

IV SZENISCHE MEDIEN

Helmut Flashar: Inszenierung der Antike. Das griechische Drama auf der Bühne der Neuzeit

München: Verlag C.H. Beck 1991, 407 S., DM 86,-

Der Münchner Gräzist Helmut Flashar hat ein Buch zu einem zentralen Thema der Rezeptionsgeschichte geschrieben, nämlich der Existenz des griechischen Dramas auf der Bühne der Neuzeit; eine Darstellung, wie es sie in dieser Ausführlichkeit und Materialgesättigkeit bisher nicht gegeben hat. Er hat dieses Buch ausdrücklich vom Standpunkt des Philologen aus geschrieben, für den das Verhältnis von Text, Übersetzung und Aufführung im Mittelpunkt steht, für den Fluchtpunkt seiner Überlegungen zunächst und vor allem das Werk in seiner Urgestalt ist. So ist der Ausgangspunkt seiner Darstellung die Absage an allen Pessimismus bezüglich der grundsätzlichen Fremdheit und daraus resultierenden Unaufführbarkeit des griechischen Dramas in der Neuzeit, wie er immer wieder artikuliert wird - ein Pessimismus, an den sich die Theatermacher übrigens nie gehalten haben.

Das Buch beginnt mit einer willkommenen Erinnerung an die Aufführungsbedingungen des antiken Theaters (eine geradezu ideale Basis für die Vorbereitung von Examenkandidaten, wie sich wahrscheinlich bald herumsprechen wird) und setzt dann mit jener historisch gewordenen Aufführung des *König Oedipus* im Teatro Olimpico in Vicenza des Jahres 1585 ein. Es dauert nun noch einmal dreihundert Jahre, in denen das antike Drama genau genommen nur mittelbar präsent ist, bevor gegen Ende des 19. Jahrhunderts eine wirkliche Etablierung auf den europäischen Bühnen beginnt. Das Schultheater und das Drama der französischen Klassik tradieren in der Zwischenzeit in abgeleiteter Form Inhalte und Essenzen der Antike mehr schlecht als recht. Anders steht es mit der Oper, für die Flashar überzeugend deutlich machen kann (was den 'Normal-Philologen' bisher meist außerhalb des Blickfeldes war), daß diese Kunstform im 18. Jahrhundert die eigentliche Überlieferungs-trägerin des antiken Mythos wurde und blieb (und wenn Maria Callas die Medea Cherubinis sang, dann erfuhr man mehr über die Lebendigkeit dieses Mythos als aus so manchen Philologen-Pandekten). Flashar referiert auch jene Pariser Aufführung von Sacchinis *Oedipe à Colone*, die u.a. Hegel sah, und verwundert sich, daß anschließend an die Oper ein unterhaltendes Ballett gegeben wurde; dies war aber eine immer noch normale Kombinationsform der Opernbühne, in der etwa auch noch die frühen Verdi-Opern bei ihren Uraufführungen dargeboten wurden. Wer gespannt darauf ist, wie Flashar die Antiken-Rezeption im Theater der Weimarer Klassik bewertet, der wird je nach Standpunkt

erfreut oder erschüttert sein über die Klarheit, mit der er eine letztlich negative Bilanz zieht. Ob es sich um August Schlegels *Ion* oder die seichte *Antigone*-Bearbeitung durch Rochlitz handelt: enttäuschend bleibt die Unentschiedenheit, mit der Goethe und seine Mitstreiter zwischen historisierend-antiquarischen Bemühungen und modernisierenden Bearbeitungstendenzen hin und her schwankten. Es gibt gute Gründe für diesen Mißerfolg, wie man ihn letztlich doch nennen muß, die auch benannt werden, ein Element der Enttäuschung bleibt bestehen. Für die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts arbeitet Flashar deutlich die überragende Bedeutung von Hegels *Antigone*-Deutung heraus, die trotz ihrer eigenen Problematik Geschichte gemacht hat. Im Vergleich mit den Weimarer Unternehmungen wird die Kühnheit jener epochemachenden Potsdamer *Antigone*-Aufführung von 1841 klar, in der Donnerschen Übersetzung, mit Beratung des Altphilologen Boeckh, der Musik von Mendelssohn-Bartholdy und der künstlerischen Oberleitung Ludwig Tiecks - ein hoffnungsvoller Beginn, der durch die Zeitereignisse und durch das abnehmende Interesse des preußischen Königs dann doch steckenblieb.

