

**10** STD.  
ANTIKE

**DIONYSOS**

**INSZENIERUNG:  
CHRISTOPHER RÜPING**

**PREMIERE  
06. OKTOBER 2018  
KAMMER 1**

**STADT**

**1&S MÜNCHNER  
KAMMERSPIELE**

[WWW.KAMMERSPIELE.DE](http://WWW.KAMMERSPIELE.DE)

KARTEN UNTER  
089 / 233 966 00



**THEATER DER  
STADT**

## ZUM PROJEKT

**T**heater, Politik, Religion und Kult sind im Athen von Aischylos, Sophokles und Euripides kaum voneinander zu trennen – zumal sie das historisch auch gar nicht waren. Beispielhaft für die Verbindung aller Bereiche des alltäglichen Lebens sind die antiken Dionysien, Festspiele zu Ehren des Gottes Dionysos, aus denen heraus sich die griechische Tragödie und Komödie entwickelte. Die Tragödien wurden in einem Agon, einem Wettkampf, aufgeführt, dessen Struktur für das Projekt „Dionysos Stadt“ als Orientierung diene. Gleich der antiken Aufführungspraxis sind die 10 Stunden in den Kammerspielen in drei Tragödien und ein Satyrspiel unterteilt. Das Satyrspiel folgte auf die Tragödien und diene als spannungslösender, befreiender Kontrast.

Es wird angenommen, die Entstehung der Tragödie hänge mit dem sich wandelnden Bewusstsein ihres Publikums zusammen. Bei Homer erscheint der Mensch noch nicht als Urheber seiner Entscheidungen, erst in der Tragödie bildet sich ein solches Bewusstsein heraus. Die Parallelität der Entstehung der Demokratie und des Menschen, der sich als „Ich“ in Opposition zu den Göttern konstruiert, ist deutlich und kein Zufall. Die Aufführung stellt die Frage nach der Konstitution des Menschen von dem Moment an, da er nicht mehr den Tieren gleichgestellt und den Mächten der Götter ausgeliefert ist, sondern durch den Titan Prometheus das Feuer erlangte – bis zu dem Moment, in dem er schmerzhaft erkennen muss, dass nicht die Götter oder das Schicksal sein

größter Feind sind, sondern er selbst. Und trotzdem gab Prometheus den Menschen das Feuer – wissend, dass er dafür jahrtausendlang an den Kaukasus geschmiedet werden würde.

Die ganze Ilias steht unter dem Zeichen des größten Unglücks, das unter Menschen geschehen kann: der Zerstörung des Gemeinwesens. Mit zunehmender Bitterkeit kreist die Geschichte um die Grausamkeit des Menschen. Die Brutalität des Krieges kann kaum erschütternder zum Ausdruck gelangen als in der Ilias oder in der Opferung der Iphigenie, der eigenen Tochter durch den Vater – für eine Prise frischen Winds. Die Momente der Gnade lassen uns mit größter Trauer verspüren, was die Gewalt zunichte macht. Wer ist also der eigentliche Held der Geschichte? Der Mensch oder die Gewalt? Und wenn sich der Mensch mühsam seine Position gegenüber den Göttern, gegenüber den Mächten des Schicksals und der Tyrannei erkämpft hat, sich der Kreislauf der Gewalt aber nicht beenden lässt: Ist er dann vielleicht einem Irrtum aufgesessen? Die Welt scheint etwas verloren und bis heute nicht wiedergefunden zu haben: die Grenze, oder das Gleichgewicht, welches das Leben bestimmen sollte. In der Antiken Tragödie gibt es für diese ausweglosen Situationen den „Deus ex machina“, den Gott, der mit Hilfe einer Bühnenmaschinerie auftaucht, wenn tragische Konflikte sich nicht mehr Kraft menschlicher Handlung lösen ließen. Es scheint, es gäbe es diese Sehnsucht nach Hilfe von außen oder oben noch immer.

# DIONYSOS STADT

ANTIKENPROJEKT VON CHRISTOPHER RÜPING

MIT MAJA BECKMANN, PETER BROMBACHER,  
MAJD FEDDAH, NILS KAHNWALD,  
GRO SWANTJE KOHLHOF,  
WIEBKE MOLLENHAUER, MATZE PRÖLLOCHS  
UND BENJAMIN RADJAIPOUR

ERSTER TEIL

## PROMETHEUS. DIE ERFINDUNG DES MENSCHEN

Unter Verwendung der Tragödie „Prometheus gefesselt“ nach den deutschen Übersetzungen von Heiner Müller und John von Düffel sowie weiterer Texte von Platon, Johann Wolfgang von Goethe, Heiner Müller u.a.

PROLOG

Nils Kahnwald

**PROMETHEUS**, *ein Titan und  
Menschenfreund*  
Benjamin Radjaipour

**ZEUS**, *der Göttervater*  
Majd Feddah

**NYX**, *Göttin der Nacht*  
Gro Swantje Kohlhof

**IO**, *Königstochter,  
von Zeus in eine Kuh verwandelt*  
Maja Beckmann

ERSTE MENSCHEN

Nils Kahnwald  
Wiebke Mollenhauer

KLEINE TROMMEL

Matze Pröllochs

**HERAKLES**, *ein Sohn des Zeus,  
Held und Befreier*

Wiebke Mollenhauer

ZWEITER TEIL

## TROJA. DER ERSTE KRIEG

Unter Verwendung der „Ilias“ von Homer in der deutschen Übersetzung von Kurt Steinmann und der „Troerinnen“ von Euripides nach den deutschen Übersetzungen von Walter Jens, John von Düffel und Ernst Buschor

**MOIRA**, *das Schicksal*  
Peter Brombacher

SCHLAGZEUG

Matze Pröllochs

**NYX**, *Göttin der Nacht*  
Gro Swantje Kohlhof

**PATROKLOS**, *ein griechischer Held*  
Maja Beckmann  
Nils Kahnwald  
Benjamin Radjaipour

**ACHILL**, *ein griechischer Heerführer und  
Freund des Patroklos'*  
Wiebke Mollenhauer

**HEKTOR**, *Heerführer der Troer*  
Majd Feddah

**HEKABE**, *Königin von Troja*, **ANDROMACHE**,  
*ihre Schwiegertochter und Witwe Hektors*,  
**MENELAOS**, *griechischer Heerführer*,  
**HELENA**, *seine Frau, mit Prinz Paris nach  
Troja geflohen*, **KASSANDRA**, *Priesterin,  
Seherin und Tochter Hekabes*

Maja Beckmann  
Gro Swantje Kohlhof  
Wiebke Mollenhauer

BOTE

Nils Kahnwald  
Matze Pröllochs  
Benjamin Radjaipour

**AGAMEMNON**, *Heerführer der Griechen  
und Bruder von Menelaos*  
Peter Brombacher

DRITTER TEIL

## ORESTIE. VERFALL EINER FAMILIE

Frei nach „Agamemnon“ und „Die Choephoren“ von Aischylos, „Elektra“ von Sophokles, „Iphigenie in Aulis“, „Elektra“ und „Orestes“ von Euripides sowie „Thyestes“ von Seneca

**WÄCHTER**, *in Mykene*  
Benjamin Radjaipour

**KLYTAIMNESTRA**, *Königin von Mykene*  
Maja Beckmann

**AIGISTHOS**, *ihr Liebhaber*  
Majd Feddah

**AGAMEMNON**, *ihr Ehemann,  
König von Mykene*  
Peter Brombacher

**KASSANDRA**, *Kriegsgefangene aus Troja  
und IPHIGENIE*, *geopferte Tochter  
von Klytaimnestra und Agamemnon*  
Gro Swantje Kohlhof

**ELEKTRA**, *Tochter von Klytaimnestra  
und Agamemnon*  
Wiebke Mollenhauer

**ORESTES**, *Sohn von Klytaimnestra  
und Agamemnon, wächst im Exil auf*  
Nils Kahnwald

**PYLADES**, *Freund von Orestes, aus Phrygien*  
Benjamin Radjaipour

**ATREUS**, *Vater von Menelaos  
und Agamemnon*  
Peter Brombacher

**THYESTES**, *Bruder von Atreus  
und Vater von Aigisthos*  
Majd Feddah

**HELENA**, *Königin von Sparta und  
Halbschwester von Klytaimnestra*  
Maja Beckmann

**HERMIONE**, *ihre Tochter*  
Gro Swantje Kohlhof

**MENELAOS**, *König von Sparta, ihr Mann*  
Peter Brombacher

**PROMETHEUS**, *ein Titan*  
Benjamin Radjaipour

**APOLLON**, *Gott der Heilung und der Kunst*  
Matze Pröllochs

## VIERTER TEIL

# ΤΙ ΤΑΥΤΑ ΠΡΟΣ ΤΟΝ ΔΙΟΝΥΣΟΝ; WAS HAT DAS MIT DIONYSOS ZU TUN?

Unter Verwendung des Textes „La Mélancolie de Zidane“ von Jean-Philippe Toussaint in der deutschen Übersetzung von Joachim Unseld

