



Das griechische Theater diente zugleich der staatsbürgerlichen Erziehung wie der religiösen Erbauung – und ist in der Kulturwelt von heute überraschend gegenwärtig.

JAHRMARKTZAUBER IN GOTTES NAMEN

Von Wolfgang Höbel

BÜHNE FREI
Leicht ansteigende Sitzreihen, in der Mitte die Spielfläche (Orchestra) für den Chor, darüber der Himmel – so funktionierte griechisches Drama. Vom Theater im sizilianischen Segesta blickte man spektakulär gen Osten.

Verdammt lang her und verdammt weit weg ist das alles, denken viele, wenn von der kurzen Blüte des Athener Theaters vor rund 2450 Jahren die Rede ist. Von einer Kunst, in der die Frauen einfach nicht mitspielen durften (weswegen auf der Bühne alle Heldinnenfiguren von Antigone bis Iphigenie strikt von Männern mit Frauenmaske verkörpert wurden); von zweimal jährlich stattfindenden Großspektakeln, die sich jeweils eine knappe Woche hinzogen und zu deren Besuch die Bürger der Stadt nahezu zwangsverpflichtet waren; von einem Rauscherlebnis, welches bewirkte (wie Friedrich Nietzsche behauptete), dass „die Klüfte zwischen Mensch und Mensch einem übermächtigen Einheitsgefühl weichen, welches an das Herz der Natur zurückführt“.

Selbstverständlich finden wir heutigen Menschen jede Frauenausschlusskunst lächerlich und doof. Unwillkürlich stöhnen wir über jede Kulturanstrengung, die uns länger als ein paar frühe Abendstunden in Anspruch nimmt. Und ungläubig staunend hören

wir Kulturkonsumenten des 21. Jahrhunderts von Bühnendarstellern, die über die magische Kraft verfügten, ihrem Publikum ein tiefes Gemeinschaftsgefühl zu verschaffen, ja sogar „metaphysischen Trost“ (wiederum Nietzsche). Derlei nachhaltige Zauberkunststücke kriegt auch der tollste Popstar unserer Zeit nicht hin.

Und dennoch ist das Theater der alten Griechen auch in unserer Zeit manchmal ganz packend gegenwärtig.

Im Berliner Deutschen Theater beispielsweise steht seit September 2006 eine Inszenierung auf dem Spielplan, die auf herausragende, viele Zuschauer heftig erschütternde Weise Glaubensfanatiker im Blutrausch zeigt. Im rasenden Schnelldurchlauf von 100 Minuten lässt der Regisseur Michael Thalheimer seine Darsteller Innereien zerquetschen und Kleider zerfetzen, Geilheit herausstöhnen und Kehlen zu drücken, und dazu brüllt ein Chor vom zweiten Rang des Theaters wie panisch die Devise „Tun! Leiden! Lernen!“.



Wenn doch statt der vielen Statuen einige Manuskripte von Aischylos und Sophokles ausgegraben würden!

RICHARD WAGNER, 1882
zu seiner Frau Cosima

Es ist die „Orestie“ des Aischylos, eine der ältesten bekannten Theaterstück-Trilogien überhaupt, uraufgeführt im Jahr 458 v. Chr. (und finanziert von einem reichen Bürger namens Xenokles von Aphidna), die in Berlin in streng geraffter Form als Spiegelung der religiös motivierten Terrormorde im Zeitalter Bin Ladens eingesetzt wird. Der einzige Lernerfolg des Orest, der am Ende der Schlachtereier halb nackt und aufs Schlimmste besudelt an der die Bühne dominierenden Palastmauer entlangkriecht, besteht hier in seiner Abwendung von den Göttern – womit der Regisseur Thalheimer zwar von der (stark gekürzten) Textvorlage entschieden abweicht, aber doch nur jene Entzauberung einer aus dem Lot geratenen Götterwelt zornig pointiert, die schon die Aischylos-Trilogie vorsichtig andeutet. Denn die Moral der Story liegt auf der Hand: Himmels herrscher, die ihre Schützlinge derart Leichenberge aufhäufen lassen, können nicht ganz bei Trost sein.

