

SCHLEEF

DROGE

FAUST

PARSTIAL

SUHRKAMP

SV

Einar Schleef
Droge Faust Parsifal

Suhrkamp

© Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 1997
Alle Rechte vorbehalten, insbesondere das der Übersetzung,
des öffentlichen Vortrags sowie der Übertragung
durch Rundfunk und Fernsehen, auch einzelner Teile.

Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form
(durch Fotografie, Mikrofilm oder andere Verfahren)
ohne schriftliche Genehmigung des Verlages reproduziert
oder unter Verwendung elektronischer Systeme
verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Druck: Books on Demand, Norderstedt

Printed in Germany

ISBN 978-3-518-40862-9

SCHLEEF

DROGE

FAUST

PARSTAL

SUHRKAMP

VORWORT

Die deutsche Klassik nährt sich aus 2 Quellen, aus den antiken Tragödien und den Stücken Shakespeares. Sie versucht Shakespeares Individualisierung mit dem Chor-Theater der Antike zu verbinden. Die Chor-Figur wird zum Titelgeber deutscher Gegenwartsstücke, deren Reihe mit den RÄUBERN beginnt. Die zeitliche Abfolge der Stücke belegt den Transport des Kernthemas der feindlichen Brüder, das jeweils einer heftigen, von den beiden feindlichen Grundpositionen ausgehenden Reaktion auf die Zeitumstände vorangesetzt wird.

Da sich die deutsche Klassik der politischen Zustände nicht erwehren kann, blutet sie aus. Zunächst ergibt sich eine inhaltliche Blockade, die Wagner zum Erben der deutschen Klassik macht, der die dort gewonnenen Energien bündelt und zum Musikdrama umfunktioniert. Dabei beruft sich Wagner musikalisch auf Bach und Gluck. Da Wagner wiederum keinen Erben findet, der sein musikalisches Material, seine inhaltlich-thematische Arbeit weiterführt, übernimmt Hauptmann dessen Stafette und installiert seine Vorstellung vom Theater, die bis heute bindend ist, nur von Brecht gebrochen wird, dessen Theaterreform sich heute wie ein Relikt aus der Vorzeit ausnimmt.

Die vom Chor-Gedanken ausgehenden Stücke verbindet ein Thema, die Droge, ihre Definition und rituelle Einnahme in Gruppe. Grob gesagt, wird die Droge notwendig, um eine gesellschaftliche Utopie zu entwickeln, ihren Einflußbereich aufrecht zu erhalten, folglich die Zahl ihrer Konsumenten zu erhöhen. Dabei beruft sich die von den deutschen Autoren verwendete Drogeneinnahme auf die erste »chorische« Drogeneinnahme unseres Kulturkreises: Das ist mein Leib. Das ist mein Blut.

Die deutschen Stücke variieren das Abendmahls-Motiv, die Notwendigkeit der Droge, analysieren Beschaffenheit und Menge der Droge, ihre Einnahme durch einen Chor und die Individualisierung eines Chormitglieds durch Verrat. Dieser Verrat wird mit »Blutgeld« bezahlt. »Blutgeld« verweist auf die Beschaffenheit der Droge, obwohl zunächst anderes gemeint ist. Die Droge ist Blut, und somit ist Blutverlust, Verlust des Lebens, Thema des Abendmahls, der christlichen Adaption heidnischer kannibalischer Riten, in der der Individualisierungsprozeß, der Selbstmord des Judas, der Selbstausschluß eines der Esser aus der Tischgemeinschaft, thematisiert wird. Jesus erwählt seinen Verräter, gibt damit größte Nähe zu erkennen: Der mit der Hand mit mir in die Schüssel tauchet, der wird mich verraten. Des Menschen Sohn gehet zwar dahin, wie von ihm geschrieben steht: Doch wehe dem Menschen, durch welchen des Menschen Sohn verraten wird. Es wäre ihm besser, daß derselbige Mensch noch nie geboren wäre. Da antwortete Judas, der ihn verriet, und sprach: Bin ichs, Rabbi? Er sprach zu ihm: Du sagests:

Da sie aber aßen, nahm Jesus das Brot, dankete und brach, und gabs seinen Jüngern und sprach: Nehmet, esset, das ist mein Leib. Und er nahm den Kelch und dankete, gab ihnen den und sprach: Trinket alle daraus, das ist mein Blut des Neuen Testaments, welches vergossen wird für viele, zur Vergebung der Sünden.

Seit dem Abendmahl ist die Blut-Droge Nahrung und entsprechend von Goethe im FAUST-Komplex eingesetzt. Er benutzt nicht nur das Abendmahl, sondern läßt seine Quellen oft eine Mischform bilden, die nur ihm zugehörig erscheint. Faust zelebriert im Schluß des Eröffnungsmonologs FAUST 1 die Drogeneinnahme nach antikem Vorbild, geht auf Platons SYMPOSION ein, das schon Fausts Vater mit Adepten in der »Schwarzen Küche« sexuell feierte. Der Monolog ab: Ich grüße dich, du einzige Phiole! beschreibt Drogeneinnahme und Drogenrausch, die Anrufung der ritusfeiernden Gemeinschaft, der Zugehörigkeit des Sohnes zum Vater, dessen Anrufung und Todesfeier durch ein Individuum, das sich eingangs als Hochgebildeter vorstellt und jetzt am Ende ist. Droge und Utopie einer Gemeinschaft sind untrennbar miteinander verbunden. Faust hört die Engel, Wahnfiguren, im Drogenrausch:

Ihr Chöre singt ihr schon den tröstlichen Gesang?
Der einst, um Grabes Nacht, von Engelslippen klang,
Gewißheit einem neuen Bunde.