## SATYRN, *Dämonen im Gefolge des Dionysos*

Maja Beckmann  
Peter Brombacher  
Majd Feddah  
Nils Kahnwald  
Gro Swantje Kohlhof  
Wiebke Mollenhauer  
Benjamin Radjaipour

## SCHLAGZEUG

Matze Pröllochs

## EPILOG

Nils Kahnwald

## INSZENIERUNG

Christopher Rüping

## BÜHNE

Jonathan Mertz

## KOSTÜME

Lene Schwind

## MUSIK

Jonas Holle  
Matze Pröllochs

## VIDEO

Susanne Steinmassl

## LICHT

Christian Schweig  
Stephan Mariani

## DRAMATURGIE

Valerie Göhring  
Matthias Pees

## HOST & ENVIRONMENT

Felix Lübkemann

## ASSISTENZ HOST & ENVIRONMENT

Celine Fournier

## MITWIRKENDE HOST & ENVIRONMENT

Julia Dengler  
Sarah Fischer  
Joel Heyd  
Nil Neumann  
Ahmed Qadura  
Milica Saramandic  
Kaspar Sehl  
Salman Shafi  
Anna Tischler

## REGIEASSISTENZ

Jonny Bix-Bongers  
Ursula Dolocki

## BÜHNENBILDASSISTENZ

Manuel LaCasta

## KOSTÜMASSISTENZ

Melina Poppe

## VIDEOASSISTENZ

Phyllis Josephine  
Amon Ritz

## INSPIZIENZ

Jürgen Cleffmann

## SOUFFLAGE

Jutta Masurath

## ÜBERSETZUNG DER PROBEN INS ARABISCHE

Rami Bolrochy

## KOSTÜMHOSPITANZ

Natalie Häussler

## BÜHNENBILDHOSPITANZ

Maike Lauber

## ÜBERTITELUNG

Yvonne Griesel, Sprachspiel

## ENGLISCHE ÜBERSETZUNG

Anna Galt  
Kate McNaughton

## OPERATOR ÜBERTITEL

Anna Raisich  
Clara Schneider  
Carina Siebler  
Scherief Ukkeh

Präsentiert von: egoFM



Aufführungsrechte:  
Rowohlt Theaterverlag,  
Henschel Theaterverlag,  
Theater-Verlag Desch GmbH, Berlin,  
Manesse Verlag Zürich,  
in der Verlagsgruppe Random House  
GmbH München,  
Frankfurter Verlagsanstalt

Premiere: 06. Oktober 2018,  
Kammer 1

**BÜHNENTECHNIK**

Oliver Cagran

**BELEUCHTUNG**

Michael Barth  
 Nikolas Boden  
 Daniel Capellino  
 Christian Mahrla  
 Wolfgang Wiefarn

**TON**

Wolfram Schild  
 Viola Drewanz  
 Ulrich Treutwein  
 Katharina Widmaier-Zorn

**VIDEOTECHNIK**

Egon Schweiger  
 Jens Baßfeld  
 Lars Huijgen  
 Thomas Zengerle

**KAMERAMANN FILMDREH**

Karl Kürten

**REQUISITEN**

Julia Molloy  
 Manuel Köbler  
 Anette Schultheiss  
 Sabine Schutzbach

**MASKE**

Paula Bitaroczky  
 Sylvia Janka  
 Elvira Liesenfeld  
 Sofie Reindl-Grüger  
 Marisa Schleimer  
 Sylvia Wollmann

**TAPEZIEREREI**

Marleen Johow

**TECHNISCHER DIREKTOR**

Klaus Hammer

**TECHNISCHER LEITER**

Richard Illmer

**LEITER DER BÜHNENTECHNIK**

Hans-Björn Rottländer

**LEITER DER BELEUCHTUNGSABTEILUNG**

Christian Schweig

**LEITER DER TONABTEILUNG**

Wolfram Schild

**LEITER DER VIDEOABTEILUNG**

Nicolas Hemmelmann

**LEITERIN DER MASKENABTEILUNG**

Brigitte Frank

**LEITERIN DER KOSTÜMABTEILUNG**

Beatrix Türk

**LEITER DER REQUISITE**

Stefan Leeb

**LEITUNG DER DEKORATIONSWERKSTÄTTEN**

Rainer Bernt, Fabian Iberl

**KONSTRUKTEUR**

Adrian Bette

**SCHREINEREI**

Susanne Dölger

**TAPEZIEREREI**

Christian Petzuch

**SCHLOSSEREI**

Friedrich Würzhuber

**MALSAAL**

Evi Eschenbach, Jeanette Raue

**THEATERPLASTIK**

Gabriele Obermaier

**SPEZIALEFFEKTE/ELEKTROWERKSTATT**

Stefan Schmid

**INHALT****ZUM PROJEKT** 001**BESETZUNG** 002**ZUM INHALT DER  
VIER TEILE** 010**ANTIKES THEATER** 034  
VON KURT STEINMANN**CHRISTOPHER RÜPING** 039  
BIOGRAFIE**IMPRESSUM** 040

Zurück  
Weg  
Zurückzublicken ist der  
Weg  
vorauszusehen.



Zurückzublicken ist der  
Weg vorauszusehen.



# ERSTER TEIL

## PROMETHEUS. DIE ERFINDUNG DES MENSCHEN

In allen Geschichten von der Weltentstehung spiegeln sich die philosophischen Grundfragen einer Gesellschaft wieder. Aber auch Beschreibungen vom Entstehen menschlicher Zivilisation und der dafür notwendigen Emanzipation von göttlicher oder naturgewaltiger Fremdbestimmung fehlen darin selten: Denn der Aufstieg des Menschen zum Weltbeherrscher mit Zukunftsvision ist zumeist bedingt von seinem Ausstieg aus Mythologie und Vorgeschichte, deren bloßes Objekt er nicht länger sein kann. In der griechischen Mythologie ist Prometheus der zentrale Auslöser der Zivilisation, der den Menschen zur Selbstbestimmung verhilft, zu Fortschritt, Technologie, Weisheit und Erkenntnis – indem er ihnen nämlich das Fleisch lässt und das Feuer bringt. Von ihm erzählen u.a. der Dichter Hesiod, der Philosoph Platon sowie zahlreiche antike Tragödien, von denen aber nur eine erhalten ist: „Prometheus gefesselt“.

Prometheus ist ein Titan und gehört damit zum zweiten von drei griechischen Göttergeschlechtern. Den Titanen voraus gehen die Urgottheiten, die aus dem Chaos hervorgehen: etwa Nyx, die Göttin der Nacht, Tartaros (die Unterwelt) und Gaia, die Erde in Göttinnengestalt, die im Schlaf Uranos, das Himmelsgewölbe, gebiert und sich sogleich mit ihm vereint. Von ihnen stammen die Titanen ab, deren

Anführer Kronos den Vater kastriert und die Herrschaft über den Kosmos übernimmt, die als „Goldenes Zeitalter“ gilt. Kronos zeugt mit seiner Schwester Rhea u.a. die Götter Poseidon, Hades, Hera und Zeus, verschlingt sie jedoch aus Angst davor, selbst überwunden zu werden. Nur Zeus entgeht diesem Schicksal durch eine List Rheas, befreit seine Geschwister und entfesselt erfolgreich einen elfjährigen Krieg gegen Kronos und einige seiner Titanenbrüder, die „Titanomachie“. Die besiegten Titanen kommen in den Tartaros, und Kronos' Söhne teilen sich die Macht auf: Zeus herrscht fortan über den Himmel, Poseidon über die See und Hades in der Unterwelt. Außer Hades residieren die neuen Götter – zu denen auch Aphrodite, Zeus' geschwisterliche Gattin Hera, zwei weitere Schwestern und seine zehn göttlichen Kinder zählen, darunter Apollon, Athene, Artemis und Ares – auf dem Berg Olymp. Später werden auch der Weingott Dionysos und der Held Herakles, die Zeus beide mit menschlichen Frauen zeugte, in den Olymp aufgenommen. Doch neben den „Olympiern“ bestimmen noch immer einige Titanen und Urgottheiten das Weltgeschehen mit, etwa die „Erinnyen“ genannten Rache-göttinnen oder die Moiren, Schicksals-göttinnen und Töchter der Nyx. Gegen deren „nächtliches“ Wirken bleiben alle späteren Götter machtlos.

