
ANTIKES THEATER HEUTE TRANSFORMATIONEN DES FREMDEN

Ein Interview mit Dr. Dirk Pilz

Dr. Dirk Pilz

Theaterkritiker und Publizist, Redakteur für nachtkritik.de, Autor der Berliner Zeitung und Neuen Zürcher Zeitung

eisodos Warum gibt es im zeitgenössischen Theater eine so große Faszination für die Antike?

Dirk Pilz In der Literatur, in der Kunst allgemein, ist Alter ja keine Kategorie, weil es in der Kunst nichts gibt, das veraltet wäre. Es gibt nur immer wieder bestimmte Texte oder Kunstwerke, die für eine bestimmte Zeit stumm bleiben, später aber wieder zu sprechen beginnen. Bei den antiken Tragödien ist es erstaunlicherweise so, dass sie im Grunde nie aufgehört haben, lebendig zu sein, sprechende, ansprechende, herausfordernde, schöne Texte zu sein. Auch wenn man sie nicht im Original lesen kann, ist ihre sprachliche Kraft noch zu spüren. Das macht sie so faszinierend im Wortsinne: Sie fesseln die Phantasie, setzen die Sinne und das Denken in Bewegung. Zudem ist es bei den Tragödien so, dass man es oft mit dramaturgisch klar ausformulierten Konflikten zu tun hat, die unserer Gegenwart nicht unbekannt sind; Konflikte zwischen Recht und Rechtsempfinden, zwischen den Generationen, zwischen den Zwängen der Wirklichkeit und dem Utopischen zum Beispiel. Daher werden diese Stücke auch heute noch gespielt. Solche Stoffe sucht das Theater ja immer, Stoffe mit solch einer Kraft, die einen großen Assoziationsraum mitbringen und sehr bildkräftig sind.

eisodos Ist die Antike außer in den antiken Stücken auch noch in anderer Weise präsent im zeitgenössischen Theater?

Dirk Pilz Es hat immer wieder Bearbeitungen antiker Stoffe gegeben, mal dichter, mal weiter entfernt von ihren Vorlagen. Man findet die Antike überall, wann immer man danach sucht, bei Brecht und Sarah Kane, bei Dürrenmatt, Edward Bond und Botho Strauß, bei Heiner Müller oder Elfriede Jelinek – lauter sehr verschiedene Dramatiker. Es gibt auch immer wieder groß angelegte Versuche der Neuschreibung der antiken Vorlagen, von Simon Werle zum Beispiel, der acht antike Stücke zu dem Zyklus *Mythen. Mutanten* umgearbeitet hat.

eisodos Welche Inszenierung antiker Stücke aus der letzten Zeit fanden Sie besonders

gelingen? Und warum?

Dirk Pilz Es gibt keine in Stein gemeißelten Kriterien, nach denen entschieden werden könnte, was eine gute, gelungene oder missratene Inszenierung ist. Im Kern geht es immer um die Frage, ob man eine ästhetische Erfahrung macht oder nicht, und es spielen für das Machen einer solchen Erfahrung viele Faktoren eine Rolle, auf Seiten des Rezipienten genauso wie auf Seiten der Inszenierung. Dazu kommt, dass man die Qualität einer Inszenierung nicht jenseits der jeweiligen Kontexte eines einzelnen Hauses und eines einzelnen Regisseurs beurteilen kann. Ich finde es deshalb generell langweilig, eine Inszenierung danach zu beurteilen, ob sie gut ist oder nicht – das bloße Bewerten ist eine Schrumpfform von Kunstkritik. Ich bin immer daran interessiert, die Mach- und Denkart einer Inszenierung zu begreifen, mein eigenes Denken und Fühlen zu ihr in Beziehung zu setzen.

In diesem Sinne habe ich inspirierende Inszenierungen gesehen. Das waren oft Arbeiten, die Antworten auf die Frage zu finden versuchen, warum man diesen konkreten Stoff, dieses Stück auf die Bühne bringt. Warum macht man *Medea*? Warum die *Orestie*? Das ist ja keineswegs selbstverständlich. Die Künstler, die Regisseure, Schauspieler, Bühnenbildner müssen für sich eine klare Antwort darauf haben, eine Haltung zum jeweiligen Stoff. Sie übermittelt sich dann auch an den Zuschauer, und es ist dabei sekundär, ob man dieselbe Haltung wie die Künstler hat. Viel zu oft sind aber haltungslose Inszenierungen zu erleben, das ist das eigentliche Problem einer Kulturindustrie. Ein Stück nur deshalb zu inszenieren, weil es zum Kanon gehört, ist der Tod der Kunst. Das ist stumpfsinniges Anbeten von Autoritäten, das Wiederkäuen von Vorurteilen über bestimmte Texte.