Kaum weniger blutig ist das zweite Beispiel für die Aktualität griechischer Theaterkunst im deutschen Bühnenschaffen dieser Tage. Die bleiche, oft hinter halbgeschlossenen Augenlidern die Pupillen rollende Schauspielerin Sandra Hüller spielt seit ein paar Monaten in den Münchner Kammerspielen eine Kindsmörderin der Sorte, die in den Boulevardzeitungen immer wieder für kreischende Schlagzeilen sorgt. Hüller aber macht zart, eindringlich, heftig aufstumpfend und verzweifelt schniefend begreiflich, welche Gemeinheiten und Demütigungen eine Frau zu so einer Tat treiben können – und der Stoff stammt wiederum aus dem antiken Griechenland.

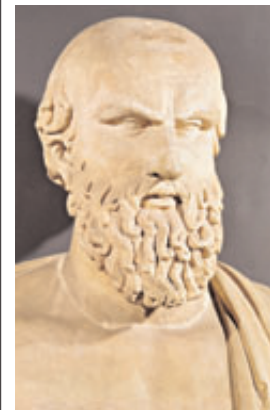
„Mamma Medea“ heißt die Aktualisierung von Euripides’ „Medea“ aus der Feder eines (lebenden) belgischen Theaterdichters, die der Regisseur Stephan Kimmig in München als modernes Melodram mit Migrationshintergrund vorführt. In dem ist Liebe eine böse Krankheit. „Wie eine Zecke“ habe sie die Leidenschaft gebissen, klagt Sandra Hüllers Me-

dea einmal, ihre Lust auf den Muskelklotz Jason nennt sie „ein Krebsgeschwür in meiner Brust“, den treulosen Gatten selbst einen „feigen Drecksack“ und geilen Bock. Das Liebesunglück im alten Korinth wird hier zu einem hochmodernen (und mitunter sogar grausam komischen) Ehe- und Eifersuchts-Katastrophenstück.

So viel Lebensdauer und Überlebenskraft haben die Theaterdichter des alten Athen ihren Werken ganz sicher nicht zugetraut: Schließlich war es stets nur eine einzige Aufführung, für welche die Tragödienschreiber Aischylos (525 bis 456 v. Chr.), Sophokles (497/96 bis 406/05 v. Chr.) und Euripides (um 480 bis 406 v. Chr.) sich ans Werk machten, und beim Komödienspezialisten Aristophanes (vermutlich 445 bis 385 v. Chr.) war es nicht anders. Sie alle schrieben ihre Stücke für die jeweils im Januar und zu Frühjahrsbeginn stattfindenden kultischen Freudenfeiern und Dichterwettbewerbe im Dionysos-Theater am Südosthang der Akropolis.

In vermutlich sieben- bis achtstündigen Aufführungen präsentierte jeder der Tragödiendichter drei Tragödien und ein Satyrspiel im Viererpack, für Komödien gab es bald einen eigenen Wettkampftag. Erst am Ende der Festwoche entschieden zehn ausgeloste Preisrichter über die Vergabe von ersten und zweiten Preisen, die mit nichts als Ehre (beziehungsweise einem Siegerkranz und einer Opferziege) dotiert waren. Jedes Werk wurde nur ein einziges Mal gespielt; erst ab Mitte des vierten Jahrhunderts v. Chr., als sämtliche der bis heute berühmten griechischen Dramatiker längst tot waren, ließ man auch regelmäßig alte Stücke zum Theaterwettbewerb zu: die Geburtsstunde des heute vorherrschenden Repertoiretheaters.

Wie es überhaupt dazu kam, dass sich die Bürger von Athen massenhaft und wohl auch echt begeistert dem Theatervergnügen und dem Theaterkult hingaben, ist bis heute ziemlich umstritten. Religiöse



BLUTIGER ERNST
Als irre Schlächtereier inszenierte Michael Thalheimer 2006 die „Orestie“ (o. l.). In den drei Tragödien des Aischylos wird die Rache des Orest an seiner Mutter Klytännestra und ihrem Geliebten Aigisth dargestellt. Antike Büste aus dem Kapitolinischen Museum, Rom



VON DER MUSE BERATEN

Als größter Komödiendichter der hellenistischen Zeit gilt Menander (342 bis 291 v. Chr.), dessen Gesellschaftssatiren auch Römer wie etwa Plautus zu Remakes anregten. Auf diesem römischen Relief hält Menander eine Theatermaske in der Hand, während eine Muse ihn inspiriert.