Die Geschichte der Menschen beginnt bei Hesiod (und später auch beim römischen Dichter Ovid) im Goldenen Zeitalter. Unter Kronos lebt ein goldenes Menschengeschlecht in paradiesischen Zuständen – göttergleich, nackt und alterslos, sorgenfrei und vegetarisch. Anstatt zu

sterben, schliefen diese Menschen einfach ein und verwandelten sich in gute Geister. Als Kronos besiegt und das goldene Menschengeschlecht ausgestorben war, folgte das geistig und körperlich unterlegene silberne. Von den nunmehr herrschenden olympischen Göttern geschaffen, mangelte es den neuen Menschen an Maß und Vernunft, und das Leid hielt Einzug in ihr Leben. Kurz darauf folgte eine weitere Menschensorte, mit der sich der Niedergang fortsetzte: immer härter musste für Unterhalt, Nahrungsbeschaffung und Überleben gearbeitet werden. Es folgten die Ära der Heroen, die zwar Helden wie Achilleus, aber auch den

handelt, bevor er nachdenkt, und ist entsprechend töricht. Da Prometheus in die Zukunft sehen kann, schlägt er sich im Titanenkrieg rechtzeitig auf die Seite Zeus'. Doch auch um dessen späteren Untergang weiß er und macht die Menschen zu seinen Schützlingen.

Als Zeus mit den Menschen vereinbaren will, welche Teile eines Tiers geopfert werden müssen, führt Prometheus ein Musteropfer durch und überlistet dabei den Göttervater. Er schlachtet ein Rind, schichtet einen großen Knochen- und einen kleinen Fleischhaufen nebeneinander auf, überzieht den einen mit einer glänzenden Fettschicht und den zweiten

## DIE GESCHICHTE DER MENSCHEN BEGINNT IM GOLDENEN ZEITALTER

Trojanischen Krieg hervorbrachte, und schließlich das eiserne Zeitalter, der Tiefpunkt menschlicher Entwicklung und zugleich die Gegenwart des kulturpessimistischen Autors. Für die Zukunft prophezeite Hesiod den völligen Untergang: Zeus wird die Menschheit vernichten.

„Prometheus“ bedeutet übersetzt „der Vorherdenkende“ oder „der Vorbedenker“. Einer seiner Brüder ist Epimetheus, der „Nachherbedenkende“. Beide sind also nicht nur Titanensöhne, sondern verkörpern auch zwei abstrakte, entgegengesetzte Prinzipien. Prometheus wägt die Lage ab, ist schlau und klug; Epimetheus

mit Haut – und lässt Zeus wählen. Der nimmt den Knochenhaufen. Für alle Zeiten steht nun fest, dass den Göttern nur die ungenießbaren Teile der Tiere geopfert werden müssen, während den Menschen das Fleisch als Nahrung und die Tierhaut als Kleidung bleibt.

Zeus ist erzürnt und verweigert den Menschen daraufhin den Gebrauch des Feuers. Wieder greift Prometheus ein: er stiehlt aus dem Herd der Götter etwas Glut, verbirgt sie im Stängel eines Riesenfenchels und bringt sie den Menschen – die darauf nicht nur ihr Rindfleisch braten können, sondern mit dem Feuer auch die entscheidende Grundlage für

die Entwicklung ihrer Zivilisation erhalten haben.

Zeus rächt sich für den Feuerraub auf zweierlei Weise: an den Menschen, indem

## **PROMETHEUS BRINGT DEN MENSCHEN DAS FEUER UND WIRD ZUR STRAFE AN EINEN FELSEN IM KAUKASUS GEKETTET**

er dem törichten Epimetheus die eigens von den Göttern angefertigte, ebenso verführerische wie verschlagene Jungfrau Pandora schickt, die alsbald ihre sprichwörtliche Büchse öffnet, aus der alles Unheil entweicht, vor dem die Menschen bisher verschont wurden: Plagen, Krankheiten, Trugsucht und Faulheit. Nur die Voraussicht bleibt in der Büchse stecken und damit den Menschen versagt.

Prometheus wird zur Strafe für Jahrtausende an einen Felsen im Kaukasus gekettet. Hier frisst ihm Zeus' Adler jeden Tag erneut die stets sich über Nacht regenerierende Leber aus dem unsterblichen Körper. Erst Herakles erlegt den Adler eines Tages mit seinen Pfeilen, befreit Prometheus von der Qual und seinen Ketten.

Nach Platon waren Prometheus und Epimetheus sogar maßgeblich an der Schaffung aller sterblichen Lebewesen beteiligt, da sie von den Göttern den Auftrag erhielten, ihnen alle Eigenschaften zuzuteilen, die für Überleben, Entwicklung und Koexistenz notwendig waren. Doch

als endlich die Menschen an der Reihe waren, drohten diese leer auszugehen, denn Epimetheus hatte dummerweise schon alle Eigenschaften aufgebraucht. Prometheus muss für sie also das Feuer und das technische Wissen stehlen, um das Missgeschick des Bruders wettzumachen; er erfüllt damit den göttlichen Auftrag – auf eine allerdings andere, weitergehende Art und Weise als vorgesehen. Und er schafft es leider nicht, aus Zeus' Burg auch das „soziale“ Wissen über das gesellschaftliche Zusammenleben zu entwenden und den Menschen zugänglich zu machen.

War Prometheus für den frommen Hesiod also noch ein schauerlicher Frevler gegen den Willen der Götter und für Platon immerhin ein ambivalenter, von seinem Bruder behinderter Schöpfer und nur halber Heilsbringer, so zeichnet ihn die im 5. Jahrhundert vor Christus entstandene Tragödie „Prometheus gefesselt“ als Rebellen für die Sache der unterdrückten Menschen gegen die Tyrannei eines ungerechten Gottes. Tyrannei war in der Zeit der Demokratie in Athen der schwerwiegendste Vorwurf überhaupt; er führte zumeist zur Verbannung durch die Volksversammlung.

Das Stück wurde – vermutlich fälschlich – dem Dichter Aischylos zugeschrieben, der für die Städtischen Dionysien tatsächlich mehrere nicht überlieferte Prometheus-Dramen verfasste. Aischylos aber war fromm; ihm wäre eine so aufklärerische und religionskritische Variante des Mythos' eher nicht in den Sinn gekommen. Zeus wird darin als Gewalt- und Willkürherrscher gezeigt; um seinen bevorstehenden Sturz weiß Prometheus

und prophezeit Io, der in eine Kuh verwandelten Angebeteten und Verfolgten des Zeus', dass ganz Griechenland aus ihrer Zwangsvereinigung mit dem Göttervater hervorgehen werde, und auch sein Befreier Herakles zu ihren Nachfahren zähle.

Die Befreiung des Prometheus – so erzählt es Heiner Müller in einem „Prometheus-Intermedium“, das er in seine Dramatisierung des russischen Revolutionsromans „Zement“ von Fjodor Gladkows einbaute – vollendet die Emanzipation des Menschen und besiegelt den Fall der Götter. Der an den Fels gekettete Prometheus steht für den Proletarier, auf den die Götter und ihre Greifvögel scheißen, der vor Adlerkot zum Himmel stinkt und mangels Bewegung seine Fesseln längst nicht mehr spürt. Doch die Heldentat

des Herakles führt ihn erst dann zur Revolution, wenn er gelernt hat, den Befreier nicht länger zu hassen für seine alles verändernde, die Verhältnisse umwälzende Tat.

Sollen die Menschen das Feuer, die Technologie und den Fortschritt, schöpferische Kraft und Freiheit haben? Wachsen sie dann „über sich hinaus“, wie es Prometheus behauptet, oder nur „wie ein Krebsgeschwür“, was Io befürchtet? „Gib ihnen das Feuer und sie bauen eine Bombe“, prophezeit Zeus in „Dionysos Stadt“; vom trojanischen Krieg bis zu allen heutigen Kriegen scheint er Recht zu behalten. Doch ohne das Feuer hätten wir auch keine Entwicklung, keine Geschichte, keine Erinnerung, keine Zukunft. Kein Bewusstsein. Für dieses Dilemma ist noch immer keine Lösung in Sicht.

