

Matthias Dreyer

Zeitgenosse *Aischylos?*

Warum das Theater die Gegenwart verlassen muss, um sie zu finden

Eine Reise durch die Theatergeschichte macht deutlich, wie unterschiedlich antike Stoffe inszeniert und rezipiert wurden. Ringt Ludwig Tieck noch um eine werktreue Umsetzung der Antigone, betont Bertolt Brechts Inszenierung die Überwindbarkeit von Vergangenheit – und Gegenwart. Jüngere Projekte zeichnen andere Wege zwischen historischer und zeitgenössischer Auseinandersetzung aus.

Während meiner Studienzeit saß ich einmal mit einer Freundin in einem Kreuzberger Falafelladen und wir sprachen über Theater. Sie schwärmte davon, wie toll es doch wäre, wann man ins antike Athen reisen könnte, um eine Aufführung griechischer Tragödien zu sehen. Gemeint war eine wirkliche Zeitreise. Wie hat das ausgesehen, geklungen, sich angefühlt? Das verduztte mich – ich wollte das Zeitgenössische und suchte nach Mitteln für das politische Theater der Gegenwart. Dafür inspirierte mich der polnische Literaturwissenschaftler Jan Kott, demzufolge die klassischen Werke niemals historisch sind, sondern direkt zu uns sprechen; dass sie aus der Geschichte befreit werden müssen, damit wir ihre Sprengkraft für das Heute spüren. Aus dieser Sicht brauchen wir die genaue Erkundung der Vergangenheit nicht, denn Aischylos ist unser Zeitgenosse.

Der Einspruch gegen das Historische in den Klassikern war in den 1970ern, als Kott schrieb, ein berechtigter Kampf, verstanden sich die meisten Stadttheater doch noch als Hüter einer werkgetreuen Vergangenheit. In unserer Zeit jedoch stehen die Dinge anders. Heute sind wir Hüter einer absoluten Gegenwart: Was nicht direkt verständlich ist, kommt kaum vor, historische Umwege sind selten geworden. In dieser Situation, das begriff ich allmählich, ist es tatsächlich nötig, dass die Kunst wieder eine bestimmte Art historischer Arbeit übernimmt. Damit ist nicht gemeint, dass sie sich der Tradition verschreibt oder die Klassik feiert, sondern dass die Fantasie für das Theater aus einer Auseinandersetzung mit der Geschichte geschöpft wird.

Der italienische Philosoph Giorgio Agamben behauptet sogar, dass nur auf diese Weise Zeitgenossenschaft entsteht. Zeitgenössisch ist ihm zufolge, wer seiner Zeit so begegnet, dass er „weder vollkommen in ihr aufgeht, noch sich ihren Erfordernissen anzupassen versucht.“ Anachronistisch zu sein, d. h. unzeitgemäß, ist aus dieser Sicht mehr als wün-



Eine alte Geschichte wird historisiert:
Brechts Antigonemodell, 1948

Druckdaten fehlen noch:
Bitte bis spätestens 10.06. liefern



Maskenhaft,
aber fesselnd:
Dimitar Gotscheffs
Perser, 2006 am
Deutschen Theater

schenswert – denn „diese Abweichung, dieser Anachronismus erlauben es ihm, seine Zeit wahrzunehmen und zu erfassen“ (Agamben 2010, S. 22).

Probleme der Vergegenwärtigung

Für dieses Projekt der Zeitgenossenschaft können die ältesten der alten Theaterformen hilfreich sein. Jedoch sind nicht alle Methoden brauchbar. Betrachtet man die Inszenierungsgeschichte der antiken Tragödie, so sind zwei Tendenzen noch heute mächtig, die diesem Zeitgenössischen entgegenstehen. Die erste sucht den Bildungstrip in eine fremde Zeit. So etwa die berühmt gewordene Inszenierung der *Antigone* in Potsdam 1841, szenisch eingerichtet von Ludwig Tieck mit Bühnenkompositionen von Felix Mendelssohn Bartholdy. Hier wurde erstmals eine ungekürzte getreue Übersetzung des antiken Textes als Ausgangspunkt gewählt. Um diese werkgetreu umzusetzen, sollten die originalen Aufführungsbedingungen des antiken Dionysos-Theaters wiederhergestellt werden. „Großes und Unvergängliches“ sollte gezeigt werden, so der Historiker Johann Gustav Droysen (Fischer-Lichte 2011, S. 114).

