

---

Wolfgang Stephan Kissel

## Mythopoet des Anthropozäns

*Dostojewski und das globale Gegenwartstheater*

---

Die Dostojewski-Adaptionen, die sich im Laufe der letzten beiden Jahrzehnte weltweit auf Theaterbühnen etabliert haben, sind Symptom und Katalysator eines epochalen Wandels der Theaterpraxis. Aufschlussreich ist es dabei, Themenwanderungen über nationale und Sprachgrenzen hinweg zu beobachten. In Asien wendet sich vor allem Japan erneut Dostojewski zu. Der japanische Slawist und Übersetzer Ikuo Kameyama hat die These aufgestellt, Dostojewski sei ein der globalen Ära besonders kongenialer Autor, da die Epoche der Reformen nach 1861, die Entstehungszeit der großen Romane, deutliche Parallelen zum frühen 21. Jahrhundert aufweise.<sup>1</sup> Beide Epochen seien geprägt von einer raschen Zirkulation von Menschen, Kapital und Informationen, durch die Polarisierung zwischen Besitzenden und Besitzlosen stünden sich ein Personenkreis, der über alle erdenklichen Privilegien und ein Kreis, der über keinerlei Privilegien verfüge, so unversöhnlich wie nie zuvor gegenüber. Diese Situation, den »Zustand des modernen Menschen« und die alles überragende Bedeutung des Geldes, habe Dostojewski verblüffend genau antizipiert. Kameyamas Neuübersetzung der *Brüder Karamasow* erreichte in Japan im Jahr 2008 eine Million verkaufter Exemplare und fand sich damit in einer Spitzengruppe mit zeitgenössischen Bestsellern wieder.

Obwohl die Japaner sich schon in mehreren Phasen über Verfilmungen, Bühnenfassungen und Übersetzungen mit dem Werk Dostojewskis bekannt machen konnten, scheint seit einigen Jahren ein ausnehmend günstiger Augenblick für eine Massenrezeption erreicht. Die nach dem Zweiten Weltkrieg geborenen Baby-Boomer lasen ihren Dostojewski zum ersten Mal in den siebziger Jahren, als sie zwischen zwanzig und dreißig Jahren alt waren, und sie haben offensichtlich nun um die sechzig oder siebzig erneut das Bedürfnis, ihn zu entdecken. Kameyama hat daher zahlreiche kulturspezifische Hindernisse für eine japanische Rezeption wie die verwirrende Vielfalt der russischen Namen durch Vereinfachung beseitigt und seine Übersetzung mit einem ausführlichen Realienkommentar versehen, um dem japanischen Leser eine Annäherung an die Wirklichkeit der Epoche Dostojewskis zu erleichtern.

In Europa erleben unter anderem Großbritannien, Frankreich und Deutschland seit den 2000er Jahren verschiedene Wellen der Dostojewski-Rezeption auf ihren Bühnen. Im britischen Theaterraum nehmen Dostojewski-Dramatisierungen einen Platz gleich nach Tschechow und Gogol ein.<sup>2</sup> Sehr viel Aufmerksamkeit erregte die Inszenierung *Delirium* von November 2008 nach einer Adaption der *Brüder Karamasow* durch den irischen Dramatiker Enda Walsh, die der Theatermacher Joseph Alford mit seiner Londoner Truppe *theatre O* realisierte. Die Adaption reduziert das Personal auf den Kern der Familienkonstellation, den Vater, die vier Brüder und die Frauen Gruschenka und Katerina Iwanowna, die Zeit auf einen Tag und eine Nacht, den Raum auf zwei Orte und erreicht dadurch Spielbarkeit und Transparenz. Der Titel der Adaption *Delirium* weist auf den besonderen Fokus hin, der auf exzessiven, anomalen, hysterischen Affektzuständen liegt. Diesen Zuständen entsprechen eine durchgehende Musikbegleitung mit Hard Rock und der Einsatz von Pantomime, Puppentheater und Tanzeinlagen in der Tradition von Musiktheater und Cabaret.

Die Öffnung hin zur Musik und tänzerisch-mimischem Ausdruck erreicht auf andere Weise eine Bühnenfassung der *Brüder Karamasow*, die Jean Bellorini, Leiter des Théâtre Gérard Philipe, im Steinbruch von Boulbon auf dem Theaterfestival in Avignon 2016 inszenierte. Die Schauspieler sind zugleich Akteure und Musiker, Sänger oder Schlagzeuger.<sup>3</sup> Auch die Inszenierung *Les Démons, librement inspiré du roman de Fédor Dostoïevski* von Sylvain Creuzevault in der Spielzeit 2018 am Odéon (Théâtre de l'Europe) in Paris erreicht Effekte der Entgrenzung, indem sie die Schauspieler mehrere Rollen übernehmen lässt. Ihre sarkastisch-bittere Sicht auf die ideologische Verblendung der Figuren wird durch Elemente des Grand Guignol aufgelockert.

Besonders konzentriert kann man die Tendenz zu Dostojewski-Adaptionen in Deutschland beobachten. Das Theater um den Intendanten Castorf war für zwei Jahrzehnte das Zentrum der Dramatisierungen. Seit Ende der neunziger Jahre inszenierte Castorf regelmäßig Adaptionen der Prosa Dostojewskis (Bühnenbild: Bert Neumann): *Die Dämonen* (1999), *Die Erniedrigten und die Beleidigten* (2001), *Der Idiot* (2002), *Schuld und Sühne* (2005), *Der Spieler* (2011), *Die Wirtin* (2012), *Die Brüder Karamasow* (2015), meist mit einer Premiere bei den Wiener Festwochen und einer Saison an der Berliner Volksbühne. Nach dem Ende seiner Intendanz an der Volksbühne hat er 2018 seinen Dostojewski-Zyklus im Kölner »Depot«, der Spielstätte auf der rechten Rheinseite, mit einer Adaption des Romans *Ein grüner Junge*, nach der Übersetzung von Swetlana Geier, fortgesetzt. Damit hat Castorf einen wesentlichen Teil seiner Regiearbeiten auf Dostojewski-Adaptionen konzentriert und wahrscheinlich weltweit die meisten Dramatisierungen realisiert.

Doch auch fernab dieses Zentrums steht das deutschsprachige Theater des frühen 21. Jahrhunderts im Bann Dostojewskis. Allein im Zeitraum der letzten fünf Jahre wurden oder werden gezeigt: am Züricher Schauspielhaus *Schuld und Sühne* (Regie: Sebastian Baumgarten), am Frankfurter Schauspielhaus eine *Dostojewski-Trilogie* (Regie: Sebastian Hartmann) über mehrere Spielzeiten, am Großen Haus in Düsseldorf *Der Spieler* (Regie: Martin Laberenz), am Theater Bremen *Der Idiot* (Regie: Frank Abt), am Thalia Theater Hamburg *Die Brüder Karamasow* (Regie: Luk Perceval), am Hamburger Schauspielhaus *Der Idiot* (Regie: Karin Henkel) sowie *Verbrechen und Strafe* (Regie: Karin Henkel).

#### *Elemente der Rezeptionsgeschichte*

Sucht man nach Gründen für die Präsenz der Romane Dostojewskis in der gegenwärtigen globalen Kultur und insbesondere auf den Theaterbühnen Europas und der Welt, so stößt man zunächst auf eine Rezeptionsgeschichte, die bereits mehr als ein Jahrhundert andauert. Die Romane haben sowohl in ihrer Form als auch in ihrem Inhalt die literarische und kulturelle Moderne entscheidend vorangetrieben, sie bieten aber zugleich auch ein Beispiel radikaler Modernekritik und offenbaren mit besonderer Deutlichkeit die Ambivalenz der Moderne, die ihr Gegenteil oder ihren Widerspruch, die Antimoderne, in sich birgt. In besonders scharfer Form tritt dies in der Antinomie zu Tage, die sich in allen Romanen belegen lässt: sie stellt die schöpferische, originelle, ursprüngliche, mystisch-tiefe russische Kultur gegen die technisch-materialistische, sterile, abgeleitete, westliche Zivilisation. Am deutlichsten manifestiert sich diese Antinomie in Sankt Petersburg, in der Stadt, die unter dem Zwang der Neuerung und des Wandels stand, und in der die Instabilität von Menschenbild und Menschenordnung besonders krass zu Tage trat.

Adaptionen haben bei der globalen Rezeption Dostojewskis eine zentrale Rolle gespielt, neu ist allerdings die außergewöhnliche Konzentration solcher Adaptionen in einer überschaubaren Periode. Im Folgenden soll ein knapper Abriss Zäsuren der Rezeption und Adaption der Romane in Russland, Frankreich und Deutschland in Erinnerung rufen.

Projekte von Regisseuren oder Schauspielern, Dostojewskis Prosa für die Bühne einzurichten, tauchten schon zu Lebzeiten des Autors auf.<sup>4</sup> Zu Beginn der Rezeption sahen viele russische Leser und Kritiker in Raskolnikow, Fürst Myschkin, Nikolai Stawrogin oder der Familie Karamasow und in den Ideen, die diese Figuren propagierten oder bekämpften, nicht primär Literatur, sondern Aussagen über die gesamte Kultur der Gegenwart, eine Suche nach Orientierung in der neuen, sich gerade erst formierenden Realität der urbanen Moderne, eine

Tendenz, die sich nach dem Tod des Schriftstellers 1881 deutlich verstärkte. Der Philosoph Wladimir Solowjow erklärte in einer Gedenkrede von 1882, Dostojewski habe »das wahre Christentum ›in hellseherischer Weise vorausgeföhlt‹«,<sup>5</sup> und schrieb damit eine bis heute fortbestehende enge Verbindung des Werks zur Religion und besonders zur russischen Orthodoxie fest.