## **SOLLEN DIE MENSCHEN DAS FEUER, DIE TECHNOLOGIE UND DEN FORTSCHRITT, SCHÖPFERISCHE KRAFT UND FREIHEIT HABEN?**





# ZWEITER TEIL

## TROJA. DER ERSTE KRIEG

Schon Herodot, der antike griechische Historiker zur Zeit der Demokratie in Athen, versuchte sich den Lauf der Dinge ohne Rückgriff auf die Götter zu erklären. Am Anfang seiner neun Geschichtsbücher über den Aufstieg und Fall des Perserreiches steht eine ganz und gar nicht mythologische, sondern materialistische These über den Ursprung der Konflikte zwischen Griechen und „Barbaren“: die wechselseitige Entführung fürstlicher Frauen sei der Grund, und der Trojanische Krieg die Keimzelle aller Feindschaft zwischen Asien und Europa gewesen. Phönizische Kaufleute hätten Io aus Argos nach Ägypten entführt, Kreter die phönizische Prinzessin Europa aus Syrien geraubt und die Griechen die Königstochter Medea aus dem kaukasischen Kolchis. Daraufhin habe Paris, Sohn des Königs Priamos aus Troja (das lag in der heutigen Türkei) die schöne Helena aus Sparta entführt, die Gattin des Königs Menelaos. Weshalb die Griechen den Trojanischen Krieg entfesselten. Was wiederum die Perser auf ewig erzürnt habe, so Herodot: „Sie, die Asier, hätten sich aus den entführten Weibern gar nichts gemacht; aber die Hellenen hätten ein großes Schiffsheer zusammengebracht, wären damit nach Asien gekommen und hätten Priamos' Macht vernichtet. Von der Zeit an hätten sie stets für Feind gehalten, was hellenisch ist. Denn Asien und die Barbarenvölker, die darin wohnen, eignen die

Perser sich zu; als Europa aber galt, was hellenisch ist.“ In der griechischen Mythologie hingegen werden all diese Ereignisse als gottgewollt und schicksalhaft dargestellt; die Menschen darin erscheinen eher als ohnmächtige Spielbälle der Götter. Das Los der Io kennen wir bereits aus dem „gefesselten Prometheus“: sie floh nach Ägypten vor den gewalttätigen Nachstellungen des Zeus, der sie in eine Kuh verwandelt hatte. Europa galt ebenfalls als Geliebte des Zeus; er wurde für sie zum Stier, nahm sie auf den Rücken und durchschwamm so das Mittelmeer. Medeas Schicksal ist durch die Argonautensage bekannt, und Helena ist mythologisch eine unsterbliche Tochter des Zeus, von diesem in Schwanengestalt gezeugt. Ihre „Entführung“ durch Paris galt als einvernehmlich und ferngesteuert von der Liebesgöttin Aphrodite. Auch bei Homer, der einen Ausschnitt aus der zehnjährigen Schlacht um Troja in seinem großen Versepos „Ilias“ beschrieb, wird der Krieg von zänkischen Göttern und dunklen Schicksalsmächten verursacht, gelenkt und entschieden. Die Menschen selbst wähen sich mitunter zwar als Anführer und Entscheider, werden für solchen Größenwahn jedoch gedemütigt und abgestraft. Auch wenn Troja auf der kleinasiatischen Seite der Ägäis lag, war es nicht von asiatischen Völkern, sondern wohl von ausgewanderten Kretern oder Athenern gegründet worden. Allerdings unter so schlechten Vorzeichen, dass die Stadt zunächst wehrlos errichtet und nur unter den Schutz der Göttin Athene gestellt wurde. Erst später bauten Apollon und

Poseidon auf Zeus' Geheiß hohe, uneinnehmbare Stadtmauern um Troja. Herakles selbst setzte Priamos als letzten trojanischen König ein, der die blühende Metropole viele Jahre regierte und Dutzende Söhne und Töchter zeugte. Sein ältester Sohn mit seiner Frau Hekabe war Hektor, der größte Feldherr der Trojaner. Ihr Zweitgeborener, Paris, hingegen bescherte dem König und seiner Stadt den Untergang.

Hekabe träumte von Trojas Vernichtung am Tag vor Paris' Geburt, weshalb das Kind im nahen Ida-Gebirge ausgesetzt wurde und dort unerkannt und unwissend als Schäferjunge heranwuchs. Doch ihn zeichneten Schönheit, Klugheit und Stärke aus. Deshalb wählte ihn Zeus als Richter in einem Schönheitswettkampf aus, der zwischen den Göttinnen Hera, Athene und Aphrodite um den sprichwörtlich gewordenen „Zankapfel“ der Zwietracht ausgebrochen war. Jede der drei versuchte Paris zu bestechen: Hera wollte ihn zum Herrscher über Asien machen, Athene zum größten Feldherrn und weisesten Mann der Welt, und Aphrodite versprach ihm Helena, die Königin von Sparta und schönste Frau ihrer Zeit, als Belohnung. Der Hirte entschied für Aphrodite. Als er bald darauf seine königliche Herkunft entdeckte und nach Troja zurückkehrte, nahm das Unheil seinen Lauf.

Wegen ihrer Schönheit hatten so viele Griechenfürsten um Helenas Hand angehalten, dass ihr Vater, der König von Sparta, aus Angst, dem Auserwählten könnten später seine Nebenbuhler an den Kragen gehen, alle Freier zunächst auf einen Beistandspakt mit dem künftigen

Gatten verpflichtete. Menelaos, ein aus Mykene geflohener Königssohn, machte das Rennen, und wurde an Helenas Seite spartanischer König. Sein Bruder Agamemnon nahm sich Helenas Halbschwester, die sterbliche Klytaimnestra, gewaltsam zur Frau, indem er sie vergewaltigte und ihren eigentlichen Gatten (der zugleich sein Cousin war) ermordete. Er bestieg mit ihr den mykenischen Thron. Als es Paris am spartanischen Hofe mit Aphrodites Hilfe gelang, Menelaos zu hintergehen und Helena nicht nur zur Flucht nach Troja, sondern auch noch zur Plünderung der spartanischen Schatzkammer zu überreden, war der Bündnis-

## HOMERS BERICHT BEGINNT IM NEUNTEN JAHR DER BELAGERUNG, ER ERZÄHLT VOM „ZORN DES ACHILL“

fall eingetreten. So konnten Agamemnon und Menelaos eine großgriechische Allianz gegen die Trojaner schmieden und eine Armada von über tausend Schiffen mit zehntausenden Kriegern versammeln, die sich anschickten, über die Ägäis zu segeln, um die Stadt des Frauenräubers zu belagern und ihrerseits zu plündern. Homer verzeichnet alle beteiligten Feldherrn, hellenischen Völker und Schiffe im viele Seiten langen „Schiffskatalog“ seiner Ilias – und zählt anschließend minutiös die Kämpfer und asiatischen Verbündeten Trojas auf. Der Trojanische Krieg dauerte zehn Jahre und begann äußerst schleppend. Der

schlaue König Odysseus zierte sich lange, überhaupt mitzumachen. Weil bei der Ausfahrt der Flotte Windstille herrschte, musste Agamemnon seine Tochter Iphi-

## **SO SCHAFFTEN ES DIE TROJANER SCHLIESSLICH, BIS ZU DEN SCHIFFEN DER GRIECHEN VORZUSTOSSEN UND BEINAHE DIE GESAMTE FLOTTE IN BRAND ZU STECKEN**

genie der Jagdgöttin Artemis opfern, die er zuvor verstimmt hatte. Auf dem eigentlich kurzen Weg nach Troja verselgte man sich des Öfteren. Weil Trojas Mauern uneinnehmbar waren, mangelte es den Belagerern schnell an Nahrung und Geld, so dass sie Städte in der Umgebung ausplünderten. In ihrem Lager stritten die Heerführer um die Frauen, die dabei erbeutet wurden, und machten auch sonst kein sehr heldenhaftes Bild. Es herrschte Zermürbung.

Homers Bericht beginnt im neunten Jahr der Belagerung, er erzählt vom „Zorn des Achill“. Dem hatte Agamemnon nämlich die Beutefrau weggenommen, weshalb er beschlossen hatte, fortan nicht mehr mitzukämpfen. Da Achill, der Anführer des Myrmidonen-Volkes, aber der größte aller griechischen Helden war, unverwundbar (außer an der Achillesferse) und göttlichen Ursprungs, sorgte Zeus dafür, dass sich das Kriegsglück bedrohlich zuguns-

ten der Trojaner wendete. Viele der olympischen Götter mischten oder kämpften sogar an einer der beiden Fronten mit – und tricksten sich gegenseitig aus, um Schlachterfolge der jeweils protegierten Seite zu ermöglichen. So schafften es die Trojaner schließlich, bis zu den Schiffen der Griechen vorzustoßen und beinahe die gesamte Flotte in Brand zu stecken.

Da griff Patroklos, bester Freund und Gefolgsmann des Achilleus, in die Schlacht ein, und kämpfte in der Rüstung Achills die Trojaner zurück in ihre Stadt. Immer wieder stürmte er gegen die Mauern, doch da es ihm nicht bestimmt war, Troja zu erobern, fiel auch er, von Apollon geschlagen und von Hektor getötet. Was endlich Achilleus zurück ins Kriegsgeschehen rief, dessen Zorn sich nun auf den Feind richtete, und der seinen Freund rächte, indem er nicht nur zahlreiche Trojaner niedermetzte, sondern im Zweikampf auch Hektor zur Strecke brachte und dessen Leichnam wüst schändete.