Anregend fand ich eine Inszenierung wie die der *Elektra* von Stefan Pucher am Deutschen Theater Berlin: Es war bei ihm kein Stück über Rache oder Schicksal, sondern über Gegenwelten. Pop und Antike unversöhnlich vereint, Elektra als eine Frau, die gerade keine Identifizierung stiftet. So hatte ich das Stück vorher noch nicht gelesen, ich stimme der Lesart auch nicht rundum zu, aber sie hat eine eigene, nachdenkenswürdige Perspektive. Eine sehr umstrittene Inszenierung mit hervorragenden Schauspielern zudem – das ist schon viel.

Vor sechs, sieben Jahren gab es eine kleine Renaissance der *Orestie*. Michael Thalheimer hat sie zum Beispiel in Berlin inszeniert und Karin Neuhäuser in Frankfurt. Sehr eingepreßt hat mir sich aber die *Orestie* von Wolfgang Engel in Leipzig. Er hat seine Schauspieler um einen runden Tisch und die Zuschauer in ein Mini-Amphitheater gesetzt. Die Schauspieler hatten nichts als die Sprache, kleine Figurinen, etwas Theaterblut und ihre körperliche Präsenz als Spielgrundlage. Es entstand eine Art kammermusikalischer Chor, und aus den Besetzungsverschiebungen innerhalb der drei Teile wurde ein Gesamtgewebe. Carolin Conrad war damals zum Beispiel erst Cassandra, dann Elektra, zum Schluss Athene und jede Figur war zwischen feinfühligem Dünnhäutigkeitsgefühl und harschem

Grimm aufgespannt. Engel hatte damit die Tragödie durchweg als einen Resonanzkörper behandelt, mit dem auch die gegenwärtige Krise der Demokratie zum Ausdruck kam. Ein ganz starker Abend.

eisodos Wenn man die Rezeptionssituation der Stücke in der Antike und heute betrachtet, was fällt bei diesem Vergleich auf?

Dirk Pilz Es ist ja bekannt, dass das antike Publikum die Stoffe bestens kannte. Das Neue war die jeweilige Art der Darstellung, wie der Konfliktknoten geschnürt und wieder gelöst wird und unter welche Perspektive diese Konflikte gestellt wurden. Die Stoffe wurden nicht als selbstverständlich hingenommen, sondern hinterfragt und kritisiert.

Das ist heute grundlegend anders. Der historische Graben ist zu groß; wir wissen nicht, wie damals gespielt wurde, es gibt nur Vermutungen, Annäherungen, aber diese wirken in der Moderne durchweg befremdlich. Diese Fremdheit zu markieren, nicht zu überspielen, halte ich für die Grundvoraussetzung, um die Stücke überhaupt verstehen zu können. Das sofortige Eingemeinden in das schon Verstandene ist immer ein Anzeichen dafür, dass man den Kern noch gar nicht begriffen hat.

Innerhalb der letzten zwanzig, dreißig Jahre haben sich zudem noch zwei weitere Dinge geändert. Zum einen gab es noch bis Anfang der 90er-Jahre den unausgesprochenen Konsens oder zumindest die Hoffnung, dass es so etwas wie einen bildungsbürgerlichen Konsens gibt, dass man also die Kenntnis bestimmter Stoffe und Stücke voraussetzen kann. Den gibt es aus verschiedenen Gründen nicht mehr. Erstens, weil das Theater, zum Glück, zusehends aus einer bildungsbürgerlichen Nische herauskommt und damit von all den Funktionen befreit wird, die dieses bildungsbürgerliche Theater hatte. Es ist nicht mehr der Repräsentationsort des Bürgertums, sondern im besten Falle für eine ganze Gesellschaft. Zum anderen haben sich die kulturellen Hierarchien verändert. Dass eine Aufführung der *Medea* oder der *Orestie per se* künstlerisch und kulturell irgendwie höher anzusiedeln ist als ein Live-Konzert von Madonna, war vor 20, 30 Jahren noch die feste, weit verbreitete Ansicht einer selbsternannten Hochkultur. Noch immer gibt es Leute, die finden, dass Pop keine Kunst ist. Aber das ist sowohl theoretisch als auch praktisch in keiner Weise zu halten – diese Hierarchien sind substantiell nicht zu begründen.

