

Unverkäufliche Leseprobe



Hellmut Flashar
Inszenierung der Antike

Das griechische Drama auf der Bühne.
Von der frühen Neuzeit bis zur
Gegenwart

428 Seiten, Gebunden
ISBN: 978-3-406-58409-1

Den Höhepunkt der neuerlichen *Orestie*-Inszenierungen stellt indes das Jahr 2006 dar, in dem allein in Deutschland gleichzeitig vier verschiedene Produktionen der Trilogie gezeigt wurden, nämlich am Deutschen Theater in Berlin, am schauspielFrankfurt (Frankfurt a. M.), an den Theatern in Leipzig und Ulm. Die Inszenierung von Michael Thalheimer, die erste im Rahmen des Schwerpunktes «Antike» im Deutschen Theater Berlin, ist die provokanteste. Sie bietet ein in sich konsequentes ästhetisches Konzept auf hohem darstellerischen Niveau und enthält sich direkter politischer Anspielungen ebenso wie Konnotationen aus der Alltagswelt. Aber sie ist, obgleich von einem Teil der Presse als «grandios» bezeichnet, von Aischylos weit entfernt. Thalheimer, seit Jahren als radikaler Kürzungsspezialist ausgewiesen, hat die Fassung von Peter Stein radikal auf 100 Minuten zusammengestrichen. Zu Steins Konzeption versteht sie sich jedoch wie ein Gegenentwurf. Thalheimer hebt das Gegenüber von Bühne und Zuschauer auf. Ein Bühnenbild gibt es nicht; die Bühne ist mit blutbeschmierten Sperrholzplatten vernagelt, davor nur zwei Stufen, die ein Spiel auf zwei Holzbrettebenen ermöglichen. Die Türen im hell erleuchteten Zuschauerraum bleiben auf; ein 40 Personen starker gemischter Chor (für alle Teile der Trilogie der gleiche) ist im zweiten Rang plaziert und nimmt unsichtbar das Publikum mit monotonen Wortblöcken gleichsam in die Zange; von der Seite tönt E-Gitarrenmusik. Zu Beginn (Prolog und erste Chorlieder sind gestrichen) betritt Klytaimestra halbnackt die Bühne, kippt sich einen Kanister Blut (symbolisch das Blut Iphigeniens) über den fröstelnden Körper und erwartet bibbernd und ängstlich (ganz anders als die triumphierende Härte der Gestalt bei Aischylos) mit Dosenbier und Zigarette die Ankunft Agamemnon. Es werden Unmengen von Blut verspritzt, die bis ins Parkett

träufeln, weshalb die Zuschauer der ersten Reihen zum Schutz für ihre Kleidung Plastikumhänge erhalten. Der zurückgekehrte Agamemnon praktiziert mit Klytaimestra einen brutalen Sexualakt (einen sog. «Quickie») auf offener Bühne. Nach seiner Ermordung verschwindet er keineswegs, sondern robbt während der gesamten Aufführung zentimeterweise in einer riesigen Blutlache quer über die Bühne, während gleichzeitig Orest als erbärmlicher Feigling dargestellt wird. Keine liebevolle Begegnung mit Elektra, die nur ganz kurz auf der Bühne ist. Orest macht sich vor lauter Angst in die Hose, muß sich fast übergeben; er ist nicht rehabilitierbar. Thalheimer legt die Figur Orests deshalb so an, weil eine Rehabilitation auch gar nicht stattfindet. Denn die *Eumeniden* sind fast ganz gestrichen. Es fehlen die Erinyen, es gibt keine Gerichtsverhandlung, keine Abstimmung, keinen Freispruch für Orest, keine Versöhnung. Am Schluß nur der Hilfeschrei des am Boden einsam kauernenden Orest: «Athena, hilf!» Der Chor in mehrfachen Wiederholungen: «Frieden für immer» (Worte, die nicht bei Aischylos stehen), in seltsamem Kontrast zur gesamten Konzeption Thalheimers, also wohl nur purer Hohn. Was Thalheimer zeigen will, ist: Verlorenheit des Menschen, Fatalismus, die Menschheit eine Blutbande, Unfähigkeit der Demokratie, vergebliche Hoffnung. Das ist erkennbar das Gegenteil der Intention der *Orestie* des Aischylos. Denn bei allen Kontroversen um den Text ist doch unbezweifelbar, daß es Aischylos in der *Orestie* auf die Überwindung der eskalierenden Blut- rache durch die Etablierung rechtsstaatlicher Verhältnisse in einem optimistischen Sinne ankommt. Thalheimer verweigert den Schritt von der Barbarei in die Zivilisation und unterschlägt damit nicht irgendeine, sondern die entscheidende Dimension der Trilogie des Aischylos. Insofern hat er gar nicht die *Orestie* des Aischylos (wie dem Publikum angekündigt) inszeniert, sondern seine Sicht der Welt (Unfähigkeit der Demokratie zur Konfliktlösung) anhand ausgewählter Texte aus der *Orestie*. Der *Orest* des Euripides hätte Thalheimers Konzeption näher gelegen. Mit der Nobilitierung dieser Inszenierung durch die Einladung zum Berliner Theatertreffen 2007 tut sich eine extreme Kluft auf zwischen der Wertschätzung einer Regieleistung seitens der Welt des Theaters (Theaterkritik) einerseits und den Gegebenheiten von Text und Kontext des antiken Autors andererseits. In der Erinnerung bleiben in Blut getauchte abstoßende Bilder von Angst und Gewalt als einer anthropologischen Konstante. Nicht «durch Leiden Lernen» (wie bei Aischylos), sondern Leiden statt Lernen. Eine *Orestie* ohne Götter.