Hier endet bald die Ilias des Homer; aus anderen Quellen – etwa seiner „Odyssee“ oder Vergils „Aeneis“ – kennen wir den Ausgang der Geschichte. Achill besiegte noch einige Verbündete der Trojaner, darunter die Amazonenkönigin Penthesilea, bevor er selbst tödlich von einem Pfeil des Paris getroffen wurde, den ihm Apollon in die verwundbare Ferse lenkte. Paris starb durch die vergifteten Pfeile des Herakles, die Philoktet schließlich nach Troja mitbrachte, als Odysseus ihn nach zehn Jahren von der einsamen Insel abholte, auf der er ihn auf der Hinfahrt ausgesetzt hatte. Odysseus erfüllte auch die zwei weiteren Weissagungen, die als

Voraussetzung für den Sieg der Griechen galten; er stahl, als Bettler verkleidet, das Heiligenbild („Palladium“) der Athene aus dem Parthenon Trojas und rekrutierte den Sohn des toten Achill, Neoptolemos, erfolgreich für den Endkampf.

Schließlich ersann er seine berühmte, kriegsentscheidende List: die Griechen konstruierten ein riesiges, hohles Pferd aus Holz, das sie bei ihrem vermeintlichen Abzug als Geschenk, als neues Altarbild der Athene vor der Stadt zurückließen. Ein listiger Seher der Griechen überzeugte die Trojaner von der Gutartigkeit der Gabe, obwohl Cassandra, die Schwester von Hektor und Paris und zugleich Seherin und Priesterin Apollons, eindringlich davor warnte. Aber Apollon hatte Cassandra, weil diese seine Annäherungsversuche zurückwies, einstmals damit bestraft, dass nie jemand ihren Vorhersagen Glauben schenken würde. Das Pferd war so groß, dass die Trojaner eine Bresche in ihre Stadtmauer brechen mussten, um es in die Stadt zu ziehen. Nachts, nach der Siegesfeier, entstiegen ihm einige griechische Krieger, die sich im Innern verborgen gehalten hatten, und öffneten den mittlerweile zurückgekehrten hellenischen Truppen die Stadttore. Die töteten alle Männer, teilten die Frauen als Beute unter sich auf

und brannten Troja bis auf die Grundmauern nieder.

Vom Schicksal der trojanischen Kriegsoffer und Beutefrauen unmittelbar nach der Eroberung der Stadt erzählt Euripides' bittere Tragödie „Die Troerinnen“. Königin Hekabe, ihre Schwiegertochter Andromache – die Witwe Hektors –, ihre Tochter Cassandra und die ungeliebte Helena reflektieren darin die Grausamkeit und Sinnlosigkeit des Krieges und die Lächerlichkeit, Haltlosigkeit der nur vermeintlich siegreichen griechischen Männer, von denen tatsächlich kaum einer unversehrt oder planmäßig zurück nach Hause finden wird. Doch zuvor muss Andromache noch mit ansehen, wie ihre Schwester Polyxena auf Achills Grab dem toten Helden geopfert wird, und wie Odysseus und Agamemnon ihren und Hektors kleinen Sohn Astyanax von der Stadtmauer werfen lassen, um in der Zukunft ja keine männlichen Nachfahren als Rächer der Trojaner fürchten zu müssen. Menelaos holt sich Helena zurück, Agamemnon erhält Cassandra als Sklavin. Sie ist die einzige, die an der ausweglosen Situation gefallen zu finden scheint: sieht sie doch das nahe, blutige Ende ihres neuen Gebiets bei seiner Heimkunft und den Untergang Mykenes voraus.

## **NACH DEM ENDE DER SCHLACHT REFLEKTIEREN DIE TROJANISCHEN BEUTEFRAUEN DIE SINNLOSIGKEIT DES KRIEGES UND DIE HALTLOSIGKEIT DER SIEGREICHEN GRIECHISCHEN MÄNNER**







# DRITTER TEIL

## ORESTIE. VERFALL EINER FAMILIE

Ähnlich wie es Zeiten gab und gibt, in denen davor gewarnt wird, dass niemand mehr Bücher liest, verhält es sich auch mit den antiken Tragödien. Der Bedeutungsverlust der Tragödie in der Moderne ist bis heute ein beliebtes Thema im konservativen Feuilleton. Aber mit welchem Interesse und vor welchem Hintergrund? Und ist es nicht so, dass unsere Gegenwart uns ganz im Gegenteil ständig zum Urteilen zwingt, zu Entscheidungen, die essentiell sind? Aber sind diese deswegen gleich gewaltsam oder tragisch? Und was ist Tragik überhaupt?

Die Orestie des Dichters Aischylos ist eines von vielen Beispielen für die griechische Tragödie und aufgrund ihrer langen Interpretations- und Inszenierungsgeschichte, von der Aufführung im Dionysostheater Athens im Jahr 458 v. Chr. bis heute, ein sehr spannendes. Was nicht nur durch ihren Inhalt bedingt ist, sondern auch dadurch, dass die Orestie als die einzige vollständig erhaltene griechische Trilogie einer Vielzahl von fragmentarischeren Überlieferungen gegenüber steht.

Die Tragödie bei Aischylos ist die Fortsetzung des Epos' der Gewalt, den Homer mit der „Ilias“ geschrieben hat. Die Idee der Gerechtigkeit leuchtet in ihr auf, ohne je in sie einzugreifen, und die andauernde

Gewalt ist stets begleitet von dem Verhängnis, dem weder derjenige, der sie erleidet, noch derjenige, der sie ausübt, entgeht. Die Verschiedenheit der auf den Menschen lastenden Zwänge, die immer zum gleichen Ergebnis führen, lässt die Illusion entstehen, dass alle Versuche der Menschen, die Gewalt einzudämmen und einen anderen als den rachsüchtigen Weg zu gehen, zum Scheitern verurteilt sind. Das, oder genauer: so definiert Peter Szondi Tragik: Nicht Vernichtung ist tragisch, sondern dass Rettung zu Vernichtung wird. Nicht im Untergang des Hel-

### WENN ES IN DER MODERNE ETWAS KONSTANTES GIBT, DANN IST ES DIE ÜBERZEUGUNG VON DER FREIHEIT UND SELBSTVERANTWORTLICH- KEIT DES SUBJEKTS

den vollzieht sich die Tragik, sondern darin, dass der Mensch auf dem Weg untergeht, den er eingeschlagen hat, um dem Untergang zu entgehen.

Wenn einem die Gewalttätigkeit der Konflikte aufgrund des aktuellen Weltzustandes vielleicht noch bekannt vorkommt, so sind uns eine Reihe von Wesenszügen und Handlungsebenen der Orestie in unserem Menschenverständnis fremd. Denn wenn es in der Moderne etwas Konstantes gibt, dann ist es die Überzeugung von der Freiheit und Selbstverantwortlichkeit des

Subjekts. Von diesem Wissen scheint die griechische Tragödie weit entfernt und einem fremdbestimmten Menschenbild verpflichtet. Dennoch wurde die Orestie von zahlreichen modernen Theoremen überlagert, und je nach historischer Situation unterschiedlich ausgelegt. Der Kampf zwischen Uraltem und Neuem, einer älteren Göttergeneration und einer jüngeren, wobei erstere für Blutrache und Kopfab schneiden steht und letztere für ein zivilisatorisches Gerichtswesen, wurde Grundlage zahlreicher geschichtsphilosophischer, politischer oder feministischer Lesarten. Der Philologe Anton Bierl führt u.a. folgende auf: Für Hegel wurde Aischylos' Trilogie zum geschichtsphilosophischen Strukturmodell des Dreischritts von These, Antithese und Synthese, Johann Gustav Droysen erkannte darin eine Entwicklung von der Blutrache zur Rechtsstaatlichkeit und Froma Zeitlin ist eine der ersten Altphilologinnen, die Gender Studies methodisch auf die antike Literatur anwendet, indem sie in der Orestie eine „kaschierte Rebellion der Frau und die frauenfeindliche Haltung der athenischen Gesellschaft ausmacht, die im dritten Teil mythisch besiegelt werde.“

Der Handlungsverlauf der drei Tragödien der Orestie, „Agamemnon“, „Choe phoren“ (Die Grabesspenderinnen) und „Eumeniden“ (in der Inszenierung „Dionysos Stadt“ u.a. ergänzt um die Tragödien „Elektra“ und „Orestes“ von Euripides) ist schnell dargelegt: Der oberste griechische Feldherr Agamemnon kehrt aus dem Trojanischen Krieg zurück in sein Königreich Mykene und wird von seiner Gattin Klytaimnestra und ihrem