Das Zeitlose und Universelle erhofft sich oftmals auch eine zweite Tendenz, die das Zeitgenössische erschwert, das Regietheater, wie es zu Beginn des 20. Jahrhunderts entsteht: „Man muss die Klassiker [...] so spielen, wie wenn es Dichter von heute, ihre Werke Leben von heute wären“, so Max Reinhardt 1901 (1974, S. 66). Dafür muss sich der Künstler, auch hier, mit der Vergangenheit identifizieren, um Tradition

lebendig zu machen. Unberücksichtigt bleibt dabei jedoch, dass der heutige Blick auf das Stück nicht das Stück selbst ist. Unsere Interpretationen sind abhängig von der Zeit, in der wir leben. Wenn die subjektive Position unreflektiert bleibt, kann eine kritische historische Arbeit kaum stattfinden.

Historische Distanz (Brecht)

Für Brecht wurde insbesondere nach dem zweiten Weltkrieg klar, dass Theater die Arbeit an der Geschichte braucht, um seine gesellschaftliche Aufgabe zu erfüllen. Für seine Inszenierung von Sophokles' *Antigone*, 1948 im schweizerischen Chur, greift er auf die Übertragung von Friedrich Hölderlin zurück. Antigones Aufbegehren gegen den Herrscher Kreon scheint nach dem Krieg die Erfahrungen des Faschismus unmittelbar zu spiegeln. Darauf legt es Brecht auch an, wenn er Analogien zur NS-Zeit schafft. Zugleich betont er jedoch, das alte Stück solle „nicht zu einer Identifizierung mit der Hauptgestalt“ einladen. Antigone, „die große Figur des Widerstands im antiken Drama[,] repräsentiert nicht die Kämpfer des deutschen Widerstands“ (Brecht 1969, S. 8).

Vielmehr versetzt Brecht die Handlung in eine ferne Vergangenheit. Die Darsteller tragen stilisierte Kostüme aus grobem Stoff und sind maskenhaft geschminkt; sie sitzen, wenn sie nicht spielen, im Hintergrund auf langen Bänken. Diese Praxis – Brecht nannte sie Historisierung – will nicht die vergangene Zeit nachahmen, sondern sie gewissermaßen aufspießen und der Kritik aussetzen. Vergangenheit und Gegenwart werden ineinander geblendet, jedoch nicht, um

Wirklichkeiten zu zeigen, die zeitlos gültig wären, sondern um beide als historisch zu brandmarken – und das heißt bei Brecht stets: als überholt und überwindbar zu zeigen.

Der Chor als Fremdkörper (Schleef)

In der jüngeren Zeit sind viele der spannenden Theatermacher an Brecht geschult, auch wenn sie mit anderen Mitteln arbeiten. Eines davon ist der antike Chor, dem Brecht seinerzeit weniger Beachtung schenkte. Lange Zeit war der Chor von den professionellen Bühnen weitgehend verschwunden, weil er nicht zu passen schien in ein Theater, das sich primär für das Seelenleben von Individuen interessiert. Infolge der totalitären Gemeinschaftsideologien, besonders im Faschismus, wurden kollektive Bühnenformen umso mehr gemieden. Entsprechend wurden Chorpasagen zunehmend gestrichen oder in Einzelstimmen aufgelöst. Das änderte der Regisseur und Bühnenbildner Einar Schleef (1944–2001), aufgewachsen in der DDR, der in den 1980er Jahren den antiken Chor zurückholte. Er brachte die historische Form in die Gegenwart, ohne sie indes den Konventionen seiner Zeit anzupassen.

In seinem Antikeprojekt *Mütter*, 1986 am Schauspiel Frankfurt, lässt er verschiedenen Chören freien Lauf, darunter einer Gruppe junger Frauen – aus Aischylos' *Sieben gegen Theben* –, die befürchten müssen, von angreifenden Kriegern unterworfen zu werden. Sie stürmten auf einem Steg durch das fast dunkle Auditorium, johlend und jauchzend. Sie ballen sich zu einem Haufen, ängstlich flüsternd, oder skandieren, in Reihen geordnet, ihren Text. Mitunter produzieren sie Lärm, wenn sie gegen den Eisernen Vorhang hämmern.

Das Besondere an diesem Chor ist, dass er nicht als ein historisches Element inszeniert ist, sondern aus der dramatischen Handlung heraustritt; ebenso wenig ist er aktualisiert in dem Sinne, dass er eine identifizierbare Gruppe der eigenen Gegenwart darstellt. Er bewegt sich vielmehr als ein Fremdkörper, der sich nicht einordnen lässt und dadurch auf die Zuschauer beunruhigend wirkt. Die Inszenierung war einer der großen Theaterskandale des 20. Jahrhunderts und bereitete damit den Weg für eine Wiederkehr chorischer Formen, die noch heute anhält.