Vatikanische Museen, Rom

Feiern der Ägypter hätten die Griechen inspiriert, behauptete der Geschichtsschreiber Herodot (vermutlich 485 bis 424 v. Chr.). Tatsächlich sind alljährlich stattfindende Feierlichkeiten zu Ehren des Gottes Osiris schon in der Kultur des ägyptischen Mittleren Reichs belegt, also vor 1500 v. Chr.: Bei diesen Festen spielten erotische und akrobatische Frauentänze und allerlei Fruchtbarkeitsriten eine große Rolle; und Akteure wie Zuschauer berauschten sich am Bier.

Im attischen Griechenland aber galt der Kult dem Gott Dionysos, wiederum Gott der Fruchtbarkeit, aber auch des Rausches und der Verwandlung – und der Stoff, der die zweimal im Jahr stattfindenden Festlichkeiten antrieb, war Wein. Ob zu all diesem Trubel überhaupt Frauen zugelassen waren, darüber wird unter Altertumsforschern bis heute eifrig diskutiert (wenn, dann durften sie wohl nur in den hintersten Zuschauerreihen Platz nehmen).

Im Athen des sogenannten Tyrannen Peisistratos (vor 600 bis 527 v. Chr., heute bezeichnet das Wort „Tyrann“ einen Gewaltherrscher, im antiken Griechenland aber moralisch wertfrei den allein regierenden Machthaber) wurden die Dionysos-Feiern zum Staatskult erhoben. Diesem Kult, den anfangs wohl Männer in Ziegenbockmasken versahen – eine von mehreren Erklärungen dafür, dass man ihre Darbietungen „Tragödien“, wörtlich übersetzt: „Bocksgesänge“, nannte –, gab man im Schatten der Akropolis im immerhin 17 000 Zuschauer fassenden Dionysos-Theater einen festen Ort.

Peisistratos war es auch, der einen fahrenden Spieler, Sänger und Tänzer namens Thespis aus dem Dorf Ikaria für die jeweils sechs Tage dauernden Dionysos-Spiele im März engagierte (und die von Thespis angestellten Chormänner samt dem sprichwörtlichen Thespiskarren gleich dazu). Dieser Thespis nun ist der erste namentlich bekannte Regie-Despot der Theatergeschichte: Er soll einen seiner Jungs aus dem Chor gelöst und ihn im Zwiegespräch mit den anderen eingesetzt haben. Den zweiten Schauspieler führte dann Aischylos ein, Sophokles den dritten, mehr gab es nicht; in allen personenreicheren Stücken musste jeder Darsteller eben mehrere Rollen spielen.

Besonders fromm ging es wohl nie zu bei den attischen Theaterfesten. „Wenn man sagt, das Theater sei aus dem Kultischen gekommen, so sagt man nur, dass es durch den Auszug Theater wurde“, wettete Bertolt Brecht gegen all jene, die den religiösen Charakter des antiken griechischen Theaters für seinen Geschmack übertrieben betonten. „Aus den Mysterien nahm es wohl nicht den kultischen Auftrag mit, sondern das Vergnügen daran, pur und simpel.“

Wahr daran ist, dass die Dionysos-Feste zumindest anfangs auch den Zweck verfolgten, dem jeweiligen Herrscher die einfache Bevölkerung gewogen zu machen und die Macht des athenischen Stadtadels zu schwächen, und so dürfte es kaum anders zugegangen sein als bei den Jahrmärktebelustigungen späterer Zeitalter. Während der zunächst vier, dann drei

Theaterspieltage im Rahmen der sechstägigen Dionysien bot man dem Publikum Donner und Blitz aus eigens erfundenen Krawallmaschinen, lebende Pferde für die Streitwagen und grellbunte Kostüme.