Sophokles ist ja nicht *per se* ein großer Künstler, der Kunstcharakter eines Textes, einer Inszenierung, einer Musik muss sich jeweils immer wieder erweisen, durch die Lektüre, durch die Inszenierung. Sophokles ist zwar ein Kandidat, von dem man annehmen kann, dass ihn auch die nächste Generation noch entdecken wird, aber sicher ist das nicht. Man kann das nicht an äußerlichen Merkmalen ablesen. Deshalb ist es auch zutiefst kunstfeindlich, wenn man vom Theater verlangt, dass es Texte einfach vorträgt. Man kann das machen, natürlich, aber aus der Inszenierung muss hervorgehen, warum man das macht. Das schiere Anbeten von Texten hat mit Kunst nichts zu tun. Ich glaube außerdem, selbst die texttreuesten Altphilologen fänden an Inszenierungen keinen Gefallen,

die einfache Texte aufsagen. Das Theater ist ja eine eigene Kunstform. Dass es seit dem 18. Jahrhundert üblich wurde, das Theater als bloßen Diener des Textes zu begreifen, ist nur eine historische Form des Theaters unter anderen. Sie hat ihre Berechtigung, aber sie ist eben nicht die einzige. Auch hier gilt, dass die alten Hierarchien nicht mehr greifen – wir haben heute eine Pluralität der Formen und Spielweisen, die ich für schützenswert halte. Man darf nur nicht dem Aberglauben verfallen, dass es in Kunstfragen irgendeine Fortschrittsgeschichte gäbe. Das Theater eines Frank Castorf ist nicht moderner als das von Peter Stein, es geht von anderen Voraussetzungen aus.

Es sind heute also zweierlei Dinge verschwunden: einerseits ein Kanonwissen, andererseits der Glaube an Hierarchien. Ich halte das für begrüßenswert.

eisodos Von zentraler Bedeutung für das Verständnis des antiken Theaters ist das Verständnis des Tragischen. Wie wird damit im zeitgenössischen Theater umgegangen?

Dirk Pilz Bezüglich der Tragödie ist die gattungstheoretische Perspektive vorherrschend. Hans-Thies Lehmann hat aber ein umfangreiches Buch geschrieben und – wie zuvor schon Christoph Menke – überzeugend gezeigt, dass die Tragödie keine Frage der Textgattung ist. Tragödien sind Texte, die für das Spiel, für das Theater gemacht sind. Tragödien finden auf der Bühne statt. Die Tragödie ist ein Effekt des Tragödienspiels. Es ist entscheidend, dass man nicht, wie Nietzsche, die Tragödie in einem Tragischen sucht, einem Wesen, einer tragischen Verfasstheit, sondern im performativen Moment. So gesehen ist das berühmte Diktum von George Steiner von 1961, dass die Tragödie in der Moderne tot sei, schlicht falsch.

eisodos Wie geht das zeitgenössische Theater mit Elementen der antiken Dramen um, die uns besonders fremd sind, wie 21. dem Chor oder der Göttervorstellung?

Dirk Pilz Wenn der Chor heute auftaucht, hat er häufig nur die Funktion eines theatralen Beeindruckungsmoments: Chorisches Sprechen macht theatral immer einen starken Eindruck, vor allem wenn es gut gemacht ist – und es gibt sehr gute Chöre auf deutschen Theatern. Und wenn der Chor weggelassen wird, dann in der Regel aus inhaltlichen Gründen. Damit wird aber die Instanz der Reflexion und der Kritik rausgestrichen, und das ist ein heftiger Eingriff. Man tut dies, um die Konflikte zwischen den Protagonisten schärfer, kenntlicher, konturierter zu gestalten. Darin drückt sich ein Begriff von Tragödie aus, den ich für schwierig halte. Was man dadurch aber preisgibt, ist genau das, warum es die Tragödie überhaupt gibt – da argumentiere ich ganz mit Wolfram Ettens großem Buch *Kritik der Tragödie*. Die Tragödie ist für Ette nicht eine Vorführung und Bestätigung von angeblich unlösbaren oder nur blutig zu lösenden Konflikten, sondern eine Kritik an dieser Art von Konflikten – und diese Kritik, zum Beispiel am Umgang mit Göttern oder an einem herrschenden Weltbild übt oft der Chor. Streicht man diese Reflexionsinstanz, naturalisiert man die Konflikte, stellt sie also als unveränderlich hin, als etwas, das der

Veränderbarkeit und der Kritik nicht zugänglich ist. Eines starkes, an den Texten sehr genau herausgearbeitetes Argument ist, dass man damit den Kern der Tragödien verfehlt.