Auch für Wassili Rosanow, Dmitri Mereschkowski (dessen Thesen in westlichen Sprachen besonders einflussreich wurden), Wjatscheslaw Iwanow, Sergei Bulgakow, Lew Schestow und schließlich Nikolai Berdjajew war Dostojewski mehr als »nur« Schriftsteller, je nach Position galt er als Prophet, Heilsbringer, Lichtträger, sozial progressiver Künstler oder als Ideologe, ultrakonservativer Reaktionär, rückständiger Slawophiler, Demagoge. Diese Zuschreibungen außerhalb des literarischen Feldes verstellten lange Zeit den Weg zur Erkenntnis seiner genuin literarischen Qualitäten und setzten stattdessen eine ideologische Polarisierung und Radikalisierung in Gang, die zu scharfen Polemiken führte.<sup>6</sup> Es bleibt insgesamt festzuhalten, dass die Kultur und Literatur der russischen Generation zwischen 1881 und 1917 in hohem Maße durch die Auseinandersetzung mit Dostojewski geprägt wurde.

Die enorme Herausforderung für die Rezeption der Romane bestand darin, dass Dostojewski seine modernekritischen Befunde mit einem grundlegenden Wandel des Erzählens verknüpfte. Die vielfältigen Spannungen der Moderne lassen die Konstruktion eines geschlossenen, homogenen Ich desintegrieren, dieser Desintegration wird eine erzählerische »Polyphonie« (Michail Bachtin) gerecht, eine Vielzahl von Erzählstimmen, die prinzipiell gleichberechtigt sind und miteinander in Austausch stehen. Der Weg zu dieser Einsicht in die Poetik der Romane war lang.

In den 1880er Jahren wurden sogenannte Monospektakel nach den Romanen *Schuld und Sühne* und *Die Brüder Karamasow* inszeniert und erregten Aufsehen. Die ersten Aufführungen, die als kulturelle Ereignisse von Rang gewürdigt wurden, fanden Anfang der 1910er Jahre im Moskauer Künstlertheater statt: Wladimir I. Nemirowitsch-Dantschenko, Regisseur und Schriftsteller, enger Mitarbeiter Konstantin Stanislawskis, inszenierte an diesem Haus im Jahr 1910 *Die Brüder Karamasow*.<sup>7</sup> Der symbolistische Dichter Maximilian Woloschin verteidigte die Inszenierung gegen Kritiker, die die Bühnenfassung als Anschlag auf die Intaktheit und literarische Qualität des Originals verurteilten. Die Romane seien Mythen und Epen der Neuzeit, des modernen Russlands, die *Brüder Karamasow* etwa dem Mythenkreis der Atriden vergleichbar. Sie enthielten das Material für eine künftige russische Tragödie bzw. ein russisches Nationaldrama. Es sei vollkommen legitim, ja für russische Schauspieler notwendig, sie als Dramen auf die Bühne zu bringen.<sup>8</sup>

Das Projekt einer russischen Tragödie wurde ebenfalls im Kreis um den Dichter und klassischen Philologen Wjatscheslaw Iwanow erörtert. In einem Essay aus dem Jahr 1911 über die »Roman-Tragödien« Dostojewskis betonte Iwanow die Nähe der Romane zum Drama bzw. zur Tragödie und stützte seine These auf den Verlauf, deren »gesamte Entwicklung einer tragischen Katastrophe entgegenseile.«<sup>9</sup> Von der Tragödie im antiken Sinn unterscheidet die Romane im Wesentlichen nur die narrative, nicht szenische Entfaltung und die »Potenzierung«, das heißt die Vielschichtigkeit, auf deren »molekulare Struktur wie durch eine Lupe« geschaut werde:<sup>10</sup> Auch für Iwanow waren die Romane Mythen der Neuzeit, die als Material einer russischen Tragödie dienen konnten und den Vergleich mit der attischen Tragödie nicht zu scheuen brauchten. Daher waren Adaptionen für die Bühne vollkommen legitim. Woloschin und Iwanow stellten damit die These einer den Romanen inhärenten spezifischen Form von Theatralität auf, die in der Dostojewski-Forschung mehrfach aufgenommen werden sollte.

Die Erkenntnis des dramatischen Elements in den Romanen wirkt nach in den Begriffsbildungen eines Literaturwissenschaftlers, der erstmals der neuartigen Poetik der Romane mit einer kohärenten und literaturimmanenten Analyse gerecht werden konnte. Michail Bachtin schlug in seiner Studie *Probleme der Poetik Dostoevskijs* von 1929 produktive Begriffe und Verfahren vor, die die literarische Spezifik umfassend reflektieren und bis heute grundlegend geblieben sind.<sup>11</sup> Er legte den Akzent seiner Untersuchung auf die Vielzahl von Stimmen (Polyphonie), die in den Romanen zu Gehör gebracht werden und die miteinander in einen tendenziell endlosen Austausch treten. Für diesen Austausch hat er den Begriff der Dialogizität geprägt, dem die philosophische Überzeugung zugrunde liegt, dass das Selbst und das Andere nicht distinkte Entitäten darstellen, sondern strukturell aufeinander bezogen sind und nur in und aus dieser Relation entstehen.<sup>12</sup>

Mit Bachtins Analyse war der vorläufige Höhepunkt der russischen Dostojewski-Rezeption erreicht. Im Hochstalinismus wurde der Kanon des sozialistischen Realismus etabliert, in den Dostojewski, der konservative Kritiker der Moderne und Diagnostiker ihrer Pathologien, der christliche Gottsucher und Zweifler, der literarische Spieler und Experimentator, sich nicht einfügen ließ, folglich wurde er an den Rand des Literatursystems gedrängt und als Klassiker des 19. Jahrhunderts offiziell von Lew Tolstoj abgelöst. Selbst Wiederauflagen einzelner Werke wurden verschoben, an Adaptionen war nicht zu denken. Erst in der poststalinistischen Ära wurde der Bann gegen Dostojewski aufgehoben und Theateradaptionen und Verfilmungen konnten geplant und auch realisiert werden. Einige Inszenierungen dieser Zeit gelten sogar als besondere Zäsuren der Theatergeschichte.

Am Leningrader Bol'shoj dramatičeskij teatr (heute: Tovstonogov Bolshoi Drama Theater) inszenierte Georgi A. Towstogonow den *Idioten* mit Innokenti M. Smoktunowski in der Rolle des Fürsten Myschkin (Premiere 31.12.1957) und löste einen Begeisterungssturm aus, den dieses Theater noch nicht gesehen hatte.<sup>13</sup> Nach den gerade überstandenen Jahrzehnten der Gewalt und des Terrors traf das Erscheinen einer ›Christusgestalt‹, eines Menschen aus einer anderen Sphäre der Güte und bedingungslosen Menschenliebe, einen Nerv der Zuschauer. Das Thema der Wiederkehr Christi oder Gottes in einer gefallenen Welt war 1955 von äußerster Aktualität, die Interpretation Smoktunowskis zielte vor allem auf diese Wiederkehr ab, andere Schichten des Romans, die Passagen über Geld und Macht interessierten nach Aussage des Regisseurs Towstogonow entschieden weniger. Damit war eine Beziehung zwischen poststalinistischer Gedächtniskultur und der Adaption der Romane für die Bühne hergestellt, die unbedingt gründlicher zu erforschen wäre.

Völlig andersartig und dennoch ebenfalls sehr wirkungsvoll war Juri Ljubimows Inszenierung von *Schuld und Sühne* im Moskauer Taganka-Theater (1979). Sein Raskolinkow bereute nicht die begangenen Morde, sondern litt an seiner Schwäche, diese Morde nicht völlig bejahen zu können. Er ist Gefangener seiner Ideologie, die ihm den Mord erlaubt, oder eines Ideennetzes, in dem er sich hoffnungslos verfangen hat. Wieder trugen verschiedene Subtexte des Hochstalinismus, ja der gesamten sowjetischen Epoche seit der Oktoberrevolution mit zum Ausnahmeerfolg einer Adaption bei.

So riss die Tradition der russischen Dostojewski-Theateradaption auch in sowjetischer Zeit nicht ab, vielmehr zeigte sich, dass die Adaptionen in unterschiedlichen Epochen semantische Potentiale herausarbeiten konnten, die zuvor unerkannt geblieben waren und in der Gegenwart als besonders notwendig empfunden wurden. Als der Kanon des sozialistischen Realismus spätestens nach 1991 jede normative Kraft verlor, konnte sich eine zeitgenössische russischsprachige Dostojewski-Rezeption neu entfalten.<sup>14</sup> Das geschah und geschieht vermehrt auch über Adaptionen, die allerdings oft einen betont konservativen Ansatz vertreten, das heißt dem Ideal der Werktreue verpflichtet sind und gerade darum bei einem breiten Publikum Anklang finden, wie zum Beispiel Wladimir Bortkos *Der Idiot*, eine Verfilmung in mehreren Folgen von 2003.<sup>15</sup> Die Nähe der Adaptionen zur ›klassischen‹ Vorlage wird im heutigen Russland mit der Bewahrung des kulturellen Erbes und dem Kampf gegen eine Überfremdung des Landes verbunden. Wie auch immer man diese Position bewerten will, es ist erneut ein Epochenkontext entstanden, in dem Adaptionen eine wichtige Funktion ausüben.

