

DER KIRSCHGARTEN

ANTON TSCHECHOW

—

Erstaufführung der deutschen Übersetzung
von Wolf Christian Schröder

SCHAUSPIEL

Nº 116

HESSISCHES
STAATSTHEATER
WIESBADEN

PREMIERE AM 17. FEBRUAR 2024

**MAN HÖRT EIN FERNES GERÄUSCH,
WIE VOM HIMMEL, DAS GERÄUSCH
EINER REISSENDEN SAITE ...**

REGIEANWEISUNG AUS »DER KIRSCHGARTEN«

DER KIRSCHGARTEN

von Anton Tschechow

Erstaufführung der deutschen Übersetzung von Wolf Christian Schröder

Ljubow Andrejewna Ranjewskaja, Gutsbesitzerin **Anne Lebinsky**

Anja, ihre Tochter **Lena Hilsdorf**

Warja, ihre Ziehtochter **Maria Wördemann**

Leonid Andrejewitsch Gajew, ihr Bruder **Christian Klischat**

Jermolaj Aleksejewitsch Lopachin, Kaufmann **Michael Birnbaum**

Pjotr Sergejewitsch Trofimow, Student **Lukas Schrenk**

Boris Borissowitsch Simeonow-Pischtschik, Gutsbesitzer **Benjamin Krämer-Jenster**

Scharlotta Iwanowna, Gouvernante **Margit Schulte-Tigges**

Semjon Pantelejewitsch Jepichodow, Büroangestellter **Felix Strüven**

Dunjascha, Zimmermädchen **Christina Tzataraki**

Firs, Diener **Rainer Kühn**

Jascha, ein junger Diener **Paul Simon**

Inszenierung **Evgeny Titov**

Bühne **Duri Bischoff, Florian Schaaf**

Kostüme **Andrea Schmidt-Futterer**

Mitarbeit Kostüme **Frank Schönwald**

Musik **Moritz Wallmüller**

Licht **Steffen Hilbricht**

Dramaturgie **Wolfgang Behrens**

Regieassistentz Marvin Mohrhardt
Inspizienz Franziska von Knoblauch
Soufflage Regine Schneider

Technische Direktion / Ausstattung & Fertigung Sven Hansen Technische Direktion / Bühnenbetrieb
Robert Klein Leitung technisch-künstlerische Planung & Produktionserstellung Naomi Mead Technische
Produktionsleitung Lars Werneke Bühneneinrichtung René Landgraf Leitung Ton Stephan Cremer
Toneinrichtung Marcus Sack Leitung der Requisite Rebekka Klaucke Requisiteeinrichtung Nina Lewalter,
Stefanie Schilz Chefmaskenbildnerin Katja Illy Maske Elisa Lingweiler, Alena Schestag Leiterin
der Kostümabteilung Claudia Christophel Obergewandmeister Jürgen Rauth Produktionsleitung Kostüm
Diana Derenbach Gewandmeisterinnen Damen Claudia Dirkmann, Nina Schramm, Brigitte Lorenian,
Karin Lucas Gewandmeister Herren Walter Legenbauer, Jannik Kurz Putzmacherei Katrin Juchems
Schuhmacherei Theoharis Simeonidis Rüstmeister Joachim Kutzer Leiter der Statisterie Philipp Appel
Herstellung der Dekorationen & Kostüme Werkstätten des Hessischen Staatstheaters Wiesbaden

OHNE DEN KIRSCHGARTEN VERSTEHE ICH MEIN LEBEN NICHT MEHR.

Ljubow Ranjewskaja

Aufführungsrechte der deutschen Übersetzung Jussenhoven & Fischer, Theater und Medien
Premiere 17. Februar 2024, Kleines Haus