Die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts ist durch die Bemühungen gekennzeichnet, die griechische Tragödie für das Bildungsbürgertum mundgerecht zu machen. Anders wird man die Aufführungen Dingelstedts in München und Wilbrandts zunächst in Meiningen und dann in den achtziger Jahren im Burgtheater nicht beurteilen können. Deutlich wird aber auch, daß ohne diese Bemühungen die Lebendigkeit in unserem Jahrhundert in dieser Intensität nicht vorstellbar wäre, daß also die Rückeroberung für das Repertoire, die Flashar mit Wilbrandts Wiener Aufführungen gegeben sieht, Reinhardt, Wilamowitz, Jessner und das Folgende erst möglich gemacht haben. Einen erhellenden Seitenblick wirft das Buch auch auf die Indienstnahme der Antike im Nationalsozialismus, die Flashar durch Lothar Mühels *Orestie*-Aufführung 1936 in Berlin repräsentiert sieht. Für die Nachkriegszeit wird der Gegensatz zwischen Brechts arg zeitgebundener *Antigone*-Bearbeitung und Carl Orffs Antikenrezeption herausgearbeitet, der bescheinigt wird, das Ritueller, Dämonische und Pathetische eigenständig tradiert zu haben (ein ähnlicher Rang wird Henzes Oper *Die Bassariden* aus den sechziger Jahren zugebilligt). Einen wichtigen Hinweis gibt das Buch auf den hierzulande kaum bekannten griechischen Regisseur Karolos Koun, dessen Inszenierungen in Athen und Epidauros Flashar für höchst bemerkenswerte Realisierungen hält. Den Wegen und Irrwegen des modernen Regietheaters steht der Autor erfreulich offen und tolerant gegenüber. Auch wenn er sich mit den extremen Darstellungen eines Hans Neuenfels nicht befreunden kann, so referiert er doch abgewogen die Bemühungen Hansgünter Heymes (der sich - erstaunlich genug - als der

fruchtbarste Antiken-Regisseur der Gegenwart herausstellt) und arbeitet mit spürbarer Begeisterung und hohem Respekt die Ausnahmestellung von Peter Steins *Orestie*-Inszenierung von 1980 heraus, dem er bescheinigt, ohne Umdeutungen, Verfremdungen, Textverfälschungen, kurzgreifende Aktualisierungen und modernistische Akzentuierungen auszukommen. Wer es bis zum "Epilog" noch nicht gemerkt hat, dem wird es dann noch einmal deutlich gesagt: Das ganze Buch basiert auf einem Modell, das man doch stark dem ominösen Begriff der 'Werktreue' annähern kann, ohne daß dieser Begriff allzu häufig vorkäme.

Im Epilog heißt es etwa: "Wenn aber eine konkrete, mit Titel und Dichter bezeichnete griechische Tragödie auf dem Spielplan steht, sollte die Verpflichtung zu einer Angemessenheit in der Darstellung der Problematik eingeschlossen sein [...]. Bei aller Vorläufigkeit der Annäherung an ein antikes Drama sollte der Zuschauer doch erfahren können, daß er - gewiß in vielerlei Brechungen - eine Tragödie des Sophokles oder Euripides vor sich hat" (S.300). Das ist ein klarer Standpunkt, der aber doch seine Schwierigkeiten hat. Um nur eine davon anzudeuten: Auf welche Weise und mit welchem Ziel soll der heutige Abonnent, dessen Uninformiertheit über Sophokles und Euripides, ihre Welt und ihre Anschauungen so gigantisch ist, wie es sich der Spezialist und Kenner kaum vorstellen kann, erfahren, daß er eine Tragödie dieser Autoren 'vor sich' hat? Er kann doch nur das Bild der Inszenierung, die er sieht, mit seinem Vorwissen in Deckung zu bringen versuchen; wenn dieses Vorwissen jedoch nicht existent ist, ist er der Inszenierung hoffnungslos ausgeliefert und ihrem Versuch, die Fremdheit in Vertrautheit umzumogeln. Werktreue ist ihm ebenso Hekuba wie Werkverstümmelung, weil er beide nicht unterscheiden kann. Ich habe also meine Schwierigkeiten mit dem Begriff der 'Angemessenheit', aber davon abgesehen liegt in Flaschars Buch ein außerordentlich zuverlässiger, akribisch recherchierter und im Urteil erfreulich entschiedener Führer durch vierhundert Jahre Rezeptionsgeschichte vor, der jedem Theatergänger willkommene Informationen liefern kann, wie sie kein Programmheft bieten wird. Einige Namensverschreibungen seien angemerkt: Houston Steward Chamberlain (statt Stewart; vgl. S.129), Hans Pölzig (statt Poelzig; vgl. S.152), Lotte Lenja (statt Lenya; vgl. S.152), Clemens Kraus (statt Krauss; vgl. S.174).

Jens Malte Fischer (München)