Auch im Westen begannen Regisseure früh, mit Adaptionen der Romane zu

experimentieren. In Paris ging das Théâtre de l'Odéon mit *Crime et Châtiment* 1888 voran, in Leipzig fand eine Inszenierung des gleichen Romans unter dem Titel *Raskolnikow* 1890 in der Bearbeitung von Eugen Zabel statt.<sup>16</sup> Eine breitere Rezeptionswelle setzte mit dem Buch des französischen Historikers Eugène-Melchior de Vogüé *Le roman russe* von 1886 ein.<sup>17</sup> Vogüé hatte als französischer Botschaftssekretär in Petersburg von 1875–1881 Wissen aus erster Hand erworben, las Russisch, korrespondierte mit Lew Tolstoi. Sein Buch enthielt Kapitel über die kirchenslawische und altrussische Literatur des Mittelalters, über das 18. Jahrhundert und Puschkin, aber der Schwerpunkt lag eindeutig auf den Romanciers Gogol, Turgenjew, Dostojewski und Tolstoi. Das Dostojewski-Kapitel stellte den russischen Schriftsteller als »wahren Skythen« vor, der eine »Religion des Leidens« geschaffen habe, die Mitmenschlichkeit und Mitleiden in die Welt tragen wolle.<sup>18</sup>

Diese Sicht markierte eine erste, entscheidende Zäsur in der westeuropäischen Rezeption Dostojewskis, dabei wirkte es sich förderlich aus, dass Vogüé der französischen Literatur seiner Zeit, die ihm zu stark durch den Naturalismus geprägt schien, den Entwurf einer speziell russischen Spiritualität und Ethik gegenüberstellte.<sup>19</sup> Dostojewskis Skythentum, das heißt sein archaisches »Barbarentum« vom Rande der bewohnten Welt, wurde auch als wirksame Arznei gegen die westlichen Zivilisationskrankheiten empfohlen. Nicht nur bahnte diese Darstellung einer unkritisch biographischen Rezeption, einer weitgehenden Gleichsetzung von Leben und Werk den Weg; Dostojewskis Biographie und seine Romane wurden auch als Verkörperung eines spezifischen russischen Geistes oder einer russischen Existenzform propagiert oder attackiert, je nach Richtung und Gutdünken.

André Gide versuchte, der französischen Rezeption eine andere Richtung zu geben und entdeckte den Künstler Dostojewski und das gewaltige Potential der Romane für eine Erneuerung der Poetik seiner eigenen Romane. Er polemisierte von 1908 bis 1921 mit Vorträgen, Artikeln, Essays gegen Vogüés Stereotypen und sah in Dostojewski einen Alliierten in seinem Kampf gegen die französischen Konventionen und Traditionen.<sup>20</sup> Unter Gides Einfluss, aber auch auf der Suche nach einem eigenen Weg, inszenierte Albert Camus *Die Brüder Karamasow* 1938 in Algier und übernahm selbst die Rolle des Iwan Karamasow, eine wichtige Etappe seiner Arbeit als Dramatiker, Schauspieler und Schriftsteller, die deutliche Spuren in *L'Homme révolté* und in Camus' Variante des Existentialismus hinterlassen sollte.

In Deutschland lässt sich die Welle der Begeisterung für den Romancier weniger mit einzelnen Schriftstellern als mit einem verlegerischen Großunternehmen verbinden.<sup>21</sup> War das Interesse in den 1880er und 1890er Jahren noch

sehr stark auf *Schuld und Sühne* konzentriert, so sollte die deutsche Gesamtausgabe im Piper-Verlag, die 1906 begann und 1919 abgeschlossen wurde, den Schriftsteller erstmals für eine große Zahl deutscher Leser in seiner Vielfältigkeit und Komplexität erschließen.<sup>22</sup> Paradoxe Weise hatte der Herausgeber, Arthur Moeller van den Bruck, eine extrem einseitige Vorstellung von seinem Autor, die er über Einleitungen der Einzelbände an die Leser zu vermitteln suchte. Der Autodidakt und Dilettant Moeller van den Bruck, zunächst als Kultur- und Literaturkritiker, nach dem Krieg als rechtskonservativer politischer Publizist in Deutschland etabliert, entnahm Dostojewskis Schriften nahezu ausschließlich die essentialistisch-fundamentalistische Ablehnung der westlichen Zivilisation und ignorierte oder blendete die polyphone Struktur, die Bachtin entdecken sollte, vollkommen aus. In weitgehender Unkenntnis des Werkes, das er edierte, identifizierte er Dostojewski mit einem ursprünglich-mystischen Russland, das er sich als angeblich idealen Partner für Deutschland zurechtphantierte, Moeller sah Deutschland und Russland auch durch den Sozialismus verbunden, den aufsteigenden Nationalsozialismus und seinen Führer lehnte er übrigens als primitiv ab.

Die Werkausgabe war ein so großer Erfolg, dass Thomas Mann von der »Herrschaft Dostojewskijs über die europäische Jugend von 1920«<sup>23</sup> sprechen konnte. Der verlorene Krieg, der Untergang der alten Ordnung, der Aufstieg einer neuen, noch umstrittenen und unklaren Gesellschaftsstruktur machten die jugendlichen Leser für die Pathologien und Zerfallsdiagnosen und -analysen der Romane hochgradig empfänglich. Dostojewski schien über die Übersetzung direkt zu seinen deutschen Lesern zu sprechen und wurde wahrscheinlich um 1920 nirgendwo so intensiv rezipiert wie in Deutschland. Thomas Mann selbst, wenn auch mit deutlichen Vorbehalten, Hermann Hesse, der Philosoph Ernst Broch und zahlreiche andere Künstler und Intellektuelle trugen mit Aufsätzen und Monographien über Dostojewski zum deutschen »Russland-Komplex« (Gerd Koenen) bei. Wie dieser Komplex war auch das Verhältnis zum Romancier charakterisiert durch eine Ambivalenz von Faszination durch die kreative russische Kultur und von Furcht vor der aggressiv imperialen Macht.<sup>24</sup>

Ein Blick auf andere Adaptionenformen aus zwei weiteren Kunstgattungen, der Oper und dem Film, lassen die enorme Spannweite des Geschehens während des gesamten 20. Jahrhunderts erkennbar werden. Mit den Opern *Der Spieler* (1929) von Sergej Prokofiev, *Aus einem Totenhaus* (1927/28) von Leoš Janáček, *Der Idiot* (1985) von Mieczysław Weinberg oder Filmen wie *Weißer Nächte* (1957) von Luchino Visconti, *Der Idiot* (1951) von Akira Kurosawa und *Die Besessenen* (1971) von Andrzej Wajda wurde die Dostojewski-Adaption endgültig zu einer transnationalen, global akzeptierten und international kommunizier-



ten Kunstform, die in mancher Hinsicht für die Weltzivilisation des 20. und 21. Jahrhunderts charakteristisch ist.<sup>25</sup>

*Epochaler Wandel zum postdramatischen Theater*

Eine Reihe von Besonderheiten der Dostojewski-Adaptionen lassen sich unter den Begriff des »postdramatischen« Theaters fassen. Darunter versteht die Theaterwissenschaft eine Vielzahl heterogener Praktiken, die auf die medialen Wandlungsprozesse des späten 20. und frühen 21. Jahrhundert reagieren, die traditionellen Grenzen, Normen und Regeln des Theaters unterlaufen, eine Verschränkung oder Verschmelzung (Hybridisierung) bis dahin getrennter Kunstgattungen vornehmen und die institutionelle Anbindung des Theaters an ein Haus tendenziell aufheben.<sup>26</sup> Im Zuge dieser Experimente kann der gesamte Bestand an Theaterpraktiken einschließlich der Grenzen von Kunst und Nicht-Kunst in Frage gestellt werden. Umstritten ist, ob diese Tendenzen bereits ein eigenes, klar abgrenzbares »postdramatisches Theater« konstituieren oder ob man in einer bis in die Antike zurückreichenden historischen Perspektive von einem permanenten Wechsel oder einer Gleichzeitigkeit von dramatischen und »postdramatischen« Praktiken ausgehen muss.<sup>27</sup>

Nach der dichotomen bzw. chronologischen Lesart entstand das dramatische Theater in Europa von der Renaissance bis weit ins 20. Jahrhundert und festigte sich auch institutionell an den nationalen Theaterhäusern. Das Drama war als erkennbare und nachvollziehbare Handlung vor den Augen und Ohren der Zuschauer umzusetzen. Die Inszenierung lief nach Regeln ab, die je nach Epoche und Kultur strenger oder weiter gefasst waren. Als Grundlage diente gewöhnlich ein geschriebener oder gedruckter Text, der von den Schauspielern auswendig gelernt und mehr oder weniger exakt vorgetragen (in bestimmten Kontexten rezitiert oder deklamiert) wurde, Improvisationen konnten als Kunstmittel eingesetzt werden, blieben jedoch unter Kontrolle des Regisseurs.