Engel und Weiber antworten in inbrünstigen Chören. Faust steht der Neue Bund kurz bevor, der Teufel wartet vor der Tür.

Die von Goethe definierte Drogeneinnahme, Bestimmung und Wirkung werden von nachfolgenden Autoren differenziert formuliert, doch gelingt es nicht, dem Vorbild zu entkommen, zu umfassend hat Goethe dieses Thema im gesamten FAUST-Komplex fixiert.

Obwohl die antike Chor-Tragödie literarisch außerordentlich hoch bewertet wird, ist ihre Realisierung weitgehend diskreditiert. Chor-Bildung und Chor-Einsatz werden heute ausschließlich politisch interpretiert, gehören einer linken oder rechten totalitären Gesinnung an. Die Irritierung und Erregung, die von einer Gruppe gemeinsam sprechender Menschen ausgehen, werden nur noch als erschreckende Bedrohung empfunden, die an längst überwundene Zustände erinnert. Trotz dieser Dauerabwehr, trotz mißlungener Neubelebungen des Chores, lebt der inhaltliche Ansatz in allen Antiken-Aneignungen des Sprech- und Musiktheaters weiter, damit auch die antike Konstellation der Einzelfigur, des werdenden Individuums, das der Chor ausschließt.

ELEKTRA von Strauß ist bis heute die bedeutendste Antiken-Aneignung in deutscher Sprache, obwohl sie auf Chor verzichtet. Sie belegt, daß der Individualisierungsprozeß, dem die Besiegung der Frau vorausgeht, noch nicht abgeschlossen ist, belegt auch die Wagner-These, der seine Orchestermusik als Chor-Ersatz

definiert. Strauß ist hier Wagner nah, belegt, daß die Verdrängung der Frau und die Verdrängung des Chores engstens mit der Vertreibung des tragischen Bewußtseins zusammenhängen, so, als wäre das tragische Bewußtsein, wenn es die Szene wieder beträte, Domäne der Frau und unsere Auseinandersetzung mit diesem Anspruch der andauernde Konflikt, den selbst die Operette in Szene setzt. Den Platz, den die antiken Autoren der Frau noch einräumen, d. h. ihrer ausführlich dargestellten Besiegung, dieser Platz wird ihr von den deutschen Klassikern weitgehend verweigert. Drückende Erb-Last, daß Chor, Chor-Gedanke, Chor-Einigung nach Auffassung der deutschen Klassiker Männersache sind. Ihre Auffassung behauptet sich bis heute brutal in Besetzung und Spielplan. Die Einigung zu einem Chor, die Definition als Chor, auch wenn dieser nach Shakespeare individualisiert ist, setzt in bürgerlicher Auffassung den Ausschluß der Frau voraus, da sie die Drogeneinnahme stört. Diese Position erhärtet sich soweit, daß die Klassiker einen weiblichen Chor nach antikem Vorbild nicht mehr zulassen, damit die antiken Autoren nachhaltig korrigieren, nur Goethe erlaubt sich noch folkloristische Anklänge mit den Hexen der WALPURGISNACHT, mit den Zigeunern GESCHICHTE GOTTFRIEDENS VON BERLICHINGEN MIT DER EISERNEN HAND DRAMATISIRT. Selbst wenn es sich um ein Mißverständnis handeln würde, haben die deutschen Klassiker bis heute eine Position der Französischen Revolution festgeschrieben, daß Frauen nicht in das Zentrum des Dramas gehören, abseits zu lokalisieren sind, eine Position, die im bekämpften, niedergeworfenen Rokoko unhaltbar gewesen wäre, das Frauen politische Macht und Einspruch einräumte. Europa und Teile Asiens wurden damals von 3 deutschsprachigen Frauen regiert. Die »Rache« der Klassik wird in diesem Zusammenhang nicht berücksichtigt. Möglicherweise gaben die Klassiker ein völlig falsches, zugerichtetes Bild der politischen Zustände wieder.

Gerade jetzt, wo dieser Text entsteht, ist Geschichtsklitterung in Gesichtern und Körpern zu lesen. Jeden Tag fahren die sich Korrigierenden erschrocken auf, nimmt man ihre Verbiegung wahr, mit dem Lehrerzeigefinger zum Himmel: Herr, bin ichs? Den so Angesprochenen noch in Zweifel bringend, ob da nicht doch ein unverantwortlicher Irrtum unterlaufen ist, ob nicht doch Stasiakte und Parteibuch lügen.

Der Versuch, gegen die deutschen Klassiker den antiken Chor-Gedanken zu beleben, die Rückführung der Frau in den zentralen Konflikt zu erreichen, die mit der Rückführung des tragischen Bewußtseins gekoppelt ist, wurde von vielen Theatermachern praktiziert, doch scheitern ihre Versuche angesichts der sich verändernden politischen Zustände, die sich oft einer Rückführung des tragischen Bewußtseins öffneten, sich aber genau in dem Moment der Öffnung, als diese allgemein bewußt wurde, wieder verschlossen. Damit wiederholt sich jene antike Konstellation, in der Elektra nachts vor dem Palast steht, dem Palast, in dem sie geboren wurde, der sie verstoßen hat und dem sie sich nun in Rache und Mordlust nähert. Hinter ihr stehen die Götter, die ebenso verstoßen sind und Einlaß begehren: Und ihr Geschrei erfüllt das Riesenhaus.