TSCHECHOWS DIFFERENZIIERTES GEFÜHL FÜR HUMOR

»Der Kirschgarten«, als Komödie gelesen

Beverly Hahn

In einem Brief an Olga Knipper vom 25. November 1903, vor der Uraufführung von »Der Kirschgarten«, findet sich Tschechows prophetische Bemerkung: »Nemirowitsch-Dantschenko hat also mein Stück nicht in der Gesellschaft der Freunde der Russischen Literatur gelesen? Es begann mit Missverständnissen zwischen uns und wird auch damit enden – das scheint mir das Schicksal meines Stücks zu sein.« Die hier angesprochenen Missverständnisse zwischen ihm und den Co-Direktoren des Moskauer Künstlertheaters, Stanislawski und Nemirowitsch-Dantschenko, betrafen den prinzipiellen Streit über Art und Charakter dieses letzten und vielleicht originellsten seiner Stücke. Bereits im September 1903, während er noch daran schrieb, hatte Tschechow gesagt: »Das Stück nenne ich eine Komödie«; und später fügte er hinzu: »Es ist kein Drama geworden, sondern eine Komödie, stellenweise sogar eine Farce ...« Niemals hat er diese Überzeugung, dass »Der Kirschgarten« eine Komödie sei, zurückgenommen. Aber Stanislawski hatte, schon beim ersten Lesen des Stückes, eine ganz andere Vorstellung davon: »Das ist keine Komödie, keine Farce, wie Sie geschrieben haben, es ist eine Tragödie, welchen Ausweg Sie auch immer im letzten Akt zugunsten eines besseren Lebens zeigen wollten.« Während der Proben für die Premiere am 17. Januar 1904 gab es beträchtliche Meinungsverschiedenheiten zwischen Autor und Regisseur, da Tschechow nicht nur gegen die Auswüchse von Stanislawskis »Naturalismus« protestierte, sondern auch – und vor allem – gegen die traurige und wehmütige Stimmung, die er fälschlich in das Stück hineinprojiziert sah. Tschechows Ärger war nicht leicht zu beschwichtigen. Noch im April 1904 beklagte er sich bei Olga:

»Warum wird mein Stück auf Plakaten und Zeitungsannoncen so hartnäckig Drama genannt? Nemirowitsch und Alexejew sehen in meinem Stück ganz und gar nicht das, was ich geschrieben habe, und ich bin bereit, jede beliebige Wette einzugehen, dass sie beide mein Stück kein einziges Mal aufmerksam gelesen haben. Verzeih, aber ich versichere dich.«



ICH KANN UNSER KLIMA NICHT AKZEPTIEREN. UNSER KLIMA IST EINFACH NIE RECHTZEITIG ZUR STELLE.

Jepichodow

Die erste Inszenierung von »Der Kirschgarten« fand also mitten in einer Kontroverse über seine Grundstimmung statt, einer Kontroverse, die bis heute nicht gelöst ist. Aber das Ironische an der Situation ist, dass, trotz aller Proteste Tschechows, die gängige Auffassung von Tschechow noch bis vor kurzem von Stanislawski geprägt war: die des wehmütigen Lyrikers, den so viele Interpreten als negativ charakterisiert haben, als unfähig, dem menschlichen Willen oder zielgerichteten Streben einen Ausdruck zu verleihen. »Der Kirschgarten« wurde traditionell als poetische Elegie im Stanislawskischen Sinne gesehen, als ein Stück voll nostalgischen Bedauerns darüber, dass der kultivierte, aber passive Landadel die Kontrolle über das russische Land verliert. Es wurde oft behauptet, seine Figuren seien anziehend, aber schwach, unfähig zu handeln oder auch nur die Verletzbarkeit ihrer Position zu erkennen; und Tschechow habe mit dem Kirschgarten selbst ein irgendwie unkritisches Bild der guten alten Ordnung gegeben, die mutwillig von einer neuen zerstört wird. Diese Darstellung hat gewiss einen wahren Kern: es ist ein Stück über eine Welt im Prozess der Veränderung; die Hauptfiguren scheinen auf eine mysteriöse Weise unfähig zu sein, ihren Garten zu retten, und sein Verlust wird am Ende mit einer Art nostalgischen Bedauerns empfunden. Aber ein näherer Blick auf die Hauptfiguren sollte deutlich machen, dass ihre sogenannte Schwäche und

OSTERN WAREN MAL WELCHE DA, DIE HABEN EINEN HALBEN EIMER GURKEN GEGESSEN ...