Die Frankfurter *Orestie* (14. 10. 2006) in der Regie von Karin Neuhäuser, die bislang als Schauspielerin (als Athene in der *Orestie* von Pucher) in Theater und Film hervorgetreten war, ist höchst respektabel. Karin Neuhäuser stellt sich (im Unterschied zu Thalheimer) dem ganzen Text (nur unwesentliche Kürzungen) bei einer Aufführungsdauer von mehr als

fünf Stunden. Verwendet wird die zuverlässige Übersetzung von Dietrich Ebener, der unter nicht leichten Bedingungen in der DDR alle erhaltenen griechischen Tragödien übersetzt hat. Den stärksten Eindruck vermittelte der *Agamemnon* und dabei besonders der Regieeinfall, die ausgedehnten Chorpartien nicht von den argivischen Alten sprechen zu lassen, sondern von einem aus 20 Mitgliedern bestehenden Kinderchor, der von einem alten Haudegen mittels einer Trillerpfeife geradezu militärisch exakt kommandiert wird. Statt der Alten, die nicht mehr in den Krieg ziehen, sind es die Jungen, die noch nicht am Krieg teilnehmen können. Das bedeutet aber, daß die religiösen Weisheiten der ausgedehnten Chorpartien (Zeushymnus) nicht als verinnerlichtes Traditionsgut, sondern als eingelebte Indoktrination artikuliert werden. Gleichwohl gelingt es Karin Neuhäuser besser als den meisten anderen Regisseuren, die langen Chorlieder ohne Verlust an Spannung über die Bühne zu bringen. Aus dem Wächter im Prolog ist eine Wächterin geworden (derartige Vertauschungen der Geschlechterrollen sind im Theater heute beliebt); aus dem ersten Teil haftet in der Erinnerung der großartige Auftritt der erotischen Kassandra (Abak Rafael-Rad) mit ihren eindringlichen Prophezeiungen vor einer massiven Palastmauer, während Elektra (anders als bei Aischylos) schon im ersten Teil zwischen Agamemnon und Klytaimestra steht. In den *Choephoren* erscheint der tote Agamemnon als Videobild, ausschaltbar wie bei einem Münzfernseher. Der Chor besteht (wie bei der Münchner Inszenierung von Kriegenburg) aus Putzfrauen, aus deren Gruppe sich Elektra herausschält. Nach der Wiedererkennung ihres sonnenbebrillten Bruders Orest planen beide die Ermordung von Aigisth und Klytaimestra durch Flüstern in Mikroports zunächst wie einen Lauschangriff. Dann aber rauchen Orest und Klytaimestra zusammen eine letzte Zigarette (vorläufig auf der Bühne als dramaturgisches Stilmittel noch erlaubt), und Klytaimestra legt sich von sich aus neben den bereits getöteten Aigisth, bereit, ihrerseits ermordet zu werden. Die *Eumeniden* sind als Fernsehshow angelegt. Die Seherin Pythia fungiert als Conferencier, sagt den Auftritt der Götter Athena und Apollon an; das Abstimmungsergebnis aus der Gerichtsverhandlung wird ihr im verschlossenen Umschlag überreicht. Athena wird von einem Mann gespielt; sie ist ja auch die «männlichste» unter den olympischen Göttinnen. Schließlich heißt es fernsehgerecht (nach Nina Ruge): «Alles wird gut. Tschüß, Athen!» Ganz am Schluß erscheint mit hämischem Lachen der Schatten Klytaimestras (wohl nach dem Vorbild der Inszenierung von Pucher, in der Frau Neuhäuser mitgewirkt hat) als unheimliches Gespenst, um die Brüchigkeit der Fernsehdemokratie und die Gefahr neuer Konflikte anzudeuten. Diese Konzeption der *Eumeniden* integriert die in der Tat burlesken Komponenten des Stückes ebenso wie die auch bei Aischylos angedeutete Skepsis in die Verlässlichkeit menschlichen Rechtsdenkens, nimmt das Ganze