Mein Ansatz, den Chor, die Gemeinschaft der miteinander Arbeitenden, die Gemeinschaft der Figuren, die eine Sprache sprechen, die des Autors, wieder auf der Bühne zu beheimaten, stößt auf heftigste Reaktion und Ablehnung. Von Beginn meiner Tätigkeit als Regisseur in der BRD werde ich mit einem faschistischen Etikett versehen. Diese Einschätzung führt zur Ächtung, zur jahrelangen Nichtbeschäftigung im Theatertrott. Selbst wenn heute keine Chor-Inszenierung mehr ohne meinen Formenkanon auszukommen meint, wird das Original stets verwässert, das Chor-Problem stumpf und kongruent geschliffen, damit die politische Kraft, die heute dem Chor innewohnt, nicht erscheinen möge. Daß sich Frauenchöre nach meiner Inszenierung MÜTTER in der BRD nicht rehabilitierten, liegt nicht am Mangel an geeigneten Stücken, wie Theatermacher vorgeben, sondern daran, wie sich einer der Zuschauer ausdrückte, daß 53 schreiende Frauen für einen Mann unerträglich sind.

Trotz politischer Quotenregelung ist die Figur, die die Drecksarbeit heute auf der Bühne macht, weiblich. Daran wird sich nichts ändern. Seit Elektra, Kundry, Luise Hilse der Kommissarin, der Umsiedlerin ist klar, daß ihre Drecksarbeit ausschließlich der Erhaltung männlicher Macht dient, daß sie nur Transportarbeiter sind, Bahnarbeiter, die mit schwankender Lampe die Waggons kontrollieren. So erblickt Anna Karenina den Tod. Die hochaufgeputzte Frau begegnet einem Mann, einem unbekanntem Proleten, einem Rangierarbeiter, dessen Anblick sich stigmatisierend in ihr Inneres frißt, ihr bis zuletzt bewußt ist. Ihm bringt sie sich als Opfer dar. Tolstoi schickt sie auf die Schiene.

Die Rückführung der Frau in den zentralen Konflikt, die Rückführung des tragischen Bewußtseins ist kein Überlaufen auf die Seite der Frauen, sondern notwendige Arbeit, notwendige Korrektur, notwendige Besinnung, notwendig, um das Überleben der gefährdeten Kunstform des Sprech- und Musiktheaters zu ermöglichen. Diese Besinnung, diese Reformierung des Theaters hat politische Konsequenzen, ist nur so denkbar, heute politisch utopischer Ansatz.

Dieser allgemein sichtbaren, notwendigen Korrektur aber steht die männliche Chor-Bildung gegenüber, die sich nicht als solche begreift, um sich zu schützen, aber alle Vorteile der Chor-Bildung brutal nutzt, eine Jagdgemeinschaft rekrutiert, um das eingenommene Herrschaftsgebiet zu kontrollieren.

Chor-Titel

Shakespeare wird gefeiert, weil er den antiken Chor zerstört, ihn in Individuen spaltet, damit das Schauspiel aus seiner Erstarrung rettet, so die herkömmliche Interpretation. Selbstverständlich behält er Elemente des antiken Chores bei, sowohl inhaltlich als auch rein praktisch, doch haben unsere klassischen Bearbeiter und Übersetzer diesen Autor für sich hergerichtet, Nichtkongruentes ausgeschieden. Vollkommen unbeachtet ist, daß Shakespeare die Spaltung des Chores durch eine Gleichzeitigkeit kompensiert, die sofort von unseren Übersetzern und Bearbeitern revidiert wird, indem die Vielzahl, der Wirrwarr der Szenen harmonisiert, gebündelt wird, ein zeitlich verfolgbarer Ablauf entsteht. Shakespeare

will genau das Gegenteil, er zwingt den Zuschauer, sich dem Strudel, dem Sog auszusetzen oder sich zu absentieren. Genauso verfährt er mit den Figuren.

Die deutschen Klassiker partizipieren an Shakespeares Errungenschaften, können aber die antike Tragödienform nicht als überholt ad acta legen. Es kommt zu einer eigenartigen Mischbindung, die Goethe und Schiller in ihren ersten Stücken praktizieren, sie verknüpfen das antike Chor-Theater mit dem Individuen-Theater Shakespeares, sie formulieren damit den Kanon für das deutsche Gegenwartstück, der seitdem gültig ist. Goethe, der mit der GESCHICHTE GOTTFRIEDENS VON BERLICHINGEN MIT DER EISERNEN HAND DRAMATISIRT thematisch noch ins Mittelalter flüchtet, schafft jedoch die Voraussetzung dafür, daß Schiller mit den RÄUBERN ein Gegenwartstück, sein formal und theoretisch geschlossenstes Werk schreibt, in dem der Chor und sein Thema neu definiert werden. Es heißt jetzt nicht mehr HAMLET oder ÖDIPUS, sondern gruppenbezogen DIE RÄUBER, wobei sich Gruppen- und Namenbezug eng an das antike Vorbild halten: PERSER, TROERINNEN, DANAIDEN, VÖGEL, FRÖSCHE sind Chor-Titel.

Goethe und Schiller gehen zunächst nicht programmatisch vor, doch wird ihnen zunehmend bewußt, daß sie mit ihren Arbeiten die Weichen des modernen Theaters stellen. In seinem Erstling setzt Schiller die antike Konstellation, die feindlichen Brüder nebst ihrem Vater, gegen den aufgespaltenen Chor: DIE RÄUBER, zu denen der Vater und die Söhne, trotz unterschiedlichster Geisteshaltung zu zählen sind, sie sind alle »Räuber«.