Firs

Willenlosigkeit tatsächlich ein viel tieferes und interessanteres Phänomen ist: bei Ljubow und Gajew läuft es auf ein komplexes Gefühl von Schuld und Selbsterniedrigung hinaus, das einerseits individuell ist, aber auch – verdeckt – ein Produkt ihrer privilegierten Situation. Ljubows Tablettenabhängigkeit und ihr ständiges Kaffeetrinken lassen ahnen, dass ihre Weltläufigkeit irgendwie gestört und schuldhaft ist; und Gajews zusammenhanglose Zitate aus dem Billardspiel (die sich verwirrend unrealistisch und zwanghaft durch das Stück ziehen) zeigen sein Bemühen, das ihm eigene Gefühl von Selbsterniedrigung in harmlose und scheinbar bedeutungslose verbale Gesten umzuleiten. Auch sind diese Figuren nicht einfach »illustrative« Typen einer Oberschicht-Dekadenz (obwohl sie das sicher eher sind als die Figuren in »Drei Schwestern«). Obwohl Gajew in gewisser Hinsicht wirklich der »überflüssige Mann der achtziger Jahre« ist, der immer als Tschechows charakteristischer Typus gefeiert wird, befreit Gajew sich, indem er selbst seine Ähnlichkeit mit diesem Typus erkennt, auf komische Weise davon:

»Ich bin ein Mensch der achtziger Jahre ... Man lobt diese Zeit nicht gerade, aber immerhin kann ich sagen, dass ich für meine Überzeugungen einiges durchgemacht habe im Leben. Nicht ohne Grund liebt mich der Bauer. Der Bauer muss es wissen!«



Diese Komik und Gajews Unbekümmertheit, die deutlich wird, wenn er später von der Auktion nach Hause kommt – mit der einen Hand seine Tränen trocknend, in der anderen Anchovis und Heringe –, strafen jede Darstellung Lügen, die aus den Figuren einfach Stereotypen der Oberschicht-Dekadenz macht und damit das Kunstwerk vorhersehbar oder moralisch.

Stanislawskis Sinn für Komik mag sehr begrenzt gewesen sein, doch Tschechow hatte ein feineres und differenzierteres Gefühl für Humor. Für ihn braucht die Tradition des Komischen weder laute Fröhlichkeit noch den Ausschluss aller ernsten menschlichen und/oder historischen Implikationen. Aufgrund seiner weitreichenden literarischen Kenntnisse, einschließlich der französischen Literatur und Shakespeare, konnte Tschechow »Komödie« eher als klassischen Begriff sehen: nicht als Mittel, um Gelächter zu erzeugen, sondern als Definition von Kunstwerken, die zwar durchdrungen sind von einem starken Gefühl für die Schicksale ihrer Helden, sich jedoch weigern, diese Schicksale tragisch zu betrachten. In einem umfassenderen Sinne, als es Stanislawskis Terminologie erlaubt, könnte man »Der Kirschgarten« der gleichen Kategorie zuordnen wie Shakespeares »Wintermärchen«; das Stück enthält eine Tragödie, deren Erfüllung es jedoch nicht erlaubt. In Tschechows Fall geschieht das nicht, indem am Ende doch alles gerettet wird: Ljubow und Gajew verlieren schließlich ihr Gut. Doch was am Ende von »Der Kirschgarten« verloren ist, war auch schon am Anfang verloren. Ljubow Andrejewna und ihre Familie hatten den Kirschgarten verlassen, und das Stück zeigt ihre Heimkehr; das Muster ist vor allem das einer versuchten Rückkehr – die Rückkehr zu einer Lebensart, die idyllisch und rein ist, jedoch unter keinen Umständen aufrecht erhalten werden kann. Was also immer Tschechow gemeint haben mag, als er sagte: »Das Stück nenne ich eine Komödie« – »Der Kirschgarten« muss, aufgrund seiner Affinität zu den alten Komödien, sicher als eine solche angesehen werden.

WER RIECHT HIER SO NACH HERING?

Gajew

DIE EINSTWEILIGE NIEDERLAGE DES NUTZLOSEN

»Der Kirschgarten«, als Tragödie gelesen

Georges Banu

Und wenn »Der Kirschgarten« vor allem eine Tragödie wäre? Nicht als Form anerkannt, noch als Wiederbelebung eines Genres verkündet, sondern versteckt, subtil: eine Tragödie, in der die Prinzipien, nicht jedoch die anerkannten Formen fortbestehen.

