

Text für das Programmheft

Der Körper ein Schmerz

Karl Marx beschrieb die griechische Antike als Kindheitsgeschichte der Menschheit. Dieser Beschreibung war die von heute aus voreilige Hoffnung eingeschrieben, daß sich die barbarischen Verhältnisse in absehbarer Zeit humanisieren werden. Die Welt veränderte sich, seitdem Aischylos seinen Tragödienzyklus Die Orestie geschrieben hat, nicht verändert hat sich die Gefühlsstruktur des Menschen. Liebe, Haß, Macht, Ohnmacht konstituieren unser Leben trotz Internet, trotz moderner Kommunikationsmedien wie vor zweitausend Jahren. Ablesbar ist das noch in den all-täglichen Seifenoperen, die diese Muster genauso benutzen, wie die simple Spieler-Gegenspieler-Konstellation als Antrieb, um Geschichten zu erzählen: Der Feind ist immer der Andere.

Was die soaps von Aischylos unterscheidet ist eine Sprache der Körper, die nichts mit den frisch geföntem Fressen von Seriendarstellern zu tun hat. Die aischyleischen Körper sind erstarrt in ihrem Schmerz; deren Spannung ergibt sich aus dem Widerstand gegen ein übermächtiges Schicksal. Der im Schmerz gefangene, sich gegen das Schicksal anspannende Körper konstituiert die griechische Tragödie.

Die Spieler-Gegenspieler-Konstellation, nicht nur der antiken Stücke, ergibt sich aus den unterschiedlichen Interessen. Was die Menschheit teilt, sind die Interessen. Die daraus entstehenden Verwerfungen amalgamieren zu einem Labyrinth, Gesellschaft genannt, in dem der Einzelne zumeist Objekt von Geschichte(n) ist: Der antike Mensch bezeichnete das als Schicksal.

Die Figuren der Orestie sind diesem, scheinbar von den Göttern verwaltetem Schicksal unterworfen, aber sie schaffen es zugleich neu, sie schmieden weiter an der tödlichen Spirale der Gewalt. Dünn ist der Firnis der Zivilisation über dem Tier-Sein, schlimmer: Das Un-Tier ist intelligibler und dumpfer zugleich.

Klytaimnestra hält die Wunden offen, reißt die Verbände wieder und wieder ab, um den Schmerz, ausgelöst vom Mord an ihrer Tochter frisch zu halten. Ein Schmerz, nicht mitteilbar, hat ihren Körper ergriffen, sich in ihm eingenistet, verkapselt. Er sucht einen Ausdruck, eine Erlösung, der in ihrer Vorstellung immer mehr ein Orgasmus wird: Sehnsucht nach einem ungeheuren Beischlaf mit dem Tod, Aigisthos dessen Werkzeug. Die Tötung Agamemnons als emanzipatorischer Akt, der gleichzeitig patriarchalische Prinzipien des Machterwerbs am laufen hält. Aber für einen Moment entflieht sie dem Prinzip, eine Frau zu sein und kein Sieger.

Agamemnon, der in den Schlachten vor Troja müde gewordene Mann, der nach zehnjähriger Abwesenheit in eine fremde Heimat, zu einer fremden, alt gewordenen Frau zurückkehrt: Schlimmer als Sterben ist Altsein, deshalb: Cassandra. Mit ihr verbindet ihn, was er in den Augen der Frau wie in den Gassen der Stadt nur noch als Erinnerung wahrnimmt: die trügerische Hoffnung auf Zukunft. In den Meidbewegungen des Körpers die verdrängte Schuld für die Opferung Iphigenies, gegen die er sich gepanzert hat mit dem Sieg in Troja. Sein Misstrauen wird nur übertroffen von seinem Hochmut. Cassandra wird begleitet vom Horror des Alles Sehen-Könnens, der schlimmer als der Horror der

Aber sie schaffen es zugleich neu, sie schmieden weiter an der tödlichen Spirale der Gewalt. Dünn ist der Firnis der Zivilisation über dem Tier-Sein, schlimmer: Das Un-Tier ist intelligibler und dumpfer zugleich.