aber doch zu leicht. Gleichwohl ist diese Inszenierung als ernsthafter Versuch, sich den Herausforderungen des Textes zu stellen, den meisten gleichzeitigen *Orestie*-Darbietungen überlegen.

Das gilt auch für die Ulmer *Orestie* (20. 9. 2006) in der Regie von Andreas von Studnitz. Ihr liegt keine Übersetzung zugrunde, sondern eine ansprechende Nacherzählung des Regisseurs mit dem Vorteil, Schwierigkeiten des Textes aus dem Weg gehen zu können. Auch die Bühnenmusik hat Andreas von Studnitz selber komponiert. Es ist ein Walzer, der harmlos im Musettestil beginnt, sich über große Teile der Aufführung hinzieht, zunehmend wilder wird und als Totentanz endet. Das Ganze ist auf zwei Stunden und 20 Minuten gekürzt. Der Chor im *Agamemnon* ist auf zwei Penner reduziert, die abwechselnd aus einer Flasche trinken und das Geschehen aus der sozialen Randperspektive kommentieren. Nach dramaturgisch dichtem Spiel der beiden ersten Teile der Trilogie wird das dritte Stück, die *Eumeniden*, als Travestie dargeboten, im ganzen ähnlich wie die *Eumeniden*-Fernsehshow von Karin Neuhäuser. Der Areopag wird ins Publikum verlegt; Athena wendet sich an die Zuschauer, aus denen sie einige aus der ersten Parkettreihe auswählt, die als Richter fungieren, Stimmsteine abgeben, natürlich mit vorprogrammiertem, leider falschem Ergebnis (Patt schon durch die irdischen Richter, vgl. S. 256). Die burlesken Elemente des Textes werden noch stärker überdehnt als in der Frankfurter *Orestie*.

Die Inszenierung der *Orestie* im Nationaltheater Gent (2006) durch den renommierten holländischen Regisseur Johan Simons, dem designierten Intendanten der Münchner Kammerspiele, in flämischer Sprache (Gastspiele in Deutschland 2007) schüttelt das Stück so durch, daß alles durcheinandergerät. Athena, Apoll, Orest und Elektra sind schon im *Agamemnon* auf der Bühne, ebenso Iphigenie als neue Rolle. Der Chor fehlt ganz; seine Texte sind auf mehrere Schauspieler verteilt. Im ersten Teil spielt alles in einem Glaskasten – die Menschen engen sich ein. Die Texte werden emotionslos aufgesagt. Von den *Choephoren* an ist viel Lehm auf der Bühne. Der tote Agamemnon wird in Lehm eingepackt – sein Grabmahl. Später steht er wieder auf, wie auch alle anderen Toten, die wieder miteinander reden. Es wird viel mit Lehm geworfen und gespritzt; Orest tötet Klytaimestra auf offener Bühne durch den Wurf mit einem schneeballähnlich geformten Lehmklumpen. Es gibt nur zwei Erinyen, und diese sind Klytaimestra und Iphigenie, in Lehm (Symbol für die Schöpfung der Menschheit aus dem Urschlamm?) gepackt. Das wenig anrührende Spiel geht in Lehmklumpen unter. Die zahlreichen Textumstellungen sind kaum einleuchtend und verändern die Dichtung des Aischylos stark.