Gegen Ende der sechziger, zu Beginn der siebziger Jahre zeichnete sich eine epochale Zäsur ab: Der seitdem enorm gestiegene Bilder- und Datenkonsum über die (seit den achtziger Jahren zunehmend digitalen) Medien veränderte, so argumentieren die Vertreter des postdramatischen Theaters, die Bereitschaft und Fähigkeit des potentiellen, vor allem jüngeren Theaterpublikums, sich auf die tradierten Texte und die vertiefte Lektüre sowie das aufmerksame Betrachten und Anhören anspruchsvoller Dramen einzulassen. Das postdramatische Theater setze daher nicht mehr oder nur noch marginal auf kohärente Handlung, sondern auf Oberfläche und Schnelligkeit. Es wende sich dem Problem seiner eigenen Medialität noch stärker zu als die Avantgarden der frühen Moderne und

bevorzuge Praktiken, die das Theater selbst zum Gegenstand oder Ziel haben, also selbstbezüglich oder autoreferentiell sind.

In diesem Sinn werden Videofilme auf die Bühne geholt und mit der Handlung des gespielten Stückes verbunden, sei es kommentierend, sei es kontrastierend. Installationen, Performances, Diskurse verschiedener Provenienz, Zitate oder ganze Akte aus fremden Stücken werden in die »Textfläche«<sup>28</sup> eingebettet, somit häufig zeitlich und räumlich entfernte Dramen je nach Präferenz von Dramaturgen und Regisseuren miteinander verschmolzen. Rituale und Zeremonien aus fremden Kulturen dienen dem Ausweis von Interkulturalität. Musikbegleitung wird häufig aufgewertet, das heißt der Textfläche gleichwertig eingesetzt, auf der Bühne agieren Musiker, so dass manche Inszenierungen wie Nummernrevuen ablaufen. Und nicht zuletzt ist es eben die »Episierung«, die Öffnung zur erzählenden Literatur, zur Epik, zu Romanen und Prosa verschiedenen Umfangs, die das postdramatische Theater auszeichnet.<sup>29</sup>

Was über lange Zeit Ausnahme, Experiment, eine besondere Kunstprobe war, ist zum Normalfall geworden, der regelmäßige Rück- oder Ausgriff auf nicht dramatische, das heißt nicht explizit für das Theater verfasste Stoffe ist damit ein Epochenmerkmal des Gegenwartstheaters. Über die Auswirkungen dieses Wandels gibt es unter Kennern sehr unterschiedliche Ansichten. Während Theoretiker den »Paradigmenwechsel« häufig begrüßen, weisen Theaterkritiker, aber auch einige Regisseure, die an der Praxis und den Ergebnissen interessiert sind, eher auf negative Aspekte wie Beliebbarkeit, Orientierungslosigkeit, Inhaltsleere oder Niveauverlust hin. Manche Kritiker empfinden die postdramatischen Praktiken als Ausweichen des Theaters vor sich selbst, seinen eigentlichen Herausforderungen und Potentialen.<sup>30</sup> Nur noch mit sich und den eigenen Mitteln beschäftigt, vergesse das postdramatische Theater seine Aufgabe, die großen Autoren und Texte zu pflegen, und den Zuschauer, den es doch gerade in die Aufführung als emanzipierten Mitspieler einbeziehen wollte; es drohe ihm die Gefahr des Solipsismus. Andere spitzen ihre Vorbehalte politisch zu und führen aus, das postdramatische Theater scheine nur an der Oberfläche apolitisch, de facto leiste es vielmehr dem gegenwärtigen globalen Neoliberalismus Vorschub, da es Wirklichkeit nur als Simulation betrachte, das Theater also keinen Widerpart mehr habe, an dem es sich abarbeiten könne.<sup>31</sup>

Auch wenn Bühnenadaptionen von Romanvorlagen des 20. und 21. Jahrhunderts die Theater geradezu überfluten, unterscheiden die neueren Dramatisierungen der Romane Dostojewskis sich von der Masse der Adaptionen. Die Häufigkeit von Inszenierungen der Romane, die Aufmerksamkeit, die sie bei der Kritik, der Erfolg, den sie trotz aller Kritik beim Publikum genießen, sprechen dafür, dass es sich nicht nur um ein flüchtiges und sekundäres Phänomen handelt,

sondern um eine eigenständige Untergattung von Adaptionen, die seit ungefähr zwanzig Jahren im deutschen Sprachraum zu beobachten ist.

So wie sich das postdramatische vom dramatischen Theater zu lösen versucht, wenn es auch noch auf die ältere Form bezogen bleibt, so hat sich die Adaption in den letzten Jahrzehnten von der Norm einer möglichst perfekten Umsetzung einer Kunstform in eine andere emanzipiert und wird als Fortschreiben oder Fortsetzung einer Gattung mit den Mitteln einer anderen verstanden.<sup>32</sup> Die Adaption gelingt nicht nur auf Grund der Bereitschaft von Einzelpersonlichkeiten, die sich in diesem Prozess engagieren (eines Regisseurs oder eines Ensembles), sie erfordert vielmehr die Begegnung und den Austausch kultureller Institutionen, Symboliken und Codes.<sup>33</sup> Das Konzept der ›Werktreue‹ (*fidelity criticism*) sollte daher überdacht werden. Die neuere Theorie der Adaption hat auch Theoreme der Übersetzungsforschung übernommen und etwa Walter Benjamins Konzept des ›Überlebens‹ eines Textes in einem anderen übersetzten Text herangezogen.<sup>34</sup> So lässt sich zum Beispiel die Adaption von Kunstwerken auch als Zusammenfügen von ›Fragmenten‹ einer umfassenden Sprache verstehen, die von einer Ausgangs- und einer Zielsprache, das heißt vom adaptierten Kunstwerk und dem Resultat der Adaption gebildet werden. Semantische Potentiale, die dem Autor und der Epoche selbst nicht einsichtig waren oder sein konnten, werden in der Adaption offengelegt. Regisseure, Dramaturgen, Schauspieler betätigen sich somit als Deuter, Kritiker, Kommentatoren eines Textes.

Unter den veränderten Voraussetzungen fallen einige Hürden bei der Dramatisierung der gewaltigen Stoffmassen, die die fünf großen Romane Dostojewskis darstellen, und neue Erwartungen entstehen. Die anspruchsvolleren Varianten der Adaption streben nicht in erster Linie danach, Dostojewski detailliert nachzuerzählen, sondern einen aktuellen, aber nicht beliebigen, sondern motivierten und adäquaten Kommentar zu dem adaptierten Werk abzuliefern. Respekt vor klassischen Werken bedeutet für die verantwortlichen Dramaturgen und Regisseure also nicht, den Romantext möglichst unangetastet zu belassen, möglichst exakt zu reproduzieren, sondern gerade Veränderungen vorzunehmen, um die Vorlage in einen Dialog mit der Gegenwart zu bringen. Nicht nur Regisseure, Dramaturgen, Ensembles, sondern auch Theaterhäuser und Festivalorganisationen sind in die Entstehung und Realisierung einer Dostojewski-Adaption involviert, so dass man von einem überaus komplexen, aus einer Vielzahl von Teilnehmern, Institutionen und Organisationen bestehenden Rezeptionsphänomen auszugehen hat.

*Das Beispiel Deutschland*

Ausgegangen ist diese Welle neuerer und neuester Adaptionen in Deutschland von der Volksbühne und ihrem langjährigen Intendanten Frank Castorf. Frank Castorf hat mit seinen Inszenierungen viele Zuschauer provoziert, verstört, empört, aber auch eine feste Gemeinde geschaffen und Anerkennung in vielen Theatern gefunden. Bei allen Übertreibungen, Mängeln, Wiederholungen, bei allem Misslingen kann den Dostojewski-Inszenierungen Castorfs eine eigene Qualität nicht bestritten werden. Daher finden sich Reaktionen auf seine Inszenierungen und Übernahmen oder Abwandlungen seiner Verfahren im gesamten deutschen Theaterraum.

Seine Inszenierungen bedienen sich eines breiten Spektrums intermedialer Theaterpraktiken, unter denen der Einsatz der Videokamera besonders hervorsticht, daher sprechen einige Kritiker von einem Hybrid aus Video und Theater. Die Videosequenzen sind nicht technischer Selbstzweck, sondern haben wichtige Funktionen. Räumlich schaffen sie (beispielsweise in der jüngsten Inszenierung der *Brüder Karamasow*) eine Dichotomie von innen (über Video gefilmte Sequenzen aus dem Haus der Karamasows) und außen (vor den Augen der Zuschauer direkt gespielte Szenen im Garten oder im Kloster) und damit ein Äquivalent für die Chronotopoi des Romans, für dessen Raumzeitstruktur. Sie lassen aber auch in einer neuen und produktiven Weise die Dichotomie von Technik und Menschenwelt offenbar werden, die unsere Epoche mehr als alle vorhergehenden kennzeichnet. Die Schauspieler erscheinen abwechselnd auf dem Videobildschirm und dann wieder in Person und machen so die Differenzqualität von technisch reproduziertem Abbild und physischer Erscheinung erfahrbar. Dies Verfahren wird betont und ausgeweitet, indem durch eine Überbauung des Zuschauerraums eine große Spielfläche geschaffen, die Sitzreihen weitgehend entfernt und die Bestuhlung durch riesige Sofasäcke ersetzt wurde. Damit sitzen die Zuschauer auf der Spielfläche, die Hierarchie zwischen Bühne und Zuschauerraum ist abgeschafft und die Grenze zwischen Zuschauern und Schauspielern tendenziell aufgehoben.