Geliebten Aigisthos im Bad erschlagen. Klytaimnestra rächt mit dieser Tat ihre Tochter Iphigenie, welche Agamemnon den Göttern für frischen Wind in den Segeln der Flotte zu Kriegsbeginn geopfert hatte (oder um seine Truppen von seiner Kampfbereitschaft zu überzeugen, aber wer weiß das schon). Im zweiten Teil schwört sein Sohn Orest, angestachelt von Schwester Elektra, blutige Rache an der Mutter und ihrem Geliebten Aigisthos und setzt den Kreislauf der Gewalt fort. In den „Eumeniden“ schließlich wird

## ABER SO EINFACH IST ES EBEN NICHT

Orest wegen des Muttermordes von den Erinnyen, den Rachegöttinnen der griechischen Mythologie, gejagt und anschließend von einem Schwurgericht, das die Göttin Athene eigens für diesen Fall einberufen hat, von der Blutschuld freigesprochen. Der Kreislauf der Gewalt scheint unterbrochen. Die Auseinandersetzungen sollen in der neuen Ordnung nicht durch rohe Gewalt entschieden werden, sondern durch die Macht der Peitho, der überzeugenden Rede, mit der auch Athene die Erinnyen von ihrem Groll

gegen Athen abbrachte und in „Wohlmeinende“ (Eumeniden) verwandelte. Der Handlungsverlauf wird dadurch vielschichtiger, so dass sowohl die nähere Vorgeschichte um die Opferung von

## **DER MENSCH FOLGT NICHT MEHR EINER ÜBERGEORDNETEN MACHT, SONDERN WIRD ZUM OPFER SEINER AFFEKTE**

Iphigenie in Aulis und der trojanische Krieg eine Rolle spielen, als auch die eine Generation zurückliegenden Ereignisse um die grausame Rache von Atreus, Agamemnons Vater, an seinem Bruder und Verführer seiner Frau Thyestes, dem er seine Söhne zum vermeintlichen Versöhnungsmahl vorsetzt. Mit seiner eigenen Tochter zeugt Thyestes einen neuen Rächer: Aigisthos.

Aber so einfach ist es eben nicht. Anstatt eines logischen Zusammenhangs stehen die Handlungen der Orestie in „Dionysos Stadt“ oft nebeneinander. „In einem netzartigen Kontinuum pflanzt sich die vom Rachedaimon bestimmte Handlung fort“, schreibt Anton Bierl.

Aischylos passt den Mythos an seine Zeit an, indem er die Orestie aus verschiedenen Traditionen und Vorlagen speist. Euripides und Sophokles bezogen sich in ihren nachfolgenden Elektra-Tragödien wiederum auf ebenjene, erzählen jedoch gänzlich unterschiedliche Geschichten. Elektra, die Tochter Klytaimnestras und

Schwester Orestes, wird in der euripideischen Variante als nicht standesgemäß verheiratete, arme, die Ehe nicht vollziehende und auf dem Land lebende Frau gezeichnet – ein Schock für das damalige Publikum. Diese provokante Modernität bildet den Gegensatz zu den vorhergegangenen Elektra-Erzählungen und spiegelt sich auch in Euripides' Tragödie „Orestes“ wieder, wo das Handeln der Götter, die nach wie vor den Menschen überlegen scheinen, weder rational noch besonders überlegt wirkt, sondern in Gestalt des Gottes Apollon oft Gewalt entfachend und zerstörerisch. Selten vorher wurde in der griechischen Tragödie der Mensch so bewusst und von innen heraus, ohne äußere Zwänge, schuldig wie das Geschwisterpaar, welches aus abgrundtiefem Hass gegen die Mutter handelt. Und selten vorher erwuchs aus einem Verbrechen so etwas wie Reue.

Der Mensch handelt hier nicht nach seinem freien Willen (wann tut er das?), aber er folgt auch nicht mehr einer übergeordneten Macht, die er nicht kennt und nicht versteht. Er ist Opfer seiner Emotionen und seiner Affekte und bildet damit auch seine eigene Schuldigkeit aus. Die vorherrschende Gewalt macht jeden, der sie erleidet, zum Ding. Der Ausweg ist in diesem Falle die Ent-Dinglichung des Menschen durch die Unterbrechung der Gewalt. Die Unterbrechung kann ein Urteil sein, kann aber vielleicht auch die viel individuellere und emotionalere Entwicklung von so etwas wie einem Gefühl der Reue sein. Apollon mag Orest zwar mit höchst zweifelhaften Argumenten verteidigen, und Athene, als Richterin, ein Urteil sprechen, welches unter heuti-

gen juristischen Kriterien völlig indiskutabel wäre, doch das Entscheidene ist eben nicht, was verurteilt wird, sondern dass verurteilt wird. Und der Philosoph Christoph Menke spitzt noch zu: „Solange wir überhaupt urteilen, leben wir in der Gegenwart der Tragödie.“

# **TUN, LEIDEN, LERNEN**







# VIERTER TEIL

## ΤΙ ΤΑΥΤΑ ΠΡΟΣ ΤΟΝ ΔΙΟΝΥΣΟΝ; WAS HAT DAS MIT DIONYSOS ZU TUN?

Im antiken Griechenland wurde nicht nur das Theater, sondern auch das Sportfest erfunden. Am bedeutendsten waren die Olympischen Spiele, die uns, weil sie 1894 für die Neuzeit wiederbe-gründet wurden, auch heute allgemein vertraut sind.

Kaum bekannt ist allerdings, dass antike Sportfeste weniger dem Wettbewerb dien-ten als vielmehr dem Gottesdienst. Die Olympischen Spiele fanden zu Ehren Zeus' statt, andere „panhellenische“ Spiele wurden etwa für Poseidon und Apollon und die „Panathenäen“ von Athen natür-lich zu Ehren der Göttin Athene veran-staltet. Große Prozessionen der gesamten Bevölkerung und weihevollere Opferzere-monien waren Bestandteil der Feste, wel-che jedoch nicht nur religiösen und kultischen Charakter hatten, sondern zugleich auch politisch waren, da sie Teilnehmer, Besucher und Diplomaten aus ganz Griechenland „waffenlos“ zusammen-brachten, und deshalb parallel wichtige Volksversammlungen, Beratungen mit Alliierten, feierliche Auszeichnungen und pompöse Machtdemonstrationen durch-geführt werden konnten.

Viel spricht also dafür, dass Sport und Theater für die Athener Bevölkerung, und

vermutlich sogar für ganz Griechenland, enge Verwandte waren und ähnliche gesellschaftliche Funktionen hatten. Beiden Darbietungen war der gleiche Festival- und Wettbewerbscharakter eigen. Und natürlich war ein weiterer einendender Aspekt die Tatsache, dass die Stadien und die Theater die größten öffentlichen Bauten unter freiem Himmel waren, in denen sich nennenswerte Teile der Bürgerschaft versammeln konnten: denn schon damals fassten sie zehntausende Besucher.

Dass Theater und Sport in der Antike religiös motiviert waren und entspre-

### SPORT UND THEATER WAREN IM ANTIKEN GRIECHENLAND ENGE VERWANDTE UND HATTEN ÄHNLICHE RELIGIÖSE UND GESELLSCHAFTLICHE FUNKTIONEN

chend zelebriert wurden, klingt heute noch nach, wenn etwa von Fußballsta-dien als den „Kathedralen des Alltags“ gesprochen und der Fußball als Ersatzreligion gepriesen wird, der uns modernen Individualisten ein letztes Refugium gemeinschaftlicher Erfahrung und echter Emotion bietet. Pierre de Coubertin, der Gründer der Olympischen Spiele der Neuzeit, wollte eine „Religion der Athle-ten“ schaffen. Bis heute ist das Olympi-sche Komitee damit beauftragt, die

„Olympische Bewegung“ zu verbreiten, und mit ihr das Ideal des „Olympismus“ – des friedlichen, fairen und freund-schaftlichen Wettkampfes.

Die Historikerin Eva Gajek hat darauf hingewiesen, dass parallel zu Coubertins neoreligiöser Inszenierung und Aufladung des Sports auch die Massenmedien zu Beginn des 20. Jahrhunderts entstanden sind. Und Jean Baudrillard stellte sich 1979 in seiner Arbeit „Im Schatten der schweigenden Mehrheit oder das Ende des Sozialen“ die Frage, wieso der Fuß-ball die Massen mobilisiert wie nichts sonst und jedes politische revolutionäre Anliegen in einem schwarzen Loch ver-schwinden lässt, von welchem Gemein-wesen und Gesellschaft immer weiter absorbiert werden. Die Masse im Fuß-ballstadion ist für Baudrillard der Null-punkt des Politischen; der Massenmobi-lisierung stellt die Massenhysterisierung im Fußballstadion entgegen.