Nur die Masken, die sich die Schauspieler vor Gesicht hielten, waren zunächst wohl einheitlich streng. Die Kunst des sauberen Deklamierens (also schön deutlich und gemessen und laut zu sprechen, wie es beispielsweise der verehrungswürdige konservative Münchner Kulturkritiker Joachim Kaiser seit Jahrzehnten vergebens von den Schauspielern unserer Tage fordert) beherrschten zur goldenen Zeit des griechischen Theaters vermutlich auch schon nicht mal die größten Köpfer: Die meisten Wissenschaftler vermuten, dass die Darsteller überhaupt nicht sprachen, sondern eher eine Art Singsang vortrugen.

Die Akustik des heute nur noch im Grundriss existierenden Dionysos-Theaters aber soll wie in fast allen ähnlichen Theaterbauten großartig gewesen sein. In der Mitte der zentralen Spielfläche, der Orchestra, befand sich meist ein Altar, in den zunächst zeltartigen Bühnenbauten, der Skene, versteckte man Lärmmaschinen und Requisiten. Die ohnehin geringen Eintrittsgelder aber, die man dem aus Athen, aber auch aus fernen Gegenden Griechenlands herbeiströmendem Publikum abverlangte, bekamen die ärmeren Athener Zuschauer in der Zeit der attischen Demokratie vom Staat zurückerstattet – man verstand das Theater offenbar als Unterweisung in Moral und Staatsbürgerkunde.

In der Regel inszenierten die Stückeschreiber ihre Werke selbst, komponierten auch die Musik und studierten die Chortänze ein – anfangs traten sie sogar als Schauspieler auf, was aber bereits Sophokles abschaffte hat. Die Verpflegung und Bezahlung der Darstellungskünstler übernahm zumindest weitgehend ein reicher Bürger, der als sogenannter Chorege von einem städtischen Beamten das Amt des Aufführungsproduzenten zugewiesen bekommen hatte. Verbürgt ist, dass die Bedeutung der Schauspieler im griechischen Theater im Verlauf des fünften Jahrhunderts v. Chr. beständig zunahm, möglicherweise gab es sogar ein ausgeprägtes Schauspielers-Tarwesen in Athen; der Denker Aristoteles (384 bis 322 v. Chr.) jedenfalls hielt die Darstellungskünstler für wirkungsmächtiger als die Dichter.

Aristoteles stellte in seiner „Poetik“ die erste und bis heute nachwirkende Theorie darüber auf, wie das Theater auf seine Zuschauer wirke: Die Kunst ziele ab auf die Erregung von „phobos“ und „eleos“ – „Furcht“ und „Mitleid“ – im Zuschauergemüt, so der Kern seines Theaterverständnisses; vornehmstes Ziel der Darbietung sei die Bewirkung der „Katharsis“, einer Reinigung der Zuschauer von störenden Affekten – wobei Aristoteles nach heutigem Verständnis der Wissenschaft die befreiende Erleichterung des Zuschauers von der während der Aufführung angestauten Gemütsregung meinte und nicht die allgemeine moralische Läuterung der im Theater sitzenden Menschen.

Über den Anspruch, eine Tragödie müsse Katharsis bewirken, haben sich die Nachgeborenen ausgiebiger die Köpfe heißgeredet als über jeden anderen Aspekt des griechischen Theaters. In Deutschland ist Gotthold Ephraim Lessing der prominenteste Deuter der aristotelischen Theorie – und der eigentliche Erfinder jener „Schaubühne als moralischer Anstalt“, von der Friedrich Schiller sprach. Bereits Lessing

nämlich befand, jede Theaterkunst müsse eine ethische Besserung des Zuschauers erreichen. Genauer sprach Lessing von „tugendhaften Fertigkeiten“, die es in der Brust und der Seele des Zuschauers auszubilden gelte.

Mochte schon der an derlei hochtrabendem Brimborium kaum interessierte Geheimrat Goethe dagegenhalten, dass der Theaterbesucher nach der Vorstellung „um nichts gebessert“ nach Hause gehe – der oft belustigende und manchmal leidenschaftlich ausgetragene Streit um die angebliche oder tatsächliche Wirkung der Theaterkunst auf ihr Publikum hält bis heute an.