Die Physis der Schauspieler wird in dieser Adaptionenvariante in besonderer Weise exponiert, das heißt zugleich verwundbar und in ihrer Kontingenz durchsichtig gemacht. Die Schauspieler agieren mit Zitaten aus dem Fundus des (Neo-)Expressionismus: sie sprechen erregt, mit extremer Lautstärke und oftmals monotoner Diktion, sie zeigen einen Exzess an Gestik und Mimik, neigen zu hysterischen Ausbrüchen (der Lieblingsbegriff Dostojewskis für Nervenzusammenbrüche, *nadryw*, wird in den *Brüdern Karamasow* mindestens ein Dutzend Mal auf Russisch eingesetzt), geben eine Nähe zu Trash und Kitsch gepaart mit unverhohlener Aggressivität oder Sentimentalität zu erkennen.

In diese Schauspieltechnik wie auch in Textpassagen oder -versatzstücke werden Elemente aus Kriminal- oder Schauer-/Horrorromanen eingefügt, zwei Gattungen, die Dostojewski selbst schätzte und aus denen er zahlreiche Effekte entlich. Sie lagen lange außerhalb des klassischen Literaturkanons, sind aber in der modernen Massenkultur der Gegenwart akzeptiert, in der die Dichotomie zwischen hoch und niedrig, zwischen Elitenkultur und Volkskultur zugunsten von Hybridisierung verschwindet oder zumindest schwächer wird.

Die Schauspieler geben sich schonungslos der Lächerlichkeit preis, sind in ihren exzessiven Gebärden, in ihren Schreien und Affektausbüchen oft geradezu bedauernswert. Als zusätzliches Mittel der Demütigung wird in der Inszenierung der *Brüder Karamasow* Wasser eingesetzt: die Schauspieler fallen, kriechen, waten oft in einem flachen Pool, dem sie triefendnass wieder entsteigen. Der Körper des Schauspielers wird somit am Rande der Karikatur (und oft darüber hinaus) als Paradigma menschlicher Kontingenz und Fragilität vorgeführt, er verweist die Zuschauer zurück auf ihre eigenen Körper. Sie sind nicht nur passive Konsumenten eines Spektakels, sondern werden mit der Tatsache ihrer eigenen Körperlichkeit konfrontiert.

Daher auch verlangen die Adaptionen Schauspielern und Zuschauern gleichermaßen physische und psychische Ausdauer ab, werden zu kollektiven Ritualen, die für ihre Dauer Gemeinschaft unter Fremden stiften. Oft ziehen sie sich sechs oder sieben Stunden bis weit nach Mitternacht hin. Passagen gehen immer wieder im Wortschwall unter, zerfasern, fallen auseinander. Phasenweise kommen heftige Aversionen gegen Regisseur und Schauspieler auf, immer wieder ergreifen Zuschauer die Flucht. Hart man aus, so findet man sich gegen Ende inmitten einer verschworenen Gemeinde erschöpft applaudierend.

Das Theater der Volksbühne will nicht (oder nur in letzter Linie) hoher Kunstgenuss sein, sondern die ästhetische Selbstgefälligkeit, die Selbstreflexivität (und damit auch den Solipsismus, Narzissmus) der spätkapitalistischen, neoliberalen Gesellschaft problematisieren. Das Theater bleibt damit auch im exzessiven Spiel Erkenntnisinstrument, umfassende Ironisierung und Distanzierung zerstören jegliches Pathos, das der ersten deutschen Dostojewski-Rezeption so stark anhaftete. Dieses Pathos wird in der grotesken Körperlichkeit zwar herbeizitiert, aber zugleich auch dekonstruiert.

Obwohl die Volksbühne für eine avancierte, experimentelle Ästhetik steht, knüpft sie stärker an ältere deutsche Traditionen an als viele andere Theater. Sie verfolgt durchaus auch eine Mission als Erziehungsstätte im Sinne der deutschen und europäischen Aufklärung und des deutschen Idealismus. Durch Stereotypen des Hässlichen, Düsternen, Grauensvollen und Sinnlosen wird die Leere der neoliberalen Designerwelt bloßgestellt. Die kapitalistische Warenwelt soll als

alltägliche Dauerinszenierung erkennbar werden, aus der es kein Entrinnen gibt. Die Subjekte sind der Ökonomie ausgeliefert, das Psychische ist eine Abfolge von fragmentarischen Episoden, Devianzen, Aberrationen.

Die Darstellung von verschiedenartigen, voneinander unabhängigen Bewusstseinszuständen und mehrfach gebrochenen Wahrnehmungsmodi kann als Vorzug der Inszenierungen Castorfs gelten. Sie praktizieren in vieler Hinsicht eine exzessive Bloßlegung der Verfahren, das heißt sie treiben die Selbstreflexivität in endlose Schleifen hinein, in denen Schauspieler wie Zuschauer sich verlieren können (oder sollen). Die Betonung des Spiels und seiner Potentiale eröffnet im konkreten wie übertragenen Sinn einen Spielraum für Interpretationen, in dem verschiedene semantische Potentiale getestet werden können, ohne einem davon die absolute Priorität einzuräumen. So scheinen die Inszenierungen auf der Suche nach einem Äquivalent oder Korrelat für die Polyphonie und Dialogizität der Romane.

Die Dostojewski-Adaptionen blieben nicht auf Castorf und die Volksbühne beschränkt, sondern werden zurzeit in Deutschland, Österreich und der Schweiz auf nahezu allen Bühnen gespielt. Dabei lässt sich sowohl eine dramatische als auch eine postdramatische Linie herauskristallisieren. Ein wichtiger Indikator für die Ausweitung des Interesses unter deutschen Regisseuren sind Inszenierungen von Andrea Breth (*Verbrechen und Strafe*, Salzburger Festspiele 2008) und Peter Stein (*I Demoni*, geplant als Produktion am Teatro Stabile 2009, geprobt auf dem Landgut Steins auf eigene Kosten des Regisseurs und aufgeführt im Jahr darauf unter anderem in Turin, Mailand, Neapel, Wien und Paris). Beide Regisseure vertreten einen Typus von Regie und eine Auffassung von Theater die der Castorfs entgegengesetzt ist.

Es lohnt unter diesem Gesichtspunkt, näher auf Steins Inszenierung und ihre Hintergründe einzugehen. Die Inszenierung erregte auch international Aufsehen und wurde mit dem italienischen Theaterpreis, Premio Ubu, ausgezeichnet. Peter Stein ist ein großer Name des deutschen und europäischen Theaters, der mit einer Reihe herausragender Inszenierungen, etwa *Drei Schwestern* (1984), verbunden bleibt und Maßstäbe in seiner Zeit und Epoche gesetzt hat. Zu Beginn seiner Karriere in Bremen und Berlin gehörte er zu den jungen Rebellen, heute findet er sich wieder als Konservativer, dem junge Regisseure museale Inszenierungen ohne Verbindung zur Gegenwart vorwerfen. Als er den Vorschlag erhielt, für das Turiner Theater *Die Dämonen* zu inszenieren, las er zum ersten Mal seit Jahrzehnten Dostojewski wieder und entdeckte zu seinem Erstaunen einen vielschichtigen und ironischen Autor. Zwar blieb sein Gesamteindruck nach der sich anschließenden Lektüre aller großen Romane zwiespältig bis ablehnend, aber er erkannte den ästhetischen Gestaltungswillen des Romanciers

an und beschloss, sich auf seinen Roman *Die Dämonen* einzulassen, das heißt ihn nach den Maßstäben des dramatischen Theaters zu inszenieren.

Damit wurde eine Dostojewski-Adaption erneut zum Medium einer theater-internen, aber gesamtulturell bedeutsamen Auseinandersetzung: Das Ergebnis der Inszenierung Steins war den Inszenierungen Castorfs diametral entgegengesetzt. *I Demoni* wurden konzipiert und rezipiert als ästhetisch geschlossenes Schauspiel von zwölf Stunden Dauer für mehr als zwanzig Schauspieler, die in historischen Kostümen des 19. Jahrhunderts spielen. Dazu entwarf Stein einen fast leeren Raum, der an den »empty space« von Peter Brook erinnert, in dem einige Stühle, ein Sofa, ein Teppich das Interieur des 19. Jahrhunderts andeuten. So transportiert diese Inszenierung zugleich Elemente von Reduktion, Strenge und Askese wie auch eine Ästhetik und Psychologie, die tief ins 19. Jahrhundert zurückreichen, ohne im Geringsten antiquiert zu sein.