Gleich zu Beginn gibt es ein Opfer, den Obstgarten, ein Opfer, das so unwiderruflich ist wie das Schicksal. Eine nie dagewesene Situation, denn derjenige, durch den es sich vollziehen wird, macht sich zur Aufgabe, ständig daran zu erinnern: schon bei der Ankunft der Herrschaft verkündet Lopachin das nahe Bevorstehen des verhängnisvollen Tages und seinen tragischen Ausgang, den Verkauf. Da ihm das Schicksal nicht gleichgültig ist, geizt er nicht mit Ratschlägen, wie es abzuwenden wäre, und sein hartnäckiges Erinnern an die einzig mögliche Lösung, die Parzellierung, skandiert die ersten beiden Akte. Lopachin ist sich der Tragödie bewusst, aber nicht für sie geeignet. Der, die er als seine »Verwandte ... mehr als eine Verwandte« betrachtet, zeigt er einen Notausgang, den Ausweg der Verlierer, den Fluchtweg. Es ist eine verschleierte Kapitulation, aber das einzige, was zu tun bleibt, denn »einen anderen Ausweg gibt es nicht«. Das Schicksal, soviel ist sicher, fordert ein Opfer: das des Kirschgartens, aber gerade in dieses einzuwilligen, fällt der Herrschaft nicht ein, denn ist es erst akzeptiert, zieht es auch den Sturz ihrer symbolischen Werte nach sich. Der Kirschgarten stellt sie dar, und in ihm versinnbildlicht sich ihr Weltbild. Der Gegensatz zwischen Lopachin und diesen Werten ist nicht moralischer Natur – Verantwortlichkeit/Verantwortungslosigkeit –, sondern ist axiologisch [d.i. die Lehre von den Werten betreffend]: beide Seiten verteidigen gleich plausible Werte: Das Nützliche und das Nutzlose. Auf dieser Äquivalenz ist der tragische Konflikt in »Der Kirschgarten« aufgebaut.

*Einen anderen Ausweg gibt es nicht.
Es gibt ihn nicht!*

Lopachin

EIGENTLICH IST DA ÜBERHAUPT NICHTS, DAS IST DOCH ALLES NUR EIN TRAUM.

Warja

Ein Verstoß hat stattgefunden, der an die Menschen gebunden ist wie an die Geschichte, und er führt unweigerlich zum schicksalhaften Ende: zum Verkauf, zum Tod. Unentwegt verteidigt Lopachin seinen Vorschlag, der aus der Kategorie des Nützlichen erwächst: die Aufteilung des Besitzes, den Verkauf der Parzellen für Sommerhäuser, die Nähe zur Eisenbahn, die Nähe zur Stadt ... Seine Argumente stützen sich auf eine richtige Einschätzung der sozialen Verhaltensweisen der Epoche: er spricht im Namen der Gegenwart und ihrer Erfordernisse.

Auf der Gegenseite steht, was sich dem Nutzlosen verdankt. Und aus dieser Perspektive heraus muss man Firs' berühmte Replik noch einmal hören, in der er vom Verlust des Rezepts spricht, das früher den Kirschgarten produktiv machte. Künftig ist er nur noch Schmuck, Schönheit ohne Nutzen, der der Herrschaft – außer Freude und Stolz – nichts einbringt. Im übrigen rechtfertigt sie selbst die Existenz des Kirschgartens mit Argumenten, die sich auf das Nutzlose stützen und die, aus Lopachins Sicht, lächerlich erscheinen. Aber ist Antigones Tat, mit der sie auf Kreons Befehle reagiert, nicht von gleicher Art wie die Äußerungen Gajews oder Ljubows? Was sagen sie denn? Dass dieser Obstgarten das einzig »Bemerkenswerte« im ganzen Gouvernement sei, dass er sogar im »Konversationslexikon« erwähnt werde ... Argumente, die sich alle auf das Nutzlose stützen; wenn das Nützliche wirtschaftlich rentabel ist, kann auch das Nutzlose es sein, aber auf einer anderen Ebene. Wenn der Obstgarten zerstört ist, wird das ganze Gouvernement in der Neutralität namenloser Ebenen versinken. Man wird dann nicht mehr von einer gestalteten Fläche sprechen können. Die Herrschaft erinnert daran, dass die scheinbare Nutzlosigkeit des Kirschgartens auf ihre Weise zur Identität eines Landstrichs, zu seinem Ruhm beiträgt ... Mehr noch:

seine Schönheit verschafft ein zartes, flüchtiges, irreales Glück – sind es nicht die Kirschblüten, die am schnellsten verwelken? –; das mag ein ineffektives Glück sein in finanzieller Hinsicht, keineswegs aber in menschlicher. »Der Mensch braucht das Nutzlose«, wird, fünfzig Jahre später, Juri Dombrowski sagen, ein sowjetischer Schriftsteller, der auch die tadellose Herrschaft jener kannte, die sich auf das Nützliche berufen.

Wenn die Herrschaft Lopachin nicht versteht, liegt das nicht nur an ihrem »Leichtsinn«, wie Meyerhold dachte, sondern vielmehr an einem stummen Starrsinn, der seine Ratschläge nicht zu ihnen durchdringen lässt. Die Taubheit ist übrigens gegenseitig, denn Lopachin verschließt sich seinerseits ihren Antworten: für ihn ist Schönheit nicht von Profit zu trennen. Er verwirft das Schöne nicht, aber lässt es nur zu, wenn es nicht unproduktiv ist, so später, im vierten Akt, wenn er den herrlichen Anblick der Mohnfelder schildert, die ihm überdies 40.000 Rubel einbrachten. Wenn ihn das Schöne auch berührt, so verweigert er als Kapitalist doch alles, was dem Nutzlosen, der reinen Verschwendung, dem Spielerischen und Unentgeltlichen ähnelt. Lopachin versteht diese Wesen nicht, die sich vor ihn hinstellen und verschwenden, tändeln, schwatzen, die Zwänge des Nützlichen verkennen. Bonbons, Billard und Kirschgarten lassen sich in die gleiche Kategorie von Werten einschreiben: die des Vergnügens und des Spiels, all dessen also, was für den anderen mit dem Nutzlosen und somit Unerträglichen zusammenhängt. Gibt er nicht am Ende zu, dass die Lebensweise der Herrschaft ihn völlig erschöpft hat, so wie die Arbeit diese erdrückt hätte?

»Der Kirschgarten« konfrontiert uns mit einer Situation, in der sich das Nützliche und das Nutzlose direkt gegenüberstehen, ohne dass wir wählen könnten ... Wenn bestimmten Lesern zu Tschechows Zeiten das Nützliche als zukünftiges Wort erschienen sein mag, so fordert der heutige Mensch wieder sein Recht auf das Nutzlose, die Erinnerung, das Symbolische. Aus dieser Perspektive lässt sich »Der Kirschgarten« künftig als Tragödie lesen, die uns an eine Kreuzung ohne Ausweg stellt. Tschechow erzählt die einstweilige Niederlage des Nutzlosen, wobei er ihm, auf der Ebene der Werte, jede Möglichkeit lässt, sich zu rächen. Heute erscheint uns »Der Kirschgarten« als ein Gebiet der tragischen Äquivalenz.

**DARF ICH SIE DARAN ERINNERN,
HERRSCHAFTEN: AM 22. AUGUST
WIRD DER KIRSCHGARTEN
VERSTEIGERT. DENKEN SIE DARAN!**

Lopachin

Für Hegel oder Camus nährt sich die Tragödie von gleichberechtigten Werten und der Unmöglichkeit der Wahl. Ob es ausgesprochen wird oder nicht: der Konflikt bleibt unlösbar und die unmittelbare Folge – der Tod Antigones oder der Verkauf des Kirschgartens – ist nicht so wichtig. Dort wird der Kampf nicht entschieden, er geht darüber hinaus, und so wie Kreon schließlich Selbstmord begeht, so kann man sich vorstellen, dass die Revolution von 1917 Lopachin in den Tod treibt oder zu Ljubow nach Paris. Wer weiß? Schiedsrichter über die Werte der Tragödie ist die Zeit, ein Schiedsrichter, der die einander ablösenden und auch widersprüchlichen Entscheidungen verkündet. Die Wiederaufwertung des Nutzlosen erlaubt, dass wir uns dem »Kirschgarten« wie einer

Sophokleischen Tragödie nähern, deren genauer Kenner und beständiger Bewunderer Tschechow war. Er studierte und verglich die verschiedenen Übersetzungen der »Antigone« und interessierte sich ebenso sehr für Maeterlincks Diskurs über die Tragödie im Alltäglichen, zwei Quellen, die ihre Spuren hinterlassen haben.