Daß Goethe die von Shakespeare eingesetzte Gleichzeitigkeit erkennt, belegt GESCHICHTE GOTTFRIEDENS VON BERLICHINGEN MIT DER EISERNEN HAND DRAMATISIRT. Die Kampf-Szenen, die sich gegen Stückmitte ausdehnen, sind von Beginn an vorbereitet, münden im Schlußakt in die gesellschaftliche Katastrophe. Dadurch, daß Kampfhandlungen nur in ihrer Gleichzeitigkeit darzustellen sind, stößt der Autor an die Grenzen des damaligen Theaters, Grenzen, die Goethe als Theaterleiter später strikt praktiziert. Diese Kehrtwendung schmälert jedoch nicht die von ihm erkannte, angewendete Form, sondern, als Autor von Einengung befreit, demonstriert er eine grausame Bloßlegung der Gegner-Parteien. Aus der Vogelperspektive wechselt der Blick hin und her, gleitet von der einen zur anderen Partei, hängt sich oft an eine Figur, um auf eine andere zu prallen. Diese Vogelperspektive ist Goethes Formulierung des Kriegs urors, der bei Shakespeare ungebrems durchbricht, den Großteil seiner Stücke bestimmt. Nur durch den Furor ist ein sich Absetzen vom antiken Chor möglich. Selbst wenn Shakespeare die Chorgrobform, alle sprechen einen Text, möglichst meidet, besteht sie doch weiterhin durch die Art der Kriegsführung, Rudel- oder Haufenbildung, der sich seine dramatischen Abläufe insgesamt nicht entziehen.

Schiller gelingt mit den RÄUBERN eine Übertragung dieses Krieges auf kleinsten Raum, ein Familiendrama, das diese Gattungsgrenzen sprengt. Zu spät

erinnert er sich an seinen frühen Erfolg, will mit RÄUBER II eine Fortsetzung dieses Krieges liefern, doch zu tief ist er in Goethes Fängen, in Nebenproduktionen erstickt.

Nachfolgende Autoren greifen wiederholt auf den zertrümmerten Chor zurück und variieren dessen Alters- und Gesellschaftszugehörigkeit, diese Stücke blieben von ihrer Thematik her Gegenwartsstücke, in denen sich eine Gruppe trotz unterschiedlicher Herkunft vereinigt, um gegen die Herrschaft anzugehen: DIE SOLDATEN, DE WABER/DIE WEBER, FRÜHLINGS ERWACHEN, FEGEFUEHRER, PIONIERE VON INGOLSTADT, DIE ILLEGALEN, DIE ASOZIALEN, DIE PHYSIKER, DIE BAUERN, WEIBERKOMÖDIE.

In Hauptmanns WEBERN erfährt der Chor, die Weber, eine neue Deutung, eine moderne. Obwohl Hauptmann im Stoff historisch zurückgeht, der Chor wird zum Ausgestoßenen, die Umkehrung der antiken Konstellation. Ödipus ist der Chor-Ausgestoßene, konträr stößt Dreißiger den Chor aus. Dies ist bei der aktuellen Beschreibung des Chores, seiner Spaltung, seiner Trümmerstücke zu berücksichtigen. Hauptmann überträgt, konsequent wie kein anderer Autor nach ihm, antike Tragödie in Gegenwart, unsere PERSER, unsere TROERINNEN heißen DE WABER.

Die Umkehrung der antiken Konstellation, die Neudefinierung des Opfers, ist ohne die Vielschichtigkeit der antiken Tragödie, die dauernden Interpretationsänderungen unterworfen ist, nicht denkbar, doch entsteht Hauptmanns entschiedene Setzung weniger aus Überlegung und Arbeit am Vorbild, vielmehr aus der Definition der gesellschaftlichen Zustände, in denen er lebt. Die Menschensammenballung, die jetzt mit »Proletariat« bezeichnet wird, ist der neue Chor, der aber nicht die Herrschaft trägt, sondern, von ihr verstoßen, verheizt, sich irgendwo verstecken muß, sofort mit seinem Erscheinen auf der Bildfläche »pestkrank« ist. »Pestkrank« sind die Weber, verpestet, kontaminiert. Ihre Krankheit ist weder politisch feststellbar noch politisch nutzbar, sie ist an eine Geschlechts- und Zeugungswut gebunden, die genauso zu bekämpfen ist.

Goethe folgend, nutzt Hauptmann eine veränderte Perspektive. Im Schlußbild verknüpft er durch ein Fenster Außen- und Innenwelt. Während das Innen auf Frieden hält, Ruhe bewahrt, kämpft das Draußen, Soldaten und revoltierende Weber im Würgegriff. Bis endlich die Verbindung von Außen nach Innen den Tod bringt, eine Kugel trifft Hilse am Webstuhl.

Wie im ÖDIPUS bleibt die Masse trotz eines Theatersiegs »pestkrank«. Krank auch die Bauern, auf die Faust trifft, krank die Gralsburginsassen. Nach den WEBERN bleibt die Definition der »pestkranken Masse« nicht auf Hauptmann beschränkt, sondern ist allgemein europäisch. »Krank« sind auch Müllers BAUERN, besoffen von Ideologie, der alten, der neuen, die sich die Hand geben.

Noch in der deutschen Klassik haftet dem Chor etwas von seiner ursprünglichen, heilenden Bedeutung an, seiner Zugehörigkeit zur Landschaft, zu einer geographischen wie zu einer seelischen, als gingen beide Landschaften im Chor eine

Verbindung ein, würden sich gegenseitig bedingen, als würde eine aus der anderen erwachsen. Als wäre das der Ort, in dem sich das Individuum von seinen Schmerzen lösen könnte.

In der Oper packt Gluck den größtmöglichen Chor-Kontrast mit seinen beiden Chor-Szenen: Orpheus und die »pestkranken« Furien, Orpheus und die »geheilten« Seligen Geister.