Auch dieses Spannungsfeld zwischen Rausch und Politik, Argument und Eks-tase ist uralte. Denn den klassischen The-aterabonnenten der Antike muss man sich in etwa so vorstellen: er schaut jedes Jahr fünf Tage lang lauter Chorgesänge und Stücke an, hat zwar für sein Großes-Di-onysien-Abo gar nichts gezahlt, sondern ist sogar für sein Kommen bezahlt wor-den (weil ihm nämlich für die Ausübung seiner demokratischen Bürgerpflicht als Theaterzuschauer sein Verdienstausschlag in Form von „Diäten“ pauschal erstattet worden ist), hat in den Komödien unglaub-lich bissige Kommentare zu Tagespolitik und Institutionskritik gehört und in den Tragödien unglaublich feinsinnige Bezüge zu aktuellen Fragen der Machtausübung

innerhalb des demokratischen Gemein-wesens gespürt, hat vermutlich die ganze Zeit über kostenlose Verpflegung und reichlich Wein genossen, und ruft bei der Manöverkritik in der abschließenden Volksversammlung dennoch laut dazwi-schen: „Was hat das mit Dionysos zu tun?“ Dieser Ausruf ist historisch verbürgt, ein populäres Originalzitat, das auf Alt-griechisch lautet: τί ταῦτα προς τον Διόνυσον; Es bezog sich auf die Tatsa-che, dass sich die Tragödie immer weiter von ihrem Ursprung im bukolisch-rauschhaften Dionysoskult wegentwickelt hatte, immer „apollinischer“ und form-bewusster, argumentativer und intellek-tueller geworden war. Den Zwischenru-

### DAS SPANNUNGSFELD ZWISCHEN RAUSCH UND POLITIK, ARGUMENT UND EKSTASE IST URALT

fern von damals fehlte es also – anders als heute – an Derbheit, Zotigkeit und Trun-kenheit auf der Bühne. Und an mehr Massenhysterie und Stadionatmosphäre auf den Rängen.

Als sich die uns überlieferte Form des athenischen Dionysien-Festes Ende des 6. Jhdts. v. Chr. herausbildete, gab es tat-sächlich eine heftige Auseinandersetzung zwischen den tragischen, zu Ernsthaftig-keit, Erhabenheit und politischer Relevanz ihrer Texte und Aufführungen neigenden Dichtern und den Anhängern des Dio-nysos-Kults, die vor allem Satyrn auf der Bühne sehen wollten, schon im Chor-

gesang extrem beliebte mythologische Mischwesen aus Tier und Mensch, eine Art männlicher Nymphen (die Römer nannten sie „Faun“), die im Wald oder auf dem Land ihr Unwesen trieben und die ernstesten Themen der tragischen Helden satirisch oder sexuell konnotiert brachen und konfrontierten. Die Lösung des Problems war die Tetralogie. Und so ward das Satyrspiel geboren, welches gewöhnlich nach drei tiefersten Tragödien als spannungslösender Kontrast gespielt wurde. Die Satyrn waren die Gefolgsleute und Feiargesellschaft des Dionysos, die in den

Thomson schrieb über die orgiastischen Ritualtänzer frühhellenischer Stämme, dass man ihnen „die Fähigkeit zuschrieb, sowohl Wahnsinn herbeizuführen als auch zu heilen. Sie führten ihn herbei, um ihn zu heilen, und sie heilten ihn, um ihn herbeizuführen. Dieselbe Ambivalenz findet man in den Dionysoskulten“. Dionysos habe bei seinen Verehrern Hysterie und einen Zustand völliger Besessenheit herbeigeführt, sich dann aber von ihnen zurückgezogen und ihnen ihren gesunden Verstand wiedergegeben. So wären sie Eingeweihte des Dionysos geworden.

## WIEVIEL RAUSCH BRAUCHT DER MENSCH, WIEVIEL WAHSINN VERTRÄGT ER?

Heldenerzählungen eigentlich nichts zu suchen hatten. Entsprechend groß (und komisch) waren Kontrast und Fallhöhe, wenn Prometheus, Odysseus oder Ödipus plötzlich in entlegenen Gegenden und Peripherien der Welt auf einen Chor solch zotteliger Fabelwesen stießen, die hier gehört, mit Pferdeschwänzen und erigierten Penissen auf schreienden Eseln reitend, ihr Unwesen trieben – und die, ihrer natürlichen, dionysischen Umgebung entrissen, in den Stücken meist in fremde Dienste gezwungen worden waren. Wieviel Rausch braucht der Mensch, wieviel Wahnsinn verträgt er? George

In diesem Sinne gleiche die Tragödie einem mimetischen Tanz, in dem die wilden Jäger ihre Schwäche gegenüber der Natur, aber auch ihren Willen, sie zu meistern, zum Ausdruck brächten. „Der Künstler führt seine Gefährten in eine Welt der Phantasie, in der sie Befreiung finden, und rechtfertigt so die Weigerung des menschlichen Bewusstseins, in seine Umwelt einzuwilligen. Auf diese Weise wird ein Vorrat an Kraft gesammelt, der in die Welt der Wirklichkeit zurückfließt und die Phantasie in die Tat umsetzt“. Die Frage nach der Heilung vom Wahnsinn, von Besessenheit oder Depression,

Megalomanie oder Melancholie, führt uns abschließend nach Epidauros, zur Kultstätte des Asklepios unweit von Athen. Auch hier standen Stadion und Theater unmittelbar nebeneinander – als integraler Bestandteil einer Heilanstalt. Denn Asklepios, Sohn Apollons, war der griechische Heilgott. In Epidauros gab es zahlreiche Behandlungs-, Brunnen-, Tempel- und Gästehäuser; nach ritueller Reinigung und Schlaftherapie, bei der dem Kranken seine Leiden und Thera-

piemöglichkeiten offenbart wurden, gehörten zur Kur eben auch der Besuch von Sport- und Theaterveranstaltungen. Und so bekommt das aristotelische Konzept von der „Katharsis“ in der Tragödie, der kultischen Reinigung und Läuterung von den Affekten, hier noch einmal eine ganz konkrete, medizinisch angewandte Dimension: Theater und Sport als Grundlagen eines ganzheitlichen, seelischen wie körperlichen Heilungsprozesses.

**DER KÜNSTLER FÜHRT SEINE GEFÄHRTEN IN EINE WELT DER PHANTASIE, IN DER SIE BEFREIUNG FINDEN, UND RECHTFERTIGT SO DIE WEIGERUNG DES MENSCHLICHEN BEWUSSTSEINS, IN SEINE UMWELT EINZUWILLIGEN. AUF DIESE WEISE WIRD EIN VORRAT AN KRAFT GESAMMELT, DER IN DIE WELT DER WIRKLICHKEIT ZURÜCKFLIESST UND DIE PHANTASIE IN DIE TAT UMSETZT**

# ANTIKES THEATER

VON KURT STEINMANN

## POLIS UND THEATER

**A**nders als unsere Schauspielhäuser hat das griechische Theater kein Dach und keinen Vorhang, es ist ein Freilichttheater, offen und öffentlich. Spielfläche und Zuschauerraum liegen im gleichen hellen attischen Licht. Der imaginierte Schauplatz aller antiken Tragödien und der meisten Komödien ist – in Übereinstimmung mit der Realität des antiken Theaters – immer ein Raum im Freien, nie ein abgeschlossener Ort oder das Innere eines Hauses. Nie konnte so das Bewusstsein verlorengehen, dass gespielt wurde. Niemand wurde in Trance versetzt, das Problem der Illusion war nicht gestellt. Griechisches Theater war – anders, als Brecht meinte – nie „Aristotelisches Theater“; in jeder Hinsicht herrschte Verfremdung vor (Xenosis, ein Ausdruck der Rhetorik): Vers statt Prosa, Musik, Masken, der Chor durchbricht kommentierend die Handlungsfolge, Botenberichte, die Katharsis befördert das Agieren der Vernunft.

Das griechische Drama war ein Gesamtkunstwerk – Sprechstück, Oper und Ballett zugleich. Musik und Tanz wurden von den Dichtern ebenso eingeplant wie

das stumme Spiel der Darsteller. Die Chorlieder der Tragödie und Komödie und auch die Wechselgesänge der Schauspieler untereinander oder zwischen Schauspieler und Chor wurden gesungen und von Instrumentalspiel begleitet. Diese Musik ist, wie auch die ganze altgriechische Musik überhaupt, bis auf wenige Bruchstücke verloren und nicht wiederherstellbar. Auch die Bewegungen und Schrittfolgen des Chores, der ja die Chorlieder nicht nur gesungen, sondern auch getanzt hat, sind uns weitgehend unbekannt. Uns bliebe allein das gesprochene Wort. Aber der griechische Vers unterscheidet sich wesentlich vom deutschen Vers. Das antike Drama heutzutage auch nur einigermaßen adäquat nach seinen ursprünglichen Bedingungen aufzuführen ist folglich unmöglich.