Das gesprochene Wort als Übersetzung des Romantexts steht eindeutig im Mittelpunkt, ebenso wie ein schauspielerzentriertes Spiel, das mit dem Wort unlösbar verbunden bleibt. Das Schauspiel ist für Stein ein »magischer Prozess«, ein »Verkörperungswunder«, eine »Evokation«, der Schauspieler spricht Texte, als habe er sie selbst erfunden.<sup>35</sup> Der Regisseur und seine Schauspieler sind nach Steins Auffassung Interpreten, Werkzeuge, Instrumente, die ein Kunstwerk hervorbringen wollen und haben daher nur eine dienende, keine herrschende Funktion. Im Zentrum muss das geschlossene Kunstwerk stehen, das zwar zur Gegenwart in Beziehung gesetzt wird, aber primär bleibt, also als Kunstwerk Vorrang haben muss. In diesem Fall dient als Leitmotiv und Klammer zwischen der Epoche des Romans und der Gegenwart eine Parallele zwischen den modernen »Pathologien« der Leere und Gleichgültigkeit. Beide Epochen, die 1870er Jahre und das frühe 21. Jahrhundert sieht Stein von einem totalen Werteverlust bedroht, der Regisseur nimmt also selbst eine ethisch wertende Position ein und sucht diese Wertung über Details der Inszenierung dem Publikum zu vermitteln.

Steins Dostojewski-Adaption wird damit zum programmatischen Entwurf gegen das postdramatische Theater, dem Stein geradezu totalitäre Tendenzen vorwirft; die »Konvention des Unkonventionellen«,<sup>36</sup> habe sich als ästhetische Falle für junge Regisseure erwiesen und treibe alle zu ähnlichen Exzessen an. Die Schauspieler würden zu Puppen erniedrigt, der Text des Dramas missachtet, der Autor ignoriert. Stein ist überzeugt, dass ein reines Regie-Theater Kunstwerken wie den Romanen Dostojewskis nicht gerecht werden kann. Der Einsatz von Video-Kameras, eine Performance, eine Installation auf der Bühne sind im Theater Steins unvorstellbar, da sie einen Bruch mit seiner Inszenierungsästhetik bedeuten würden.

Steins Kommentare betonen die Konfliktlinien zwischen postdramatischem

und dramatischem Theater, die das Terrain der Dostojewski-Adaptionen gegenwärtig durchziehen. Andere Regisseure suchen ihren Weg in diesem Gelände und beziehen dabei nicht so eindeutig Stellung wie Stein. Die *Brüder Karamasow*, die Luk Perceval im April 2013 am Thalia Theater in Hamburg inszenierte, sind um eine Klanginstallation herum angelegt, vom Schnürboden herabhängende Stahlrohre, die bei Berührung durch die Schauspieler einen sakralen Klangkosmos erzeugen sollen und zugleich nach Aussage des Regisseurs ein »spirituelles Labyrinth« darstellen, durch das die Figuren irren. Den ruhenden Pol bildet eine massive gusseiserne Glocke mitten auf der Bühne, die in den Prozessszenen sogar als Gerichtssitz dient.

Völlig entgegengesetzte Raumkonzepte realisieren *Der Idiot* in der Regie von Frank Abt am Theater Bremen (Dezember 2014) und *Die Dämonen* in der Regie von Sebastian Hartmann (Januar 2015) am Schauspielhaus Frankfurt am Main. Abts Inszenierung wirkt wie ein introvertiertes Kammerspiel, das Personenkonstellationen und Kräfteverhältnisse um einen schwer integrierbaren Außenseiter erkundet, der mal in die Gruppe strebt, mal von ihr fort, immer überraschend, oft komisch und hilflos, immer verletzlich wirkt. Hartmann setzt auf eine überdimensionierte Bühne, die in ihrer ganzen Ausdehnung bespielt und oft von beweglichen Objekten verschiedener Art befahren wird. Die Anklänge an Russland sind nur noch Zitate, wie eine Holzhütte und ein Zwiebelturm, die Personen des Romans sind Namenlose, nur noch Typen, nicht mehr einer Epoche russischer Kultur und Literatur zuzuschreiben. Als Kernproblem wird erkennbar das Streben nach schrankenloser Macht zwischen zwei Menschen und innerhalb einer großen Gruppe.

Wie aus dieser Skizze schon deutlich wird, sind die Ansätze außerhalb der Volksbühne sehr unterschiedlich. Ungeachtet dieser Bandbreite haben alle Regisseure einen genuinen Bezug zu Dostojewski und verfolgen das Ziel, über die Bühnendassungen Ausdrucksformen jenseits der traditionellen Theaterliteratur zu finden. Wollen Regisseure im frühen 21. Jahrhundert ein Publikum ansprechen und zum Theaterbesuch anregen, müssen sie mehr denn je unterschiedliche Bildungsniveaus, kulturelle und literarische Präferenzen, verschiedene Generationen, verschiedene soziale Schichten erreichen. Die technologischen Innovationsschübe der letzten fünfundzwanzig Jahre haben das Verhältnis zum Buch, zum geschriebenen Wort und zur Schriftlichkeit grundlegend verändert, diese Tendenz wird sich fortsetzen und verstärken. Virtuelle Medien bestimmen die Wahrnehmungen, Vorlieben und Interessen der jüngeren Generationen immer stärker, Dramatisierungen tragen diesem veränderten Leseverhalten ihrer jungen Zuschauer Rechnung. Adaptionen nehmen den Lesern die Anstrengung der Lektüre eines bis zu tausend Seiten umfassenden Romans in gewissem



Maße ab. Den Text gekürzt und gesprochen oder gespielt aufzunehmen, hat eine neue Bereitschaft erzeugt, sich Dostojewski prinzipiell auszusetzen. Bei vielen Zuschauern führt dies in einer nachfolgenden Phase aber zu dem Wunsch, die Romane mit den Erinnerungen an szenische Impressionen, an Figuren und Gesichter zum ersten Mal als Buch zu lesen.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass die Dramatisierungen von Dostojewskis Romanen gegenwärtig einen der Schwerpunkte russischer Kultur und Literatur in Deutschland bilden. Selbst wenn die Welle bald zum Halten käme, müssten diese Adaptionen als ein neuer Abschnitt der gesamten deutschen Dostojewski-Rezeption betrachtet werden.

#### *Dostojewski - Autor der globalen Gegenwart*

Die Theatermacher der fortgeschrittenen oder späten Moderne des 21. Jahrhunderts behandeln die Romane wie gewaltige »Textflächen«, auf die sie ihre Konflikte projizieren und die sie ad hoc neu aushandeln, ohne dass bisher eine Übersättigung eingetreten wäre. Das Textkorpus ist über hundert Jahre intensiv rezeptiert worden, die fiktiven Figuren wie Raskolinkow, Myschkin, Stawrogin, die Brüder Karamasow sind ins kollektive Gedächtnis eingegangen und zu Archetypen der Modernität oder zeitloser Konflikte geworden, so dass sie über die Massenmedien selbst vielen Nicht-Lesern der Romane Dostojewskis bekannt sind. Die Regisseure einer Dostojewski-Adaption können damit einen großen Vorteil ausspielen, aber sie inszenieren immer auch vor diesem Hintergrund oder gegen diesen Hintergrund.

Viele Künstler und Theatermacher arbeiten heute in einem globalen Kontext, in mehreren Kulturen, Sprachen, an Theatern auf verschiedenen Kontinenten und wechseln ihre Arbeitsumgebung regelmäßig. In einer Zeit des Umbruchs, der Verunsicherung und des Zweifels bietet ihnen die Rezeption Dostojewskis einen Fundus an Mythen oder mythischen Gestalten, nutzen viele Adaptionen das Figuren- und Themenmaterial, um die vom Menschen hervorgebrachte Welt der Gegenwart zu erkunden.

Ein Kanon, der sich auf genuin dramatische Literatur beschränkt, also Literatur, die als Tragödie, Komödie, Drama, Theaterstück, Farce, Einakter etc. explizit für das Theater bestimmt ist, wird von der Mehrheit der Theatermacher als nicht mehr (oder zurzeit nicht) ausreichend empfunden. Die Unterscheidung zwischen epischer und dramatischer Literatur wird damit zunehmend eingeebnet, das heißt aber auch: Literatur wird nicht mehr als vollkommen vergangen (Epik) oder vollkommen gegenwärtig (Drama) erfahren, wie es die klassische Poetik forderte, sondern in eine permanente Gegenwart verlagert. Die Tendenz zur

Adaption reagiert damit auch auf einen Wandel der Zeitkategorien in spätmodernen Gesellschaften, einen Wandel von Temporalität und Geschichtlichkeit, der sich verstärkt seit 1989 abzeichnet.<sup>37</sup>

In den Kontext dieser globalen Gegenwart sollen die Adaptionen nun abschließend mit Hilfe einiger Leitbegriffe eingeordnet werden. Gewiss kann es keine monokausale Beziehung zwischen der historischen Epoche und der Rezeption eines Schriftstellers wie Dostojewski geben. Der Epochenkontext der gegenwärtigen »Zivilisationsökumene«<sup>38</sup> liefert keine Erklärung, aber doch wichtige Motive für die Intensivierung der Rezeption. Folgende thematische Schnittpunkte zwischen den Romanen, ihren Adaptionen und der Gegenwart des frühen 21. Jahrhunderts lassen sich erkennen:

Eine Schicht von Motiven hängt unmittelbar mit Russland und seiner internationalen Position seit 1989/91 zusammen. Obwohl die Sowjetunion 1991 zerbrach und für immer verschwand und Russland in den folgenden Jahrzehnten schwere ökonomische und soziale Krisen durchmachte und massiv an Einfluss und politisch-militärischer Bedeutung verlor, blieb es doch permanent Thema der Medien und der Literatur, zumal in Deutschland. Das postsowjetische Russland näherte sich zunächst dem Westen an, eine Bewegung, die ihren Höhepunkt um 2006 erreichte, und entfernte sich dann wieder, die folgende Abkühlung des Verhältnisses erreichte ihren Tiefpunkt in der Ukraine-Krise von 2014 bis heute.