Die Aufspaltung des antiken Chores durch Shakespeare, seine Individualisierung, ist nicht bloßer schauspielerfreundlicher Zugewinn, sondern ein bedeutender inhaltlicher Verlust, den kein Protagonist wettmachen kann. Der Gesamtzusammenhang der auf der Bühne agierenden Figuren ist zerstört. Damit ist jede Figur auf eigenes Leid zurückgeworfen, auch befreit von Verantwortung füreinander.

Hier beginnt der Monolog. Die Figur friert in der Ausstoßung, krümmt sich, empfindet körperlichen Schmerz. Sie kann ihn nicht beruhigen, sondern mit der Erkenntnis wächst der Schmerz, die Unmöglichkeit, den immer noch blutenden Riß zu korrigieren. Im Fieber spürt sie ein Gift, spürt, wie sich die Wunde entzündet. Bis der Faden reißt, Panik ausbricht.

Panik. Das Verhalten in die U- oder S-Bahn Einsteigender ist schon so bedrängend geworden, daß man aussteigend die Einsteigenden über den Haufen rennt, vielmehr wollen die Einsteigenden lieber über den Haufen gerannt werden, als auch nur einen Zentimeter nachgeben, um den Aussteigenden Platz zu machen, nein, sie weichen keinen Schritt, stemmen sich dem Aussteigenden mit unverminderter Kraft entgegen, schieben ihn in den Wagen zurück, wenn dieser sich nicht in seiner Bewegung nach außen behauptet. Hier lassen sich Verhaltensänderungen beschreiben, die all diese Menschen unter einem unbestimmbaren Zwang zeigen. Es gibt keinerlei Gründe, der Zug fährt nicht früher, im Gegenteil, die Unstimmigkeiten halten den normalen Zeittakt eher auf, trotzdem hat der Druck der Einsteigenden, der Druck, in die Wagen zu kommen, zugenommen. Die »Krankheit« nimmt ihren Verlauf.

Die Hoffnung auf Rettung durch die Beamtenstube ließ Berliner Mütter nach Tschernobyl mit Sandproben aus den Buddelkästen ihrer Kinder auf Bezirks- oder Umweltämter laufen, die Säckchen und Spieleimer den dort Beschäftigten auf den Tisch knallen, die nicht ausgerüstet waren, um radioaktive Verstrahlung zu messen. Diese Mütter, die einen Einbruch in ihr Leben artikulierten, einer antiken Katastrophe vergleichbar, diese wild gestikulierenden, verzweifelten Mütter sind Stellvertreter der Abhängigkeit und Unwissenheit eines jeden von uns. Panik.

In dieser Panik bereit, jede Überlegung, jedes Innehalten über den Haufen zu rennen, nur um den nagenden Schmerz eigener Ohnmacht loszuwerden, eine undeutliche, aber bedrohlich gegenwärtige Verantwortung abzuschütteln, wie eine Ente das Wasser.

Der antike Chor ist ein erschreckendes Bild: Figuren rotten sich zusammen, stehen dicht bei dicht, suchen Schutz beieinander, obwohl sie einander energisch ablehnen, so, als verpeste die Nähe des anderen Menschen einem die Luft. Damit ist die Gruppe in sich gefährdet, sie wird jedem Angriff auf sich nachgeben, akzeptiert voreilig angstvoll ein notwendiges Opfer, stößt es aus, um sich freizukaufen. Obwohl sich der Chor des Verrats bewußt ist, korrigiert er seine Position nicht, bringt vielmehr das Opfer in die Position des eindeutig Schuldigen. Das ist nicht nur ein Aspekt des antiken Chores, sondern ein Vorgang, der sich jeden Tag wiederholt. Der Feind-Chor, das sind zunächst nicht die Millionen Nichtweißer, Verreckender, Kriegsplünderer und Asylanten, sondern die Andersdenkenden, vor allem der, der die eigene Sprache spricht, ihn gilt es zuerst auszulöschen, egal wie.

Aber bis zu dieser Abrechnung ist die antike Konstellation lebendig, kämpfen Chor und Individuum noch, rumort dessen Verhältnis zu den anderen, den zuvor Isolierten, deren Verhältnis, untereinander und insgesamt, gegen den Chor, der sie erfolgreich abzuwehren hofft.

Die beiden bedeutendsten deutschen Dramen vor 1900, DIE RÄUBER und VOR SONNENAUFANG, ergänzen einander inhaltlich wie 1. und 2. Teil: Gleiche Grundkonstruktion, gleiche kriminelle Karriere der Hauptfiguren, drückende soziale Umstände.

Die zerstörte Gruppierung, die den zentralen Konflikt behandelt, ist in den deutschen Stücken immer männlich, die antiken Autoren waren auch darin moderner. Schiller versucht zwar, die Frau dem zentralen Konflikt beizufügen oder sie als Titelfigur zu behaupten, scheitert aber: DIE BRAUT VON MESSINA, JUNG-FRAU VON ORLEANS, MARIA STUART.

In JUNG-FRAU VON ORLEANS mißlingt eine Neudefinition, die Figur weist sich schon durch ihre Biografie als Ausgestoßene aus, dazu bedarf es keines Autors mehr, der sich hier eher geschickt einklinkt, die Konflikte nicht auf die Höhe bringt, die mit dieser Biografie verbunden sein könnten, das gelingt auch anderen dramatischen Umsetzungen nicht, dennoch ist bei Schiller die politische Dimension des Kanonbruchs durch Jeanne ahnbar.

MARIA STUART ist ein Drama zwischen 2 Frauen, mit einer einzigen großen Szene, doch die politische Dimension dieser Begegnung ist Papier, bloße Behauptung, ihr gegensätzlich begründeter Machtanspruch, ein weit reichender, stets lebendiger Konflikt, verkommt zu einem tristen Schlagabtausch – so erbarmungslos, wie ihn Ost und West gerade austragen, mit deutlichem, gegenwärtigem Gewinner und einem Verlierer, der sich zukünftig, so ist zu befürchten, behauptet, die erlittene Niederlage ausmerzt: Völker, hört die Signale!