Klytaimnestra hält die Wunden offen, reißt die Verbände wieder und wieder ab, um den Schmerz, ausgelöst vom Mord an ihrer Tochter frisch zu halten. Ein Schmerz, nicht mitteilbar, hat ihren Körper ergriffen, sich in ihm eingenistet, verkapselt. Er sucht einen Ausdruck, eine Erlösung, der in ihrer Vorstellung immer mehr ein Orgasmus wird: Sehnsucht nach einem ungeheuren Beischlaf mit dem Tod, Aigisthos dessen Werkzeug. Die Tötung Agamemnons als emanzipatorischer Akt, der gleichzeitig patriarchalische Prinzipien des Machterwerbs am laufen hält. Aber für einen Moment entflieht sie dem Prinzip, eine Frau zu sein und kein Sieger.

Agamemnon, der in den Schlachten vor Troja müde gewordene Mann, der nach zehnjähriger Abwesenheit in eine fremde Heimat, zu einer fremden, alt gewordenen Frau zurückkehrt: Schlimmer als Sterben ist Altsein, deshalb: Cassandra. Mit ihr verbindet ihn, was er in den Augen der Frau wie in den Gassen der Stadt nur noch als Erinnerung wahrnimmt: die trügerische Hoffnung auf Zukunft. In den Meidbewegungen des Körpers die verdrängte Schuld für die Opferung Iphigenies, gegen die er sich gepanzert hat mit dem Sieg in Troja. Sein Misstrauen wird nur übertroffen von seinem Hochmut. Cassandra wird begleitet vom Horror des Alles Sehen-Könnens, der schlimmer als der Horror der Blindheit ist. Die Königstochter, die vergeblich den bevorstehenden Untergang Trojas gesehen hat, als Geisel des Eroberers; voll stolzer Scham, Sklavin nun, in Haß-Liebe dem Herrscher verbunden bis in den Tod.

Aigisthos, der jenseits vom Klischee des kleinen, miesen Abstaubers eine wirkliche Verbindung zu Klytaimnestra hat: den Schmerz, der einer Erlösung bedarf.

Bei ihm wie bei Klytaimnestra wird eine Grundfigur der Erlösung morgen- und abendländischer Geschichte geboren: Rache.

Der Chor/Chorführer, von wechselnden Interessen getrieben, von Demagogie beeinflussbar. Dessen Haltung, begleitet von Frauenfeindlichkeit, ist nichts anderes als Furcht vor Veränderung. So mäandert der verängstigte Chor-Körper durch das Stück wie die anderen, auf Erlösung hoffend.

Wir sehen die Figuren darum ringen, vom Objekt der Geschichte zu deren Subjekt zu werden ein Problem, dem Menschen nicht nur in der Gegenwart, sondern auch in Zukunft gegenüber stehen.

DIE INSZENIERUNG

3 Stücke 3 Regisseure:

Die Regisseure Stephan Suschke (Agamemnon), Bernhard Stengele (Die Choephoren) und Hermann Schneider (Die Eumeniden) sprechen mit Schauspiel dramaturgin Petra Paschinger über ihre Inszenierungskonzepte.

Wieso spielt man heute eigentlich noch die „Orestie“? Wie aktuell sind die Themen?

Suschke: „Die Orestie“ ist exemplarisch für das Zusammenspiel von Politik, Privatem und Gesellschaft. Letztendlich ist es eine Rachetragödie. Bis im letzten Stück dann die Frage auftaucht: Wie geht man mit einer kontinuierlichen Praxis von Mord um, wie führt man das zu einem anderen Recht wenn man sich kriegerische Auseinandersetzungen anschaut, ist diese Frage eine grundsätzliche.