Die Stimmen der Toten (Gotscheff)

Ähnlich obsessiv wie Schleef verfolgte auch der Regisseur Dimiter Gotscheff (1943–2013) einen Rückgriff auf antike Formen. Im griechischen Theater wurden Masken gebraucht, um das individuelle Gesicht zu verdecken und das Abwesende hörbar zu machen. Es wird daher oft als ein Ort beschrieben, an dem Gespenster erscheinen und die Toten wiederkehren. (Dreyer 2014, S. 275 ff.) Gotscheff verwendet keine Masken, jedoch hat er in verschiedenen Inszenierungen antiker Tragödien einen besonderen Sprechstil entwickelt, der die Sprecher maskenhaft erscheinen lässt: Die Rede ist so gestaltet, dass nicht der individuelle Sprecher hörbar ist, sondern dieser sich vielmehr zum Medium eines Textes macht, der durch ihn und sie hindurchgeht.

In seiner Produktion *Die Perser von Aischylos* (Deutsches Theater Berlin, 2006) spricht eine Schauspielerin, gekleidet in einen einfachen dunklen Kittel, den Text des Chors in der Übersetzung von Heiner Müller. Hoch konzentriert bahnt sich ihre Stimme einen Weg durch das Dickicht der komplizierten Syntax. Sachlich widmet sie ihre Aufmerksamkeit jedem Wort. In dieser gesprochenen Auseinandersetzung mit dem historischen Material verlangsamt sich die Zeit. Es entsteht ein Raum außerhalb der Gegenwart, in dem die namenlosen Opfer der Geschichte erinnert werden.

Und heute?

Damit sind einige Möglichkeiten genannt, mit denen es gelingen kann, durch das Material der antiken Tragödie Zeitgenossenschaft im besagten Sinne zu provozieren. Der Anachronismus der antiken Tragödie hilft, die eigene Zeit wahrzunehmen, indem sie mit dem konfrontiert, was ihr fremd ist – wenn sie diese Fremdheit nicht wieder zum Stil macht, zu einer Inszenierungsmanier, die in die Tradition eingeht. Die beschriebenen Fälle funktionierten daher nicht als praktische Regieanweisungen für heutige Projekte. Für uns kann es uns nicht darum gehen, die Mittel der genannten Theatermacher nachzuahmen. Schleef und Gotscheff arbeiteten mit Techniken der Verfremdung, die Brecht zu seiner Zeit nicht kannte. Die nächste Generation bringt jeweils ihre eigenen Mittel hervor.

Was lässt sich also mitnehmen aus der Zeitreise durch die Theatergeschichte? Der besondere Zeitbezug, das Zeitgenössische entsteht bevorzugt mit Formen, die fremd bleiben, aber uns direkt betreffen und beunruhigen. Etwa der Chor – wenn er ein überraschendes Ereignis ist, das danach fragen lässt, was Gemeinschaft ist. Oder die Masken – wenn sie von uns selbst distanzieren und den Sinn vom Hier und Jetzt auf andere Orte und andere Zeiten lenken. Der Umgang mit antikem Material ist auf diese Weise eine Übung, um Formen der Distanz zu lernen. Sie helfen, einer Wirklichkeit näher zu kommen, die in uns selbst verdeckt liegt.

Literatur

- Agamben, Giorgio: Was ist Zeitgenossenschaft? In: Ders.: Nacktheiten. Frankfurt a. M. 2010: Fischer, S. 21–36.
- Brecht, Bertolt: Die Antigone des Sophokles. Materialien. Hrsg. von Werner Hecht, Berlin 1969: Suhrkamp.
- Dreyer, Matthias: Zäsur der Tragödie. Antike Tragödie in Theater seit den 1960er Jahren. Paderborn 2014: Wilhelm Fink.
- Fischer-Lichte, Erika: „Berliner Antikenprojekte. 150 Jahre Theatergeschichte“. In: Dies./Matthias Dreyer (Hrsg.): Antike Tragödie heute. Berlin 2007: Henschel, S. 111–140.
- Reinhardt, Max: „Über ein Theater, wie es mir vorschwebt“ [1901]. In: Ders.: Schriften. Hrsg. von Hugo Fetting, Berlin 1974: Henschel, S. 64–67.