Dennoch bleibt natürlich, dass unserer Gegenwart die antiken Götterwelten fremd, fern sind. Ich sehe auch keine Möglichkeiten, das antike Verständnis von Theologie und Religion auf die Bühne zu bringen, jenseits von musealen Aspekten. Die Götter der Tragödie sind dennoch nicht folgenlos zu streichen, weil man dann genau den Horizont wegstreicht, innerhalb dessen die Tragödie überhaupt erst triftig wird. Fällt diese Ebene weg, erhält man den Eindruck, bei *Medea* handle es sich nur um einen Ehestreit. Man muss vielmehr, glaube ich, gerade anhand der Tragödien die Transformationsgeschichten des Göttlichen reflektieren – die Religion ist ja nicht verschwunden, aber die Glaubensformen und ihre entsprechenden Erfahrungsweisen haben sich geändert. Man muss, wenn man Tragödien inszeniert, theologisch denken können, nicht allein literarisch.

Hier wird triftig, was Herbert Schnädelbach, ein Berliner Philosoph, gesagt hat, der sich als frommer Atheist bezeichnet: Die Aufklärung hätte heute vor allem zu leisten, wieder klarzumachen, was Religion überhaupt ist, gerade in den intellektuellen, akademischen Milieus. Es gibt ein großes Wissensdefizit, was Religiosität angeht. Sie wird abgelehnt, ohne überhaupt einen Begriff von Religion zu haben. Einer Art Vulgärsäkularismus folgend wird gern unterstellt, dass Religion mit wachsender Aufklärung verschwinde. Darin steckt eine Vorstellung von Metaphysik, die in Religion nur die Heimstatt des Irrationalen und des Unaufgeklärten sieht: Wer richtig nachdenkt, verliere sofort jegliche transzendente Vorstellung. Das stimmt weder soziologisch noch empirisch, und Philosophen wie Charles Taylor oder Hans Joas haben es eingehend analysiert. Das Theatermilieu ist aber in der Regel religionsdumm.

eisodos Als Theaterkritiker, aber auch als Zuschauer insgesamt: wie geht man mit Vorerwartungen um?

Dirk Pilz Es gibt eine grundlegende Widersprüchlichkeit, der man sich bewusst sein muss, das betrifft aber nicht nur die Antike: Man geht natürlich niemals als leeres Blatt ins Theater, man bringt immer etwas mit. Wissen, Seherfahrungen, vor allem aber Vorurteile. Gegenüber dem Stoff, dem Regisseur, dem Theater, den Schauspielern, dem Raum. Man hat Bilder im Kopf. Die Aufgabe ist – für alle Zuschauer, aber für den Kritiker ganz besonders, weil er es explizit macht – sich dieses mitgebrachten Fundus' bewusst zu sein. Es ist illusionär zu glauben, man könne all das wegräumen, sich sozusagen blank machen. Es ist auch illusionär zu glauben, man könne über seinen eigenen Schatten springen. Ich glaube aber, man muss als Kritiker gut vorbereitet ins Theater gehen, das Stück lesen, die jeweilige Fassung lesen, sich mit der Übersetzung beschäftigen. Man muss sich in einem hohen Grade all dieser Dinge bewusst sein. Das ist die permanente Arbeit, deshalb ist der Job so anstrengend. Praktisch ausgedrückt: Auch wenn man 20 Mal bei Claus Peymann war und es 20 Mal ganz furchtbar fand, muss man sich die Fähigkeit bewahren, für möglich

zu halten, dass die 21. Inszenierung anders ist. Dass Peymann sich verändert hat, dass ich mich verändert habe, dass das Theater sich verändert hat.

Man muss sich bemühen, nicht immer den eigenen Erwartungen oder Vorannahmen hinterher zu schreiben. Man muss seinen Gedanken und seiner Reflexion treu bleiben, dem vertrauen, was man wirklich sieht und erfährt beim Zusehen. Aber dem steht eine tief sitzende Angst vor ästhetischer Erfahrung entgegen. Diese Angst ist verständlich, weil eine solche ästhetische Erfahrung tatsächlich hoch verunsichern und verändern kann. Das ist die Angst, dass das Schauspiel etwas mit mir macht, was ich nicht mehr im Griff habe, weder wissenschaftlich noch emotional. Kunst – gerade die Theaterkunst – kann eine enorme Wirkung haben. Das will man aber nicht immer. Denn man kommt von der Arbeit, am nächsten Tag hat man früh wieder die Kinder und dies und jenes; man kann und will es sich nicht leisten, dass das ganze Leben auf den Kopf gestellt wird. Und so stellt man einfach zwischen sich und dem Theater einen Schutz auf, eine bildungsbürgerliche Wand. Das Theater hat auch als Ort zur Entspannung und Unterhaltung seine Berechtigung, nur macht man dann eben keine ästhetische Erfahrung.