Schneider: Diesen Mythos von Rache und Vergeltung zu durchbrechen und zu zerstören, funktioniert - egal wie ideologisch Aischylos das im damaligen historischen Zusammenhang gemeint haben mag - nur in der Theorie, in der politischen Gegenwart funktioniert es heute nach wie vor nicht. In diesem Zusammenhang beschäftigt mich vor allem die Frage: Kann man vergessen? Darf man vergessen? Wenn man an den Historikerstreit zwischen Nolte und Habermas denkt, ist Elektra jemand, der sagt: Wir müssen über den Holocaust reden! Das ist eine historische und moralische Verpflichtung.

Stengele: Bei Elektra geht es meiner Meinung nach nicht um das Vergessen, sondern um das Verzeihen. Das Verzeihen muss ja immer von dem ausgehen, dem Unrecht angetan wurde. Das ist der erste Schritt. Aber Fakt ist: Elektra will nicht verzeihen. Auch Orest wird daran gehindert, zu verzeihen. Verzeihen ist eine Kategorie, die in der *Orestie* nicht vorkommt. Es wird etwas anderes draufgesetzt.

Schneider: Einerseits ja: Es wird etwas anderes draufgesetzt, ein anthropologisch gesehen großartiger Quantensprung. Auf der anderen Seite ist Apoll ein Winkeladvokat, der im Grunde mit einem Etikettenschwindel arbeitet: Ist man vom Blut der Mutter oder nicht? Dabei versuche ich in meiner Inszenierung genau diesen Punkt auszuhebeln: Apollons Argumentation löst in meiner Inszenierung eine Existenzkrise aus. Orest wird bei mir zwar entschuldigt, sogar entschönt - durch die Blutwaschung auch noch im mythischen Sinne -, aber er ist nicht befreit, weil er feststellt, dass er eben doch vom Blut seiner Mutter ist. Deshalb hat er genauso gehandelt wie seine Mutter. Und das ist das eigentlich Tragische. Was das Verzeihen angeht, sind wir keinen Schritt weiter.

Suschke: Weil vorhin die Frage nach Historizität und Gegenwart auftauchte: während der Proben merkt man, dass man sofort andere Namen einsetzen kann, zum Beispiel, wenn Klytaimnestra sagt, „Ihr habt zehn Jahre lang den Mord an Iphigenie vergessen“. Da kann man sofort einsetzen „den Holocaust“. An diesen Strukturen, was das Vergessen, was Rachege Gedanken anbelangt, also an den menschlichen Verhaltensweisen, hat sich im Prinzip nichts verändert.

Schneider: Das ist das Frappierende daran, dass diese Strukturen nichts mit einer Zivilisation zu tun haben, sondern möglicherweise einer generellen menschlichen Disposition. Das heißt: die Zivilisation verändert sich, die Kultur verändert sich, aber die Natur bleibt. Das ist die eigentliche Tragik des

Menschen, dass er sich in einer neuen unübersichtlicheren Welt zurecht finden muss, und ich wage zu behaupten, dass die Menschen bei aller zivilisatorischen Errungenschaft am Ende unglücklicher sind, weil sie nicht mehr unmittelbar in den Strukturen selbst ihre Identität finden. In der Entfremdung wird der Mythos von der unmittelbaren Lebenswirklichkeit abgekoppelt, sodass alles in Begriffe übersetzt werden muss, womit man sich letztlich in einer großen Identitätskrise befindet.

3 Regisseure, 3 Stücke was erwartet da den Zuschauer? Unterscheiden sich die drei Teile komplett von einander oder gibt es auch Elemente, die durch alle drei Teile durchgezogen werden?

Suschke: Für den Zuschauer ist sicher am interessantesten, dass wir unterschiedliche Aspekte aufzeigen. Bei drei unterschiedlich ausgearbeiteten Stücken entsteht natürlich ein größerer Reichtum, als wenn ein Regisseur mit einer Ästhetik durchinszeniert. Durch das Bruchstückhafte entsteht mehr Realitätsnähe.