Über die vergänglichen Siege und Niederlagen hinaus, durch das Gleichgewicht zwischen Nutzlosem und Nützlichem, stürzt uns dieses Werk, Tschechows letztes, in die Ambiguität der Tragödie. Es ist ein Endwerk.

**DAS LEBEN IST
VERGÄNGEN,
ALS HÄTTE ICH
NICHT GELEBT.**

DIE VERWUNDETE LIEBE

Biografische Anmerkungen zu Ljubow Ranjewskaja

Wolfgang Behrens

Lars von Triers Film »Antichrist« beginnt mit einer Schwarz-Weiß-Sequenz in Zeitlupe, die in ästhetischer Perfektion und zu den betörenden Klängen der Händel-Arie »Lascia ch'io pianga« ein Paar beim Sex zeigt. Bilder und Musik verbinden sich zu einer elegischen Schönheit, die einen Raum jenseits der abgenutzten Welt des Alltags zu eröffnen scheint. Inhaltlich jedoch wird die Szene durch einen ungeheuerlichen Vorgang konterkariert: Während sich die Eltern ihrem weltverlorenen Rausch hingeben, stürzt ihr Kind aus dem Fenster und in den Tod. Die für ein paar Augenblicke total aufeinander bezogene Liebe zweier Menschen führt außerhalb des von diesen beiden aufgespannten Innenraums zu einer völlig realen Schuld: vernachlässigte Aufsicht. Die Protagonistin des Films wird von der Last dieser Schuld erdrückt.

Ljubow Andrejewna Ranjewskaja, die Hauptfigur in Tschechows »Kirschgarten«, lässt im zweiten Akt des Stücks durchscheinen, dass sie an einer ganz ähnlich gelagerten Schuld trägt. »Jetzt rächen sich unsere Sünden«, sagt sie, und setzt zu einer kurzen Lebensbeichte an, die vieles offen lässt und doch unendlich viel erzählt. Im Verlauf des kleinen Monologs berichtet sie von einem Mann, den sie liebte, der aber nicht ihr Ehemann war: Sie »lebte mit ihm zusammen, und während dieser Zeit, das war die erste Strafe, – ein Stich ins Herz, – ertrank mein Junge ... hier in diesem Fluss.« Ljubow stellt einen moralischen Zusammenhang zwischen den Ereignissen her – das Zusammenleben mit dem geliebten Mann wird in ihrer Interpretation bestraft, und es ist sogar denkbar, dass sie in ähnlicher Weise von der vernachlässigten Aufsichtspflicht gegenüber ihrem Kind gequält wird wie die Protagonistin in Lars von Triers Film: Der Junge ertrinkt, während sie sich einem Mann hingibt.

JETZT
RÄCHEN
SICH
UNSERE
SÜNDEN.

Ljubow Ranjewskaja

Es gibt einen Text des amerikanischen Autors David Mamet, in dem dieser postuliert, man müsse nicht mehr über die Biografie der Figuren eines Stücks wissen, als der Autor preisgegeben hat. Weitere Nachfragen hält er für sinnlos. Richtig ist natürlich: Man *kann* gar nicht mehr wissen, als der Autor preisgibt. Doch um sich einer Figur zu nähern, kann auch die Spekulation über die Leerstellen in ihrer Biografie weiterführen. Im Falle der Ranjewskaja begegnen wir immerhin einem Lebensentwurf, der in einen Selbstmordversuch geführt hat – wie konnte es so weit kommen? Was wir aus den spärlichen Informationen des Stücks über ihre Vergangenheit wissen, ist schnell erzählt. Die vornehme Gutserbin hat – offensichtlich gegen den Willen ihrer Familie, zumindest gegen den Willen ihrer reichen Tante – keinen Adligen, sondern einen Rechtsanwalt geheiratet. Da sie nicht standesgemäß war, wird es wohl eine Liebesheirat gewesen sein, doch vermutlich hat Ljubow diesen Schritt später bereut, denn ihr Mann war ein Trunkenbold, er »starb an Champagner«. Trotzdem muss die Ehe etwa zwölf Jahre Bestand gehabt haben, denn zum Zeitpunkt des Todes des Rechtsanwalts ist die Tochter Anja elf Jahre alt. Wie unglücklich war Ljubow in dieser Beziehung? Und ab wann? Noch zu Lebzeiten ihres Gatten jedenfalls verliebt sie sich in einen anderen, lebt sogar mit ihm zusammen, und ein Jahr nach dem Tod des Ehemanns verliert sie dann ihr jüngeres Kind, den Sohn Grischa.