So tritt der einst legendär erfolgreiche, heute aber mitunter leicht verbiesterte deutsche Regisseur Peter Stein in unseren Tagen gern in Vorträgen als Weihpriester und Verkünder der einzig wahren Lehre über das Theater der Griechen auf. Durch Einblick in das Treiben der Götter habe das Theater der griechischen Klassiker „die Phänomene des Lebens auf eine unsterbliche Ebene“ erhoben, tönt Stein zum Beispiel. Zudem lieferten die Tragödien den Theaterzuschauern bis heute unersetzliche philosophische und praktische Lebenshilfe: „Unsere Einsicht in das, was wir sind, können wir mit diesen Texten in den Griff bekommen“, behauptet der große Regie-Haudegen, und verweist gern darauf, dass er selbst schon viermal im antiken Theater von Epidauros inszeniert hat.

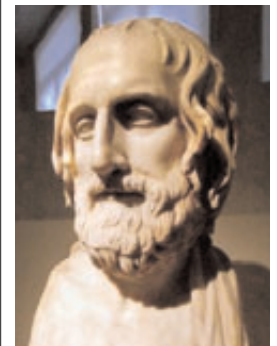
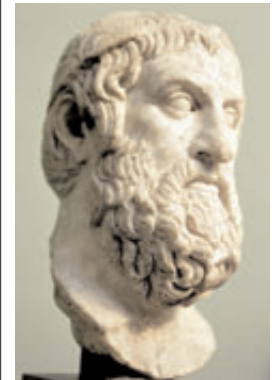
Einer wie der radikal zeitgenössische Regisseur Peter Konwitschny gibt lieber zu bedenken, dass nur der das Theater der Antike wirklich verstehen kann, der seine Bedeutung zu jenem historischen Zeitpunkt begreift, an dem es aufblühte – und damals hatte es einen kollektivstiftenden Effekt, der ihm schon zur Zeit der Römer wieder verloren ging: „Theater war entscheidend an der Nahtstelle von Stamm zu Staat geworden. Das war eine neue Organisationsform. Im Stamm kannten sich alle Menschen persönlich. Der Staat begann dort, wo sich nicht mehr alle persönlich kannten, weil es zu viele Menschen auf einem Raum wurden“, doziert Konwitschny in einem Interview über die Entstehungszeit der griechischen Klassiker. „Man musste neue Kommunikationsformen finden. Damit sich überhaupt so ein neues Gebilde wie ein Staat bilden und festigen konnte, war diese Kommunikation zum Beispiel im Theater wichtig. Man musste Gesetzmäßigkeiten finden, die nötig waren. Funktionieren können diese aber nur, wenn jeder Einzelne sie verinnerlicht.“

Schlau gesprochen. Doch nicht die Einsicht in historische Zusammenhänge und nicht die heute oft bizarr wirkenden Moralgesetze und Götter-Ränke der Griechischen Tragödie sind es, mit denen diese Texte im Gegenwartstheater des 21. Jahrhunderts Furore machen. Sondern es sind die Konflikte selbst, die auf phantastisch zeitlose Weise dargestellt werden – und die poetische Schönheit der Sprache und des Spiels.

Denn es ist tatsächlich eine magische Kraft, die dahintersteckt, wenn gut 2400 Jahre alte Worte es schaffen (nicht immer, aber stets aufs Neue), uns unmittelbar in Bann zu schlagen durch die Beschreibung von Mord und Totschlag und rasender Eifersucht. So hatte der oft so pompöse Friedrich Nietzsche mit einer seiner schlichteren Weisheiten ganz sicher recht: „Die Verzauberung ist die Voraussetzung aller dramatischen Kunst.“

Wenn man dem Sophokles vorwarf, dass es seinen Charakteren an Wahrheit fehle, so pflegte er sich damit zu verantworten, dass er die Menschen so schildere, wie sie sein sollten, Euripides aber so, wie sie wären.

GOTTHOLD EPHRAIM LESSING
1768 in seiner „Hamburgischen Dramaturgie“



DIE KLASSIKER

In den Tragödien des Sophokles (o.) und Euripides gewinnt die klassische Tragödie an psychologischer Raffinesse, während das göttliche Verhängnis nüchterner gesehen wird. Büsten aus der Ny Carlsberg Glyptotek, Kopenhagen (o.), und dem Nationalmuseum, Athen