DIE BRAUT VON MESSINA ist antiker Aufguß, Gips statt Marmor. Dieser Text signalisiert, daß keine Form übernommen werden kann, weder sind die Götter noch das Klima eines antiken Textes in dieser Weise lokalisierbar. Das Mißlingen hätte nachfolgenden Autoren als Warnung dienen müssen, die, antike

Stoffe ausgrabend, im Gips steckenbleiben, dem Gegenwartsstück klamm ausweichen, ihre Rückwendung oft mit der zu korrigierenden Stellung der Frau begründen, tatsächlich die als negativ eingestufte erneut befestigen.

In MARIA MAGDALENE gelingt es Hebbel, die Frau in den zentralen Konflikt fest einzubinden, was sich jedoch wertmindernd auf das chorische Element auswirkt. Dieser Verlust tritt nicht erst bei ihm ein, sondern ist schon bei Schiller vorgebildet, der die antike Definition der Frau als einer Ausgestoßenen, eines verratenen Bindegliedes zu einer altertümlichen, vom Mann längst liquidierten Kulturauffassung übernimmt, ebenso wie Pasolini, der MEDEA als Konfrontation der archaischen, hieratischen, klerikalen Welt der Frau mit der rationalen, pragmatischen Welt des Mannes sieht.

Sich von der Tradition der Klassik lösend, versucht Hauptmann die Frau im Zentrum zu lokalisieren. Schon daher zählt VOR SONNENAUFANG zu den wichtigsten deutschsprachigen Theatertexten, ebenso DE WABER, die das chorische Element als das dramatische behaupten, daher mehr politische Sprengkraft besitzen, als ein Parteibuch ausweisen kann.

Irritierend ist, daß die Frau, im Zentrum stehend, für die Klassiker Wertminderung ist. Mit Goethe und Schiller steht fest, daß das chorische Element, das zwar nur noch in Resttrümmern erscheint, ausschlaggebend für die politische Deutung und Dimension der Vorgänge ist, dadurch unverzichtbar. Eine langanhaltende Rivalität zwischen männlichen und weiblichen Figuren ist festgeschrieben, die auch keine Geschlechtsumwandlung des chorischen Elements von männlich in weiblich heute positiv operiert. Hauptmann gelingt es erst in DE WABER, ein Verhältnis von Mann und Frau zu definieren, es darzustellen, es gleichberechtigt auch im chorischen Element wirken zu lassen. DE WABER sind somit auch ein Stück über Ehe, Ehe-Paare und deren Sprengstoff.

Völlig untergegangen ist, daß die größte deutsche Autorin, Hroswitha von Gandersheim, das Problem kennt und löst, wenn auch in lateinischer Sprache. Bezeichnend, daß keiner ihre Stücke außer in Erinnerungsfeierlichkeiten aufführt, daß keiner in ihnen bedeutende Theatertexte sehen will, die an Modernität und Obszönität unerreich sind.

In einer Bibliothek der Berliner Innenstadt stehend, blicke ich auf eine Müllagerung, in die eine riesige Reklamefläche eingerammt ist, auf ihr die Abbildung eines roten Damenslips, etwa 2 mal 3,50 Meter, der für Radiohören wirbt. Vor mir auf dem Tisch das fettgelbe Exemplar von Hroswithas Stück GLAUBE LIEBE HOFFNUNG, in dem sich Christinnen für ihren Glauben ans Kreuz schlagen lassen.

Noch in den unterschiedlichen Versuchen Goethes, Schillers, Hebbels und Hauptmanns, die Frau im zentralen Konflikt zu orten, spiegeln sich die Schwierigkeiten der antiken Tragödie wider, ihre Veränderung von Aischylos über Sophokles zu Euripides. Die antiken Autoren verbindet, daß sie die Frau aus dem zentralen Konflikt verdrängen oder ganz ausmerzen. In MEDEA begrün-

det Euripides detailliert die Verstoßung der Titelfigur, die sich in Luft auflöst. In seinem Chor-Stück DIE PHÖNIZIERINNEN gerät der weibliche Chor zwischen die feindlichen Linien und wird im Dauerbeschuß zermürbt.

Wagners PARSIFAL knüpft an die antiken Autoren an, versucht, ihre Konstellationen und Fragestellungen neu zu beleben. Es gelingt ihm, in der Kundry-Figur das gesamte thematische Material zu bündeln. Kundry wird so zu einer der monumentalen Figuren-Findungen der dramatischen Literatur, zu einer Figur, die die Bühne betritt und den Tod sucht. Am Ende auch als Gnade erhält, womit die männliche Gruppierung, die Gralsarmee und ihr Führer, unter erneuter Kraftzufuhr ihren Herrschaftsanspruch beleben. In Kundry kämpfen der antike Ansatz und der christliche, die, einander feind, die Kundry-Figur vom Ansatz her sprengen, die sich notgedrungen in 2 konträren Figuren formulieren. Wagner folgt diesem Vorgang nur, findet zur alten Kundry ihre junge Entsprechung.

Die Unruhe in Kundry wirft ein zwiespältiges Licht auf den normalerweise positiv interpretierten PARSIFAL-Schluß, der neue König stellt die alte Ordnung wieder her, der Gral spendet wieder seine Kraft. Doch dem ist nicht so, der Fortbestand der Gralsburg und ihrer Armee ist nicht gesichert. Auch die am Schluß eingesetzte Taube bringt keine positive Wendung, sie bleibt ein Theatergerät aus Pappe. Ihre Erlösung, ihre Heilsbotschaft gehört in den Fundus.