Schneider: Würde ich die gesamte „Orestie“ inszenieren, würde ich natürlich immer eine Art von Ideologie konstruieren und die Figuren „genetisch manipulieren“, um sie am Ende eines Stückes da stehen zu lassen, wo ich sie zu Beginn des nächsten brauche. So muss ich mich daran abarbeiten, was vorher war. Aber genau das halte ich für die ästhetische Qualität

Stengele: Interessant ist das gerade für mich in der Arbeit an der „Orestie 2“. Ich habe die Übersetzung von Peter Stein gewählt, die eher prosaisch ist, während Stephan Suschke für „Agamemnon“ die von J. C. Donner mit gebundener Sprache und Rhythmus gewählt hat. Die Kindergeneration, um die es in meinem Stück vornehmlich geht, spricht also eine andere Sprache - eine prosaischere, was auch deutlich unsere heutige Wirklichkeit abbildet. Dadurch wird der Generationenkonflikt noch sichtbarer.

Schneider: Ich habe für den 3. Teil wiederum eine gebundene Sprache gewählt, von jemandem [Karl Gustav Vollmöller; Anm. d. A.], der versucht hat, einen eher lyrischen Zugriff zu finden. Jemand aus dem Umfeld des Stefan George Kreises, der seine Übersetzung zu Beginn des 20. Jahrhunderts geschrieben hat, vor den ganzen Ideologien, wobei sich in einem bestimmten Vokabular schon eine Art von Ideologieverdacht ablagert. Es ergibt trotzdem - nach dem Naturalismus und Realismus eines Hauptmann oder Ibsen - eine neue Art von Klassizität, die aber in sich etwas Fremdes hat. Da gibt es im Grunde genommen lyrische Gespinste, von denen ich gar nicht weiß, ob das ein innerer Monolog ist oder nicht, und daneben ganz ruppige, trotzdem im Versmaß abgehandelte Dialogfetzen.

Suschke: Um zum Ausgangspunkt der Frage zurück zu kehren: Natürlich wird es immer wieder konzeptionelle Anknüpfungspunkte geben, aber ich finde gerade, dass diese Bruchstückhaftigkeit - dass bestimmte Sachen eben nicht stimmen - mehr mit der Realität zu tun hat als durchgestylte, Klarheit vorgaukelnde Konzepte. Das Leben ist nicht konzeptionell.

Schneider: Wenn man das gesamte Stück liest - also auch die unterschiedlichen Übersetzungen, die wir gewählt haben -, wird mir immer klarer, dass zwischen den einzelnen Stücken Jahre vergehen - dann ist der Regisseur ein anderer und auch Orest ist ein anderer. Zwischen den *Choephoren* und meinem Stück vergehen acht Jahre, die Orest als Wanderer oder Pilger herumzieht, bevor er den Mut findet, ins delphische Orakel zu gehen.

Stengele: Die einzelnen Stücke wahren dabei interessanterweise die Einheit von Ort und Zeit. Zwischen den Ereignissen liegen Jahre, die sich dann in einer einzigen realen Stunde verdichten - immer im Moment der größten Bewegung, also im Mord oder in der Erlösung.

Eine Besonderheit dieser Inszenierung ist der Einsatz des Bürgerchores, dem 80 Würzburgerinnen und Würzburgern angehören.

Suschke: Es sind Bürger dieser Stadt, die unentgeltlich, ohne ideologische Anbindung, nur aus Spaß etwas machen. In unserer durchökonomisierten Gesellschaft ist das etwas Außergewöhnliches.

Stengele: Dass so viele beim Bürgerchor mitmachen, ist eine unglaublich beglückende Erfahrung, aber auch organisatorisch eine wahnsinnige Herausforderung. Inszenatorisch übrigens auch, schließlich ist der Chor in allen drei Stücken eigentlich fast die Hauptperson

Suschke: Das Interessante daran ist vor allem die Begegnung. Einar Schleef hat Mitte der 80er Jahre am Schauspiel Frankfurt diese großen Chöre eingeführt. Davor gab es über Jahrzehnte den Versuch, den Chor praktisch aufzulösen in einen einzigen Schauspieler, was natürlich der grundsätzlichen Idee von Chor total entgegengesetzt ist. Es geht nicht um das Individuum und den Schauspieler als bürgerliches Individuum, sondern um Masse, um die ungeheure Wendigkeit, den ungeheuren politischen Opportunismus, manchmal die Klugheit, manchmal die Dummheit der Masse. Wenn das ein einzelner spielt, dann ist das natürlich das schwankende bürgerliche Individuum, aber hier geht es ja um etwas anderes.