Von gänzlich anderer Art ist die Leipziger *Orestie* (27. 5. 2006) in der Regie von Wolfgang Engel. Es ist ganz ruhiges, nachvollziehbares Sprech-

theater ohne Gags und ohne bombastischen Aufwand. Die ingenüose Idee ist die, die Schauspieler um einen runden Tisch zu versammeln, analog zu dem runden Tisch 1989 in Leipzig, der in der Endphase der DDR eine wichtige Station auf dem Wege zur Demokratie war. Es ist dies eine Analogie zu dem alten Stück, die auch nicht ganz aufgeht, aber weit einleuchtender ist als der Vergleich der Griechen vor Troia mit der Streitmacht der USA im Irak und die zudem dem Regisseur und Intendanten des Leipziger Schauspiels (1995–2008) aufgrund seiner persönlichen DDR-Biographie (Regiedebut 1971 in Cottbus) besonders naheliegt. Man hatte um den runden Tisch ein kleines Amphitheater für nur ca. 100 Zuschauer gebaut. Zu Beginn der Aufführung wird – auch dies symbolisch – der Eiserne Vorhang geschlossen und das Licht geht aus. Als das Licht wieder angeht, sitzt ein Schauspieler am Tisch; die anderen kommen teils von außen, teils aus einer Klappe unter dem Tisch, die für die Akteure als Fluchtpunkt dient. Gespielt wird mit sparsamen Gesten und Mitteln. Die fünf Schauspieler spielen jeweils mehrere Rollen, alle zusammen bilden den Chor. Jeder ist jeder, Opfer und Täter. Drei von ihnen verwandeln sich durch Schminken am Tisch in Erinyen, die von unten gegen den Tisch trampeln, während oben Athena besänftigend spricht. Vor den Schauspielern stehen auf dem Tisch kleine Pappfigurinen; es sind die symbolisch verkleinerten «Helden» des Stückes. Nach der Pause werden die Zuschauerinnen mit einem schwarzen Kopftuch versehen und auf der einen Seite, danach die Herren auf der anderen Seite des kleinen Amphitheaters placiert. Die Herren müssen während der Rede der Athena zur Einsetzung des Areopags aufstehen. An zwölf von ihnen werden dann (wie in der Ulmer *Orestie*) Stimmsteine verteilt, deren Abgabe Stimmgleichheit ergibt. Benutzt wird die Übersetzung von Stein, durchaus sinnvoll komprimiert auf knapp 2 ½ Stunden Spieldauer. Stets steht der gelegentlich nur gelesene Text im Mittelpunkt.

Die Inszenierungen der *Orestie* in dichter Folge innerhalb weniger Jahre reflektieren nahezu ausnahmslos Bruchstellen zwischen archaischen Formen des Racheprinzips und einer sich auf Rechtsnormen berufenden Demokratie, die teils als unfähig zur Konfliktlösung angesehen wird auf dem Hintergrund des Zusammenpralls westlicher Demokratiemodelle mit Unrechtsregimen («Schurkenstaaten») in aktuellen Konfliktsituationen, teils affirmativ oder skeptisch konnotiert als Lösungsmodell figuriert. Die Aktualität der alten Dichtung kommt dabei in erschreckender Weise zur Geltung. Leider stellen die meisten Regisseure den Abstimmungsvorgang in den *Eumeniden*, der in diesem Punkt falschen Übersetzung Steins folgend, unrichtig dar und begeben sich so der Möglichkeit, an die Skepsis des Aischylos selber hinsichtlich des rechten Umgangs des Menschen mit den Institutionen der Demokratie anzuknüpfen. Vollends wird vielfach die optimistische Wendung unterschlagen, die Aischylos am

Schluß als Hoffnung für die Zukunft vorbehaltlos artikuliert. Und es geht weiter. Allein im Januar 2008 gab es zwei Inszenierungen der *Orestie* an deutschen Theatern, in Düsseldorf in der Regie von Lars-Ole Walburg und in Aachen in der Regie von Ludger Engels, kurz zuvor (6. 11. 2007) hatte Lutz Gotter die Trilogie in Hof inszeniert.