Die Wiedererstarkung der Gralsarmee und die Übernahme von Kampfaufträgen zur völligen Vernichtung des Islam finden nicht statt. Was viele Interpreten als »präfaschistische Privatreligion« Wagners und seines Clans sehen, sieht auf der Bühne so aus: Ein zerschundener, mit einem Drecklappen umwickelter, müder »Held« mischt sich unerkannt unter die revoltierenden, verhungerten Mannschaften der Gralsarmee, so sagt der Text, selten dessen Inszenierung.

Der PARSIFAL-Schluß ist kurz und hart. Überdeutlich kennzeichnet er die Diskrepanz zwischen Wagner und Bach, der im großen Baß-Rezitativ der MATTHÄUS-PASSION mit der Erscheinung der Taube in den Schluß, in die Grablegung überleitet:

Am Abend, da es kühle war,
Ward Adams Fallen offenbar.
Am Abend drückt ihn der Heiland nieder,
Am Abend kam die Taube wieder
Und trug ein Ölblatt in dem Munde.
O, schöne Zeit! O Abendstunde!
Der Friedensschluß ist nun mit Gott gemacht,
Denn Jesus hat sein Kreuz vollbracht.
Sein Leichnam kommt zur Ruh.
Ach, liebe Seele, bitte du,
Geh, lasse dir den toten Jesum schenken,
O heilsames, o köstlichs Angedenken!

Die herabschwebende Taube kündigt die Gegenbewegung, die Auferstehung Christi an. Zunächst aber sagt der Evangelist nach Baß-Rezitativ und Arie: Und Joseph nahm den Leib und wickelte ihn in ein rein Leinwand und legte ihn in sein eigen neu Grab, welches er hatte lassen in einen Fels hauen, und wälzte einen großen Stein vor die Tür des Grabes und ging davon.

Es ist jener Joseph von Arimathia, der Speer und Kelch an sich nimmt, mit ihnen im Gepäck nach Europa flieht, auf der Bergfeste Montsegur Anführer und Priester der Katharer wird. Damit beginnt die Geschichte der Gralsritter, der sich Wagner in der 1. Textfassung verpflichtet fühlt, sich jedoch in den späteren 3 Fassungen der Römisch-katholischen Kirche anschließt, die die Katharer vernichtete. 1. Fassung 1865, 2. Fassung 1877, Dichtung 1877, Partiturtext 1883.

Goethe und Wagner versuchen einerseits, die Errungenschaften Shakespeares erneut zu beleben, sie auszubauen, andererseits stecken sie tief im antiken Gips, sodaß sich eine Neubelebung des Chores nicht ergibt. Ihre Rettung scheint das Individuum, der männliche Held zu sein.

Mit Faust und Parsifal gelingt es nachhaltig, die deutsche Variante zu charakterisieren. Dieses Zwillingsspaar, das zunächst unmöglich scheint, aber engstens zusammengehört, ist einander das Spiegelbild, dem in den WABERN die Masse, die brüllende, keuchende, stammelnde, stotternde, vertierte Masse gegenübersteht. Diese Masse ist Ergebnis der von Faust und Parsifal praktizierten Positionen, Masse ist ihr Operationsfeld, ihr Ausschuß, ihr Unschlitt.

Faust steht im OSTERSPAZIERGANG den von ihm und seinem Vater Verkrüppelten gegenüber, sie huldigen ihrem Doktor, zwingen ihn, die verpfuschte Droge zu saufen, die er ihnen früher verabreicht hat. Die Droge tut ihre Wirkung, Ekel übermannt ihn, er ist der Sohn eines Mörders.

In FAUST I sticht Faust Valentin, Margarethes Bruder, vor den sich sammelnden Bürgern ab, es ist ein Vergnügen, ein stets besoffenes Schwein hinzurichten, einen verluderten Soldaten, der aus dem Chor ausschert. Indirekt dankt ihm die Masse.

Parsifal tötet ohne Widerspruch die zu Klingsor übergelaufenen Gralsritter, mögen ihre Frauen, die Blumenmädchen noch so schreien. Hier manifestiert sich Herrschaftsanspruch. Parsifal tötet zunächst die männliche Besatzung, danach alle. Nur Kundry rettet sich lädiert, doch im Stückverlauf ist sie geschlagen, bringt nur noch ihr: Dienen . . . Dienen! heraus.

Aus der Revolution von 1848/49, aus den Barrikaden und Gefechten steigen Wagners Figuren, bilden selbst ein Bollwerk. Die Positionen der Klassiker gehen in Masse unter, ihre Helden werden zu einsamen, verzerrten, lächerlichen Figuren.

Wagner dagegen mästet seine Figuren zu Riesen und Heldenweibern, mit dem Blut der Straßenpflaster.

Einsam und riesig steht Juno in Goethes Zimmer am Frauenplan mit Aussicht auf ein DDR-konzipiertes Scheiß- und Pißhaus, damit die Weimar-Touristen vor ihrem Gott Goethe hinschießen können. Umgeben von einigen Grünzeugpappeln. Auch die beiden antiken Jünglinge, die in seinem Treppenhaus den Eintretenden begrüßen, haben kein Feuer mehr, ihre Fackeln sind erloschen.