Schneider: Für mich ist der Chor unglaublich faszinierend. Die Leute gehen mit einer wunderbaren Einstellung an die Arbeit heran, aber auch mit einer Verwunderung und einem Entsetzen darüber, dass ein angeblich so kulturvoller Stoff so blutrünstig ist.

Stengele: Neulich fragte eine der Choristinnen auf der Probe: Warum müssen wir eigentlich immer so schreckliche Stücke spielen? Das ist genau die Frage, die wir uns auch stellen. Die Antwort ist allerdings: Wir müssen sie spielen und wir müssen diese Frage stellen. Wir können nicht, was manche Leute gerne hätten, diese Frage nicht stellen und ihr damit aus dem Weg gehen. Diese Stücke spiegeln unsere Welt wider, die nun einmal so schrecklich ist.

Gibt es aus diesem Grund das von Anna Sjöström mit dem Ensemble erarbeitete Satyrspiel? Um am Ende diesen Schrecken in etwas anderes zu überführen?

Stengele: Das ist die Aufgabe des Satyrspiels.

Vielen Dank für das Gespräch.

II. Die Choephoren
Deutsch von Peter Stein

Inszenierung
Bernhard Stengele

Bühne
Stephan Prattes

Kostüme
Sigrid Brüninghoff

Choreinstudierung
Anna Sjöström/ Kai Christian Moritz

Dramaturgie
Petra Paschinger

Wissenschaftliche Beratung
Prof. Dr. Ulrich Sinn

Körpertraining
Bernhard Stengele

Orestes
Christian Manuel Oliveira

Pylades
Issaka Zoungrana

Elektra
Anne Diemer

Klytaimnestra
Maria Brendel

Aigisthos
Kai Christian Moritz

Amme
Rainer Appel / Max De Nil

Chorführerin
Anna Sjöström

Chor
Damen des Bürgerchors

Produktionskoordination: Marcus Rehberger | Regieassistenz: Carolin Kipka a.G. |

Abendspielleitung: Marcus Rehberger, Daniela Schwarz a.G. | Ausstattungsassistent: Sandra Dehler | Kostümassistenz: Stefanie Denk | Soufflage: Petra-Felicitas Vormwald | Inspizienz: Michael Gade

Technischer Leiter: Jochen Kuhn | Theatermeister: Frank Vormwald, Gisbert Grünwald |
Beleuchtungsmeister: Thomas Ratzinger | Leiter der Tonabteilung: Volker Ulfig | Leiter der
Kostümwerkstätten: Götz Lanzelot Fischer | Chefmaskenbildner: Wolfgang Weber |
Chefrequisiteurin: Cornelia Geißler | Produktionsleiter: Marco Bauer | Vorstand des Malsaals:
Michael Baum

Hospitantz Regie: Johannes Ambrosius, Sophie Rosenthal

Bild- und Tonaufnahmen während der Vorstellung sind verboten.

III. Die Eumeniden
Deutsch von Karl Gustav Vollmöller

Inszenierung
Hermann Schneider

Bühne
Stephan Prattes

Kostüme
Irina Bartels

Choreinstudierung
Anne Simmering

Dramaturgie
Petra Paschinger

Wissenschaftliche Beratung
Prof. Dr. Ulrich Sinn

Athene
Edith Abels

Apollon
Kai Markus Brecklinghaus

Orestes
Christian Manuel Oliveira

Klytaimnestras Schatten
Maria Brendel

Hermes / Herold
Issaka Zoungrana

Pythia
Edith Abels

Chorführerin
Anne Simmering

Chor der Erinnyen
Anne Diemer, Anne Simmering,
Kai Christian Moritz, Klaus Müller-Beck