Mit der Öffnung der alten SU traten Probleme wie Korruption, Staatskriminalität, Mangel an rechtsstaatlichem Verständnis, Drogenschmuggel, Waffenhandel, Erpressung, politischer Mord an die Oberfläche. Russlands Kampf um Selbstbehauptung als Großmacht destabilisiert die internationale Ordnung spätestens seit dem Georgien-Krieg 2008 und in zunehmendem Maße seit der Ukraine-Krise 2014. Russlands Regierung verbreitet wieder Angst und Besorgnis, Russland bleibt dabei aber auch eines der Schlüsselländer für die Fragen nach den Auswirkungen der Europäisierung auf periphere Kulturen und Staaten, nach den Voraussetzungen und Varianten der europäischen Moderne und Modernität überhaupt.

Die Aufnahmebereitschaft für Dostojewskis Figuren und Themen, insbesondere ihr Streben nach Geld und sozialem Status wird mit Sicherheit gefördert durch einen tiefen Wandel, den der Westen selbst durchmacht. Das Modell kapitalistischen, neoliberal verschärften Wirtschaftens ist hoch umstritten. Unter den Zeitgenossen nicht nur in Europa verbreitet sich Unruhe und Besorgnis angesichts der ungebremsten neoliberalen Dynamik und ihrer desintegrierenden Wirkung auch und gerade auf die westlichen Gesellschaften (USA, EU-Raum). Ob es weltweit eine weitere Armutsreduktion bewirken und zugleich eine Stabilität der reichen postindustriellen Dienstleistungsgesellschaften gewährleisten

kann, bleibt offen. Die unübersichtliche multipolare Welt des 21. Jahrhunderts, die Erschütterungen der Weltwirtschaft und die seit langem offenbaren ökologischen Folgeschäden ungebremsten wirtschaftlichen Wachstums haben viele Ordnungsschemata obsolet werden lassen, ohne dass neue gefestigt wären. Das große Thema aller Romane, eine Welt, die unter dem Zwang der ökonomischen Neuerung und des permanenten Wandels steht, hat nach der Stagnation des Kalten Kriegs und der Pseudosicherheit der Hochphase kapitalistischen Wirtschaftens in den 1990er Jahren höchste Brisanz.

Eine weitere Schicht von Motiven hängt mit der Anthropologie unserer Gegenwart und der Instabilität von Menschenbild und Menschenordnung bei Dostojewski zusammen. Was zu Zeiten Dostojewskis noch in nuce angelegt war, wurde im Laufe des 20. Jahrhunderts in ganzen Gesellschaften manifest. Schon die Katastrophen seiner ersten Hälfte haben die apokalyptischen Phantasmen etwa der *Dämonen* überboten. Der »neue Mensch« der totalitären Gesellschaften war zu Massenverbrechen, Genoziden, Weltkriegen und Zerstörungssorgen in der Lage. Der technologische Fortschritt der zweiten Jahrhunderthälfte und der Gegenwart hat zwar Wohlstand und Kommunikation in unbekanntem Ausmaß geschaffen, aber er lockert die direkten Beziehungen der Individuen, die mehr und mehr in virtuellen Welten leben. Die digitalen Medien werden verdächtigt, Narzissmus, Solipsismus und Selbstbezüglichkeit der Individuen zu fördern, so dass sie paradoxerweise als kollektives Phänomen immer mehr in Erscheinung tritt. Dieser Solipsismus wird von Figuren wie Raskolinkow, Nikolai Stawrogin oder Iwan Karamasow im Gefängnis ihres Bewusstseins vorweggenommen. Eine allgegenwärtige Künstlichkeit, eine Welt der Artefakte beginnt das menschliche Bewusstsein zu dominieren, und die Spezies *Homo sapiens* entwirft ihre Umwelt zunehmend nach ihren Bedürfnissen. Die Neurowissenschaften und die Lebenswissenschaften beanspruchen zwar, die Frage nach der Emergenz von Ich und Bewusstsein prinzipiell lösen zu können, aber eine umfassende Lösung steht aus, manche Kritiker bezweifeln, ob es sie je geben kann.

Auf die entwurzelten Intellektuellen seiner Romane wirken die großen Strömungen der Moderne in Form von Ideen und (Zwangs-)Vorstellungen besonders intensiv ein: Rationalismus und Voluntarismus, Freiheit des Individuums, unbedingtes Streben nach Glück und Selbstverwirklichung. Die daraus resultierende Individualisierung aber auch Isolierung muss in letzter Konsequenz zur Auflösung des sozialen Gewebes führen. Diese Auflösungstendenzen spielen die Romane an verschiedenen sozialen Institutionen, insbesondere an den Familien- und Verwandtschaftsbeziehungen durch.<sup>39</sup> Zugleich wirken Gegenkräfte im Sinne der alten Ordnung, der christlichen Ethik, der Bindung an Herkunft und Familie. Als Hintergrund dient die Frühphase des russischen

Kapitalismus und die Industrialisierung der 1860er und 1870er Jahre. In den modernen Wirtschaftsformen sind die Anhäufung von materiellem Reichtum und die Zirkulation des Geldes allgegenwärtig und dominieren Denken und Handeln der Menschen, die Romane machen diese Dominanz auf der Ebene der Geschehnisse, der Motive und Themen, aber auch im Gewebe der Erzählung erfahrbar, Literatur und Geldkreislauf gehen bei Dostojewski eine neuartige Verbindung ein.<sup>40</sup>

Die Konstruktion des Ichs wird zugleich Thema und Gegenstand des Zweifels, Symptome einer Ich-Spaltung begegnen in allen Romanen. Der Protagonist von *Schuld und Sühne (Verbrechen und Strafe)*, Raskolinkow, der Gespaltene, trägt sie schon im Namen. An seinem Beispiel koppelt Dostojewski die Beschreibung eines ethisch-moralischen und juristischen Grenzübertritts (der Mord an einer Wucherin und ihrer Schwester) an eine mehrschichtige Darstellung von Bewusstseinszuständen und an die (im Bewusstsein Raskolinkows) gebrochene Wahrnehmung der modernen Großstadt Petersburg. Viele Ansätze aus dem Frühwerk (*Der Doppelgänger, Aufzeichnungen aus dem Untergrund*) werden aufgenommen und kulminieren in der monomanischen Idee des Übermenschentums, die mit entgegengesetzten Ideen wie Selbstopferung konkurriert. Die Romane enthalten zudem zahlreiche Hinweise auf das Komödiantentum der Akteure. Der Verdacht, dass viele Worte oder Gesten nur um des theatralischen Effektes willen gemacht werden, wird immer wieder geäußert oder zumindest angedeutet.

Trotz der eindeutigen Fortschrittsdynamik und globalen Dominanz der Technik (oder gerade deswegen) hat sich der Streit um Religion und Religionszugehörigkeit im beginnenden 21. Jahrhundert scharf zugespitzt: das Modernisierungsgefälle zwischen den Staaten und innerhalb der Gesellschaften, die Spannungen zwischen einer säkularisierten, auf Naturwissenschaft und Technik basierenden Weltzivilisation und partikularen religiösen Kulturen führen gegenwärtig vor allem in vorwiegend muslimischen Kulturen zur Radikalisierung, zu Fundamentalismen und zu terroristischen Akten, die vermehrt auch den Westen treffen. Die Modernisierungsmodelle der älteren Sozialwissenschaften, die in den fünfziger und sechziger Jahren Säkularisierung häufig als linearen Prozess verstanden, der in »aufgeklärten« Gesellschaften zu einem gegebenen Zeitpunkt zum Verschwinden von Religion führen müsse, sind heute obsolet geworden. Beobachtet werden vielmehr immer neue Rekonfigurationen des Religiösen, Synkretismen, Renaissance, Fundamentalismen, ein Nebeneinander von Verlust an Gläubigen in den christlichen Kirchen der europäischen Stammländer und von Gewinn oder Konversionen etwa in Afrika oder Asien. Dostojewskis beharrliches Umkreisen von Glauben und Unglauben wirkt in dieser Situation offensichtlich besonders anregend und ergebnisoffen.<sup>41</sup>

»Kristallpalast« und »Ameisenhaufen«,<sup>42</sup> die beiden Metaphern, die Dostojewski fand, um seine Zivilisations- und Modernekritik zu veranschaulichen, lassen sich auf viele Phänomene der Gegenwart anwenden. Der scheinbar unaufhaltsame technologische Fortschritt lässt die Grenze zwischen Mensch und Technik immer poröser erscheinen. Forderungen nach der Restitution von Ganzheitlichkeit häufen sich, sind aber innerhalb des gegebenen Rahmens nicht zu befriedigen, da die Rationalität von Naturwissenschaften und Technik per definitionem kein neues Zentrum, keine Ganzheitlichkeit schaffen kann. Die Selbstermächtigung der Spezies gipfelt in einem Streben nach totaler Herrschaft über die Natur. Seit Beginn des Jahrtausends taucht ein neuer erdgeschichtlicher Epochenbegriff »Anthropozän« immer häufiger in der Debatte auf. Er bezeichnet eine Epoche, in der die Spezies Homo sapiens den gesamten Planeten mit ungewissem Ausgang umgestaltet: Ob die menschliche Zivilisation, ja die Spezies selbst diesen Umgestaltungsprozess überleben wird, weiß niemand vorherzusagen.<sup>43</sup> Dostojewskis Technik des polyphonen Erzählens erfasst einerseits diese Situation wie keine andere, andererseits lässt sich diese Polyphonie als Vielzahl menschlicher Stimmen und Akteure genuin dramatisch auf der Bühne umsetzen. In diesem Sinn ist er durch die globale Rezeption zum Mythopoeten des Anthropozäns geworden.