Individuum und Chor

Individuelle Drogeneinnahme ist sanktioniert. Die Verachtung trifft den Tabletensüchtigen, den Alkoholsüchtigen, jeden, der etwas alleine tut, sich dadurch von anderen abschottet, die in Gemeinschaft Konsumierenden sind ihm gegenüber angesehen, bessergestellt. Rituelle Drogeneinnahme ist von jeher mit einer höherwertigen Gesellschaftszugehörigkeit verbunden. Den Wert der Droge bestimmt der Chor ihrer Konsumenten. So entsteht die Hierarchie der Drogen untereinander. Drogenproduktion, Verteilung und Genuß schotten sich rituell gegen die Außenwelt ab. Zum Drogenbezug muß stets eine Chor-Mitgliedschaft nachgewiesen werden, die zum Erhandeln der Droge berechtigt.

Drogeneinnahme und Chor-Bildung gehören zusammen, bedingen einander. Bestes Beispiel der Park vor dem Schauspiel Frankfurt, unter der Schillerbronze der Chor der Süchtigen, der Stoff-Suchenden, der opferproduzierenden Polizei, der Getrieztwerdenden, der im Parkstück zwischen Alter Oper und Schauspiel von der Polizei hin und her Gejagten, die Aufgeriebenwerdenden, so bildet, rekrutiert sich Chor heute, so beschreiben ihn die antiken Autoren vor den Toren der Paläste. So drang man in Stasizentralen ein, so stehen afrikanische Flüchtlinge vor europäischen Betreuern.

Höhepunkt des Konflikts, der der Frankfurter Parkbereinigung vorausging, die Wiedereröffnung der Frankfurter Oper mit einem verspäteten Büfett, an dem die eh Satten nicht einmal nippten und zu dem einige der nicht eingeladenen Bauarbeiter ungebeten erschienen. Am Ende stand dieses Riesenbüfett fast unangerührt da und kam komplett in die Tonne, während 75 Meter von diesem Schauplatz die eh Hungrigen im Park lungerten, zu denen man diese Platten hätte hinaustragen, noch besser, die man hätte hereinholen können. Dieser Konflikt, Wand an Wand, Rücken an Rücken, der uns bei den Autoren als »Konstruktion« stört, den wir gern auflösen, erträglicher wollen, dieser geradezu primitive Konflikt hat für den Chor Folgen. In Frankfurt die, daß die Stadt, ihre Repräsentanten, die von sich überzeugt sind, daß sie die Stadt ausmachen, gegen das »Parkgesindel« Polizei einsetzen, es aus dem Stadtzentrum verjagen.

Die antike Tragödie definiert den Zusammenbruch des »Staats«, den Zusammenbruch der »Bevölkerung«, unter der alle handelnden Figuren zu verstehen sind, beschreibt, wie sie den von außen auf sie eindringenden Belastungen nicht mehr standhält und bricht. Zugehörigkeit und gegenseitige Verantwortung sind aufge-

geben, sind als schnell abzulegende Kennzeichen nur noch belastend. Das Individuum erleidet diesen Verlust in der Szene VOR DEM PALAST: Petrus aber saß draußen im Palast*, und es trat zu ihm eine Magd und sprach: Dieser war auch mit dem Jesu von Nazareth. Und er leugnete und schwur ab: Ich kenne des Menschen nicht. Und alsbald krähe der Hahn. Da dachte Petrus an die Worte Jesu, der da zu ihm sagte: Ehe der Hahn krähen wird, wirst du mich dreimal verleugnen, und ging heraus und weinete bitterlich.

Die Spaltung der antik formulierten Chor-Zusammengehörigkeit ermöglicht das Abdriften der Demokratie. Dieser Vorgang prägt die Tragödien von Aischylos, Sophokles und Euripides.

Die Zerreißspannung artikuliert sich heute in Radikalen-Aufmärschen, die längst programmiert, längst vorbereitet sind. Wieder hat sich eine Triebkraft dieser »Proleten der Straße« versichert, damit Dreckarbeit gemacht wird, während die Auftraggeber abgeschottet ihre Droge genießen.

Der Chor, der sich im Zusammenschluß nach innen festigt, festigt sich genauso in seiner Abwehr gegenüber Störungen des Drogenkonsums, indem der Aggressor ausgeschaltet wird. Ist sich der Chor der gemeinsamen Drogeneinnahme sicher, der Einhaltung der verabredeten Riten, wendet er sich um so ungestümer, aufopfernder gegen seine Feinde, ist der Einsatz des Lebens für den Weiterbestand der Gemeinschaft und ihrer Drogeneinnahme nicht nur selbstverständlich, sondern Höhepunkt und Sinn individuellen Lebens, selbst wenn es die Beendigung der eigenen Existenz beinhaltet.

Blut

In den beiden GRALS-Szenen des PARSIFAL zelebriert Wagner Drogeneinnahme in Gruppe. So wie vor Jahren die Leute im Urwaldcamp ihre Droge einnahmen und starben. Wie ein gemähtes Feld lagen die Leichen, noch mit dem Glas in der Hand, ein weißlicher Rest, Fliegen auf schwarzen Gesichtern.

Um die Droge konzentriert sich die gesamte Gralswelt, alles andere ist Beiwerk. Für ihren Konsum steht nur beschränkte Zeit zur Verfügung. Wagners Vorbild für alle Trankeinnahmen ist Goethe, wobei er seinen Werken die speziellen Wirkungen separat zuweist, die Goethe, in FAUST 1, den Konsum seiner Titelfigur von Szene zu Szene steigernd, zusammenbraut:

1. Sterbedroge STUDIERZIMMER
2. Adorationsdroge OSTERSPAZIERGANG und AUERBACHS KELLER
3. Potenzdroge/Jugenddroge HEXENKÜCHE
4. Naturdroge WALD UND HÖHLE

Zusätzlich erhält Margarethe in MARTHENS GARTEN von Faust die Sterbedroge für ihre Mutter, in DOM verlangt sie die Potenzdroge.

* Petrus sitzt im Vorhof des Palastes, Elektra an den Stufen zu ihm.