Chor

Bürgerchor

Produktionskoordination: Marcus Rehberger | Regieassistenz und Abendspielleitung: Marcus Rehberger, Daniela Schwarz a.G. | Ausstattungsassistentz: Sandra Dehler | Kostümassistenz: Stefanie Denk | Soufflage: Petra-Felicitas Vormwald | Inspizienz: Michael Gade

Technischer Leiter: Jochen Kuhn | Theatermeister: Frank Vormwald | Beleuchtungsmeister: Thomas Ratzinger | Leiter der Tonabteilung: Volker Ulfig | Leiter der Kostümwerkstätten: Götz Lanzelot Fischer | Chefmaskenbildner: Wolfgang Weber | Chefrequisiteurin: Cornelia Geißler | Produktionsleiter: Marco Bauer | Vorstand des Malsaals: Michael Baum

Bild- und Tonaufnahmen während der Vorstellung sind verboten.

IV. Satyrspiel

Spielleitung

Anna Sjöström

Ausstattung

Stefanie Denk

Dramaturgie

Petra Paschinger

Mit

Edith Abels

Rainer Appel

Max De Nil

Anne Diemer

Klaus Müller-Beck

Philipp Reinheimer

Christian Manuel Oliveira

Produktionskoordination: Marcus Rehberger | Regieassistent: Johannes Ambrosius |
Abendspielleitung: Marcus Rehberger, Daniela Schwarz |
Ausstattungsassistent: Sandra Dehler |
Kostümassistent: Stefanie Denk | Soufflage: Petra-Felicitas Vormwald |
Inspizienz: Michael Gade

Technischer Leiter: Jochen Kuhn | Theatermeister: Frank Vormwald |
Beleuchtungsmeister: Thomas Ratzinger |
Leiter der Tonabteilung: Volker Ulfig |
Leiter der Kostümwerkstätten: Götz Lanzelot Fischer |
Chefmaskenbildner: Wolfgang Weber |
Chefrequisiteurin: Cornelia Geißler |
Produktionsleiter: Marco Bauer |
Vorstand des Malsaals: Michael Baum

Bild- und Tonaufnahmen während der Vorstellung sind verboten.

Bürgerchor:

Hanne Amsel, Martina Apel, Michael Apel, Fabian Bader, Ursula Basler-Petsch,
Christine Bauer, Barbara Beckmann, Christel Blank, Hans-Martin Blank, Stephan
Bossle, Katrin Brückner, Ulrike Christoph, Gabi Dauerer, Steffi Duschl, Brigitte Englmaier, Dr.
Rupert Englmaier, Christina Fladda, Waltraud Forster, Madleen Fox, Gesa Franke, Marion
Fromm, Elisabeth Genser, Franz-Peter Genser, Maria Genter, Susanne Grimm, Gudrun
Grundner, Dr. Wolfram Hartung, Rita Heeg, Andrea Heiligenthal, Felix Hemberger, Philipp
Hesse, Larissa Ivanova, Gertraud Jesberger, Edith Kasamas, Volker Kauczok, Monika Kees,
Hanna Knöppel, Beate Köhler, Dr. Bärbel Kleine, Jutta Kufner, Kerstin Lauterbach, Maria-
Theresia Lillge, Edeltraud Linkesch, Christoph Mansky, Martin Menner, Elisabeth Nickel,
Ulrike Reible, Jutta Rüländer, Monika Rummel, Renate Saha, Ursula Sappok, Silvia Schad,
Susann Scharrer, Melanie Schmidt, Antonia Schmitt, Theresa Schmitt, Claudia Schneider,
Hans-Jürgen Schreckling, Lisa Schrems, Hannelore Schreyer, Hans-Dieter Schreyer, Gaby
Segert, Hannelore Siegler, Gerhard Siegler, Dr. Friederike Sinn, Christiane Sonnenberg,
Michaela Sopp, Reinhold Stauder, Marion Stöhr, Viola Theis, Michaela Thiel, Katharina
Völker, Sabine Voß, Gabriella Wehr, Rosemarie Weitze, Eva Winzmaier, Dr. Gisela
Wohlleben, Lothar Wolz, Barbara Zellfelder-Flecken.