Konfrontiert mit dieser Katastrophe, trifft Ljubow eine radikale Entscheidung. Sie verlässt nicht nur das Gut, sondern auch die gesamte Familie: Sie lässt ihren Bruder, ihre gerade einmal zwölfjährige Tochter Anja und die eben erwachsen gewordene Ziehtochter Warja alleine zurück und reist nach Frankreich. Es wirkt wie ein verzweifelter Befreiungsversuch oder auch wie die größtmögliche Verdrängung – zumal sie ihren neuen Lebenspartner nicht mitnimmt. Doch die Geister der Vergangenheit lassen sich nicht abschütteln: Der neue Mann, den sie selbst als »unbarmherzig, rücksichtslos« charakterisiert, reist ihr nach, um wieder mit ihr zusammenzuleben. Wie das Kräfteverhältnis in dieser neuen Beziehung verteilt ist, erfahren wir nur andeutungsweise: Der Mann erkrankt; um ihn zu pflegen, kauft sie eine – ihre finanziellen Mittel deutlich überschreitende – Villa in Menton. Nach drei Jahren folgt eine Zwangsversteigerung, das Paar lebt fortan in prekären Verhältnissen in Paris, wo Ljubow überdies von ihrem Liebhaber beraubt und verlassen wird. Tiefer kann sie nicht mehr fallen, sie unternimmt einen Selbstmordversuch mit Tabletten. In dieser Situation schließlich fährt ihre Tochter Anja nach Paris, um sie zurück aufs Gut zu holen – dorthin also, von wo sie ganz bewusst geflohen ist, um ihren »Sünden« zu entkommen.

Was an der Figur der Ranjewskaja durchaus schockieren kann, ist die offenbare Lieblosigkeit, mit der sie ihre damals zwölfjährige Tochter im Stich lässt. Hatte sie ihr Kind auch schon vorher vernachlässigt? Dass eine sieben Jahre ältere Ziehtochter im Haus lebt, lässt die frühere Situation noch unklarer erscheinen. Ist Warja aus Barmherzigkeit adoptiert worden? Oder verband sich mit der Adoption sogar die Hoffnung, eine Art zusätzliche Erzieherin für das kleine Mädchen Anja zu gewinnen? Tschechow beantwortet diese Fragen nicht, doch sie stellen sich, wenn man das Beziehungsgeflecht der Figuren zu durchdringen versucht.



Eine lieblose Person ist Ljubow Ranjewskaja aber ganz sicher nicht. Man muss annehmen, dass am Beginn ihrer Partnerschaft mit den jeweiligen Männern eine große Leidenschaft stand – in beiden Fällen setzte sie sich dafür über sämtliche Konventionen hinweg. Das lässt auf eine mutige, selbstbewusste Frau schließen – eine Frau, wie wir sie am Beginn des »Kirschgartens« nicht mehr kennenlernen. Die Wunden, die ihr, die wohl eine große Liebesfähige war, geschlagen wurden, sind zu tief. Der russische Vorname Ljubow bedeutet »Liebe«. Und der Name Ranjewskaja lässt sich vom russischen Wort für »verwundet« (раненый) herleiten. Wir haben es im »Kirschgarten« also mit einer verwundeten Liebe zu tun, mit einer Frau, die an ihrer Liebesfähigkeit irre wurde, weil die Männer ihrer Liebesintensität nicht standhielten. Es ist eine Geschichte großer persönlicher Tragik, die im »Kirschgarten« allerdings nicht mehr erzählt, sondern deren Ende nur beleuchtet wird. Und was die Geschichte nicht versöhnlicher macht: Dass Ljubow Ranjewskaja, dieser verwundeten Liebe, ein weiterer Liebesverwundeter zur Seite gestellt ist, den sie jedoch nie als solchen gesehen hat. Doch die unerfüllte und wohl unerfüllbare Liebe Lopachins zu Ljubow ist eine Geschichte für sich.