#### Anmerkungen

---

- 1 Die Angaben im Folgenden beziehen sich auf ein Interview, das Sergej Buntman mit Ikuo Kameyama am 25.10.2008 unter dem Titel *Ein japanischer Bestseller. Die neue Übersetzung der »Brüder Karamasow« (Japonskij bestseller. Novyj perevod »Brat'ev Karamazovyč«)* für *Écho Moskvy* geführt hat; <https://echo.msk.ru/programs/beseda/548763-echo/> [letzter Zugriff 5.7.2019].
- 2 Vgl. Cynthia Marsh, *To stage or not to stage? Adapting Dostoevskii's Novels*, in: Joe Andrew, Robert Reid (Hg.), *Dostoevskii's Overcoat. Influence, Comparison, and Transposition*, Amsterdam 2013, 249–261.
- 3 Die Bühnenfassung, die in Zusammenarbeit mit dem Übersetzer André Markowicz entstand, unterscheidet sich in vieler Hinsicht von der Castorf-Fassung und setzt eher auf lyrische Akzente.
- 4 Für einen Überblick vgl. S.V. Belov, *F.M. Dostoevskij. Ėnciklopedija*, Moskau 2010, 627–629. Die erste vollständige Inszenierung von *Schuld und Sühne* fand 1899 im Moskauer Theater Suworins statt.
- 5 Vgl. Wladimir Solowjew, *Reden über Dostojewskij*, hg. von Ludolf Müller, München 1992, 31. Zum Zitat bei Solowjew vgl. ebd. 100; es verweist auf Dostojewskis *Tagebuch eines Schriftstellers*, 1876, Juni, Kap. 1.
- 6 Vgl. Vittorio Strada, *La réception de Fiodor Dostoïevski*, in: Efim Etkind u.a. (Hg.), *Histoire de la littérature russe*, Bd. 3: *Le XIX siècle. Le temps du roman*, Paris 2005, 1022–1034.

- 7 Vgl. ebd. 628; eine Adaption der *Dämonen* unter dem Titel *Nikolai Stawrogin* wurde 1913 herausgebracht, vgl. ebd.
- 8 Vgl. Maksimilian Vološin, *Brat'ja Karamazovy v postanovke moskovskogo Chudožes-tvennogo teatra*, in: ders., *Dostoevskij i russkaja tragedija* (= *Sobranie sočinenij*, Bd. 5), Moskau 2007, 208–220, hier 208–210.
- 9 Vgl. Vjačeslav Ivanov, *Dostoevskij i roman-tragedija*, in: ders., *Sobranie sočinenij*, Bd. 4, Brüssel 1987, 401–444, hier 411.
- 10 Ebd.
- 11 Vgl. Michail Bachtin, *Problemy poëtiki Dostoevskogo*, Leningrad 1929 und ders., *Problemy poëtiki Dostoevskogo*, Moskau 1963.
- 12 Vgl. Katerina Clark, Michael Holquist, *Mikhail Bakhtin*, Cambridge/Massachusetts–London 1984, 238–252.
- 13 Vgl. Belov, *F. M. Dostoevskij. Ėnciklopedija*, 629.
- 14 Vgl. Carol Apollonio (Hg.), *The New Russian Dostoevsky. Readings for the Twenty-First Century*, Bloomington/Indiana 2010.
- 15 Vgl. Alexander Burry, *Multi-Mediated Dostoevsky. Transposing Novels into Opera, Film, and Drama*, Evanston/Illinois 2011, 20f.
- 16 Vgl. Belov, *F. M. Dostoevskij. Ėnciklopedija*, 629.
- 17 Eugène-Melchior de Vogüé, *Le roman russe*, Paris 1886.
- 18 Ebd., 249.
- 19 Zugute kam der Wirkung seines Buches, dass die russische Literatur für ihren Ein-tritt in den europäischen Kulturraum einer Vermittlung über eine der europäischen ›Kultursprachen‹ bedurfte. Vgl. Pascale Casanova, *La République mondiale des lettres*, Paris 1999, hier 99–110.
- 20 Vgl. auch Strada, *La réception de Fiodor Dostoïevski*, 1032.
- 21 Vgl. K. M. Azadovskij, V. V. Dudkin, *Dostoevskij v Germanii (1846-1921)*, in: dies. (Hg.), *F. M. Dostoevskij. Nove materialy i issledovanija*, Moskau 1973, 659–740, für einen Überblick vgl. Horst-Jürgen Gerigk, *Dostojewskij, der »vertrackte Russe«*, *Die Geschichte seiner Wirkung im deutschen Sprachraum vom Fin de siècle bis heute*, Tübingen 2000.
- 22 Vgl. Christoph Garstka, *Arthur Moeller van den Bruck und die erste deutsche Gesamt-ausgabe der Werke Dostojewskijs im Piper-Verlag 1906-1919*, Frankfurt/Main u.a. 1998.
- 23 Vgl. Gerd Koenen, *Der Russland-Komplex. Die Deutschen und der Osten 1900-1945*, München 2005, 348–371, hier 350.
- 24 Vgl. ebd. 350–353.
- 25 Vgl. Burry, *Multi-Mediated Dostoevsky*, 70–173.
- 26 Eine ausführliche Herleitung und Diskussion des Begriffs findet sich bei Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*, Frankfurt/Main 2011, hier 11–39.
- 27 Dafür plädieren die französischen Theaterwissenschaftler Christian Biet, Christophe Triau, *Qu'est-ce que le théâtre?*, Paris 2006, 921–930.
- 28 Zum Begriff der ›Textfläche‹ vgl. Elfriede Jelinek, *Textflächen*, 2013; [www.elfriede-jelinek.com](http://www.elfriede-jelinek.com) [letzter Zugriff 5.7.2019].
- 29 Zu den Hintergründen und Perspektiven der Episierung vgl. Kai Bremer, *Postskriptum Peter Szondi. Theorie des Dramas seit 1956*, Bielefeld 2017.
- 30 Eine besonders scharfe Kritik liefert Gerhard Stadelmaier, *Regisseurtheater. Auf den Bühnen des Zeitgeists*, Springe 2016.
- 31 Vgl. Bernd Stegemann, *Kritik des Theaters*, Berlin 2013.
- 32 Vgl. Linda Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, New York–London 2006, 106: »The

adaptive process is a total of the encounters among institutional cultures, signifying systems, and personal motivations«.

- 33 Ebd.
- 34 Vgl. Burry, *Multi-Mediated Dostoevsky*, 22.
- 35 Vgl. Peter Stein. *Ein Gespräch* (2009), Aufzeichnung eines Interviews der DRS 2-Redaktorin Dagmar Walser mit Peter Stein über das Theater.
- 36 Ebd.
- 37 Zu dieser Debatte vgl. Hans-Ulrich Gumbrecht, *Unsere breite Gegenwart*, Berlin 2011 und Aleida Assmann, *Ist die Zeit aus den Fugen? Aufstieg und Fall des Zeitregimes der Moderne*, München 2013.
- 38 Vgl. Hermann Lübke, *Die Zivilisationsökumene. Globalisierung kulturell, technisch und politisch*, München 2005.
- 39 Vgl. Susanne Fusso, *Dostoevsky and the family*, in: W.J. Leatherbarrow (Hg.), *The Cambridge Companion to Dostoevskii*, Cambridge 2002, 175–190.
- 40 Boris Christa, *Dostoevsky and Money*, in: Leatherbarrow (Hg.), *The Cambridge Companion to Dostoevskii*, 93–110.
- 41 Zur Wiederaufnahme der Diskussion über Dostojewski und die Religion vgl. George Pattison, Diane Oenning Thompson (Hg.), *Dostoevsky and the Christian Tradition*, Cambridge 2001 sowie Rowan Williams, *Dostoevsky. Language, Faith and Fiction*, Waco/Texas 2008 und Maïke Schult, *Im Banne des Poeten. Die theologische Dostoevskij-Rezeption und ihr Literaturverständnis*, Göttingen 2012.
- 42 F.M Dostoevskij, *Polnoe sobranie sočinenij v tridcati tomach*, Bd. 5: *Povesti i rasskazy 1862-1866. Igrok*, Leningrad 1973, 113, 118.
- 43 Der Begriff wurde Anfang des Jahrtausends von dem Atmosphärenchemiker Paul Crutzen und dem Biologen Eugene Stoermer geprägt. Eine ausführliche Erörterung des Begriffs findet sich bei Deborah Danowski, Eduardo Viveiro de Castros, *In welcher Welt leben? Ein Versuch über die Angst vor dem Ende*, Berlin 2019, 80–88.