**WENN MAN NUR VON MEINER BRUST,
MEINEN SCHULTERN DIESEN
SCHWEREN STEIN NEHMEN WÜRDE,
WENN ICH MEINE VERGANGENHEIT
NUR VERGESSEN KÖNNTE.**

EIN RUSSISCHES LIED

БЕЛОСНЕЖНАЯ ВИШНЯ

Расцвела под окошком белоснежная вишня,
Из-за тучки далекой показалась луна.
Все подружки по парам в тишине разбрелися,
Только я в этот вечер засиделась одна.

Вспомни, мой ненаглядный, как тебя я встречала,
Мне казалось, что счастье – это ты, дорогой.
Все, как лучшему другу я тебе доверяла,
Почему же сегодня ты прошел стороной?

Никому не поверю, что другую ты любишь,
Приходи на свиданье и меня не тревожь.
Неужель в моем сердце огонечек потушишь,
Неужели тропинку ты ко мне не найдешь?

Вениамин Бурьгин (1932 – 2004)

SCHNEEWEISSER KIRSCHBAUM

*Unter dem Fenster blühte ein schneeweißer Kirschbaum,
Hinter einer fernen Wolke blickte der Mond hervor.
Alle meine Gefährten gingen Hand in Hand auseinander,
Nur ich blieb an diesem Abend allein.*

*Erinnere dich, mein Schatz, wie wir uns trafen,
Ich glaubte, das Glück, Liebes, das seist Du.
Ich vertraute Dir alles an wie einem besten Freund,
Warum aber gingst Du heute an mir vorüber?*

*Niemandem werde ich glauben, dass Du einen anderen liebst.
Komm, triff mich noch einmal und bereite mir keinen Gram.
Oder willst Du wirklich in meinem Herzen das Licht auslöschen,
Findest Du wirklich den Weg zu mir nicht zurück?*

Veniamin Burygin (1932 – 2004)

IMPRESSUM

Hessisches Staatstheater Wiesbaden
Künstlerische Leitung Juliane Postberg (Oper), Wolfgang Behrens (Schauspiel),
Albert Horne (Koordinierende Musikalische Leitung), Bruno Heynderickx (Tanz),
Dirk Schirdewahn (JUST), Jack Kurfess (Geschäftsführender Koordinator)

Spielzeit 2023.2024 Heft 116
Schauspiel Der Kirschgarten
Premiere 17. Februar 2024

Redaktion Wolfgang Behrens
Gestaltung formdusche, Berlin
Druck Köllen Druck + Verlag GmbH, Bonn

NACHWEISE

LITERATUR

Beverly Hahn: »*Der Kirschgarten*« als *Pastorale*. Deutsch von Regina Guhl.
Aus: *Chekhov. A study of the major stories and plays*. Cambridge 1977, hier zit. n.
Programmheft »Der Kirschgarten«, Schaubühne am Lehniner Platz, Berlin 1989.

Georges Banu: »*Der Kirschgarten*«, *das Endwerk*. Deutsch von Regina Guhl.
Aus: *Anton P. Tchekhov, La Cérisaie*. Paris 1988, hier zit. n. Programmheft »Der Kirsch-
garten«, Schaubühne am Lehniner Platz, Berlin 1989.

Der Text von Wolfgang Behrens ist ein Originalbeitrag für dieses Programmheft.
Die Texte von Beverly Hahn und Georges Banu sind deutlich gekürzt.
Das Lied von Veniamin Burygin wird zitiert nach der Website stihi.ru,
die Übersetzung stammt von Wolfgang Behrens.

Bild- und Tonaufnahmen während der Vorstellung sind nicht gestattet.

LEB WOHL, HAUS!

LEB WOHL, ALTES LEBEN!

ANJA

ICH GRÜSSE DICH, NEUES LEBEN!

TROFIMOW