Die griechischen Dramentexte enthalten weder direkte Regieanweisungen noch Angaben über das Bühnenbild, ein Manko, das für heutige Regisseure Not und Chance zugleich bedeutet, die Vorlagen aber auch extrem willkürlichen Inszenierungskonzepten ausliefert. Der Verlust der originalen Musik hatte musikhistorisch insofern günstige Folgen, als die neuzeitliche Musik zum antiken Drama sich die antike Musik nicht als verpflichtendes Vorbild nehmen mußte und sich so eigene, von der jeweiligen Gegenwart geprägte Ausdrucksformen schaffen konnte.

## STADT-THEATER

**T**ragödie und Komödie sind mit dem Kult des Gottes Dionysos verbunden und aus ihm erwachsen. Griechische Theateraufführungen fanden stets im Rahmen von Festspielen statt, die, im Unterschied zu denen unserer Tage, einen religiösen Charakter trugen. Das Theater war Gottesdienst für Dionysos, den Gott des Weines, der Ekstase und der Verwandlung: Zu Ehren des Gottes gaben die Choreuten und die Schauspieler ihr Selbst auf und spielten in Masken; sie mußten auf Mimik verzichten, Gebärde und Stimme waren ihre einzigen Ausdrucksmittel. Das Theater in Athen war eine Angelegenheit des Staates, weil ihm die Pflege des Dionysos-Kultes oblag. Vorbereitung und Aufführung waren durch Staatsgesetze geregelt. Der Staat wünschte das Theater und förderte es, verzichtete aber auf zensurierende Eingriffe, obwohl die Alte Komödie das Leben der Polis und die Regierenden in einem Maße karikierte und kritisierte, dass das heutigen Behörden unerträglich erschiene. Auf der Bühne regierte die Parrhesia, die uneingeschränkte Meinungs- und Redefreiheit. Das Theater übernahm also Aufgaben, die in modernen demokratischen Gesellschaften die Medien zu erfüllen haben. Staatliche Förderung der Kunst bei größtmöglicher Freiheit der Kunst – in Athen war dieses Ideal zeitweilig verwirklicht. Voraussetzung dafür war und ist allerdings ein Urvertrauen zwischen Staat und Künstler, ein Konsens darüber, dass künstlerisches Schaffen bei völliger Wahrung der

Autonomie der Kunst das Leben und Zusammenleben der Menschen fördern, nicht erschweren will. Die Hinwendung der Tragödie zu den grundlegenden politischen, sozialen und geistigen Fragen des Polislebens in paradigmatischer Form – und nicht in einem groben Abbildungsverhältnis – wie auch das Eingreifen der Komödie in die Alltagspolitik trugen zur Entwicklung einer politischen Kultur bei, die den Bürger die Notwendigkeit einsehen ließ, im ureigensten Interesse am Schicksal seiner staatlichen Gemeinschaft Anteil zu nehmen. Mit der Loslösung der Drameninhalte von der Polis nach der Katastrophe des Peloponnesischen Krieges verlor das Theater die Funktion, die Politen in Grundfragen des menschlichen Lebens zu unterweisen. Es sank immer mehr zum Amusement ab. Mit der Einbuße an Ernst, Würde und Tiefe ging eine technische Vervollkommnung der Schaustellung einher: Immer aufwendigere Inszenierungen und stets perfektere schauspielerische Leistungen sollten die Unverbindlichkeit des Gebotenen wettmachen.

## IDENTIFIKATION

**D**as Dionysos-Theater, in dem nahezu alle im 5. Jahrhundert entstandenen Dramen ihre erste Aufführung erlebten, faßte 14.000 bis 17.000 Zuschauer, war also, im Gegensatz zu unserem Theater des Massenzeitalters, ein Massentheater. Die Zuschauerschaft war sorgfältig entsprechend ihrer rechtlichen und politischen Stellung im Leben der Polis auf die

Ränge verteilt. Es war Theater für die Polis durch die Polis über die Polis. „Man kann es sich gut erklären, dass die Athener auf ihr Theater versessen waren: Zwischen Zuschauenden und Mitwirkenden bestand keine Kluft wie heutzutage, sondern die Choreuten des einen Jahres saßen das nächste Mal auf den Rängen und umgekehrt. Viele Zuschauer wussten aus eigener Erfahrung, was es bedeutet, den Chorpakt einer tragischen Tetralogie zu erarbeiten“ (H. D. Blume). Diese personellen Identifikationsmöglichkeiten machen heute noch das Laientheater – und das athenische Theater war zunächst ein Laientheater (die Professionalisierung der Schauspieler begann um die Mitte des 5. Jahrhunderts, die Choreuten waren stets Laien) – so attraktiv.

## DER ABLAUF DES FESTES

Die Spielzeit der Tragödie in Athen war vor allem das vermutlich von Peisistratos in der zweiten Hälfte des 6. Jahrhunderts neu organisierte und durch die Einführung der Dithyrambenchöre und der Tragödie ausgeschmückte Fest der Städtischen oder Großen Dionysien im Monat Elaphebolion (März/April). Es galt dem Dionysos Eleuthereus, der sein Heiligtum am Südostabhang der Akropolis hatte. Dort befand sich das Dionysos-Theater.

Zwei Tage vor dem Fest fand im Theater (seit 444 im Odeion des Perikles) der sogenannte Proagon statt. Er diente – was auch für unser heutiges Theater wichtig wäre – der Kontaktnahme mit

dem Publikum und seiner Information über die folgenden Theaterereignisse. Jetzt erfuhren die Bürger offiziell, dass zum Beispiel eine „Antigone“, ein „Ödipus“ usw. gegeben werde, sofern sich dies nicht schon ohnehin herumgesprochen hatte. Einzelheiten entziehen sich unserer Kenntnis. Gaben die Dichter ein Resümee ihrer Dramen, oder nannten sie nur die Titel ihrer Stücke? Jedenfalls traten die zum Agon zugelassenen Dichter zusammen mit ihren Choreuten, Schauspielern und Choregen festlich bekränzt vor die Öffentlichkeit, und zwar ohne Masken und Kostüme, so dass ihre Identität – anders als später bei der Aufführung – hier nicht aufgehoben war. Aus dieser Einführung und Einstimmung durch die Zeremonie des Proagons erklärt sich, zumindest teilweise, dass das Publikum der Darstellung der Mythen überhaupt zu folgen vermochte. Es besaß zwar überwiegend keinen hohen Bildungsstand, aber doch einen durch langjähriges Zuschauen und Vergleichenkönnen entwickelten Geschmack und ein kritisches Urteilsvermögen.

Nach einer symbolischen Heimholung des Dionysos in sein angestammtes Heiligtum und einer großen Opferprozession zum Tempel des Dionysos Eleuthereus mit anschließender Volksversammlung, die im Beisein zahlreicher Fremder von Athen zu nationaler Selbstdarstellung benutzt wurde, fanden die Aufführungen der Dithyramben statt, strophisch gegliederter Heroenballaden. Da jede der zehn attischen Phylen (Verwaltungsbezirke) dabei mit je einem Knaben- und einem Männerchor zu je 50 Choreuten auftrat, benötigte man allein für diesen Agon

1000 Mitwirkende. Rechnet man die Mitwirkenden bei den Aufführungen der Tragödien und Komödien hinzu, kommt man auf eine Zahl von über 1500 aktiven Teilnehmern; 432 v. Chr. zählte Athen etwa 40.000 Bürger (ohne Frauen, Kinder, Metöken und Sklaven).

Die folgenden vier Tage waren den dramatischen Aufführungen vorbehalten. Am zweiten Festtag wurden fünf Komödien (seit 486), am dritten bis fünften von je einem Dichter je drei Tragödien und ein Satyrspiel gezeigt. Also wurden dem Publikum in vier Tagen 17 Stücke mit einer Aufführungszeit von gut dreißig Stunden geboten und zugemutet, nachdem es schon zuvor fünf Stunden lang den Vorträgen der Dithyramben zugehört hatte. Abgeschlossen wurden die Dionysien mit der Verkündigung der Sieger im tragischen Agon. In einer bald darauf tagenden Volksversammlung wurden die Organisation und die Durchführung des Festes seitens der verantwortlichen Beamten auf ihre Korrektheit geprüft. An einem weiteren Dionysos-Fest, den Lenäen (Januar/Februar), wurden fünf Komödien und von zwei Tragikern je zwei Tragödien inszeniert. Die Gesamtzahl der jährlich in Athen aufgeführten Stücke belief sich demnach auf 26, doch die tatsächliche Produktion muss höher gewesen sein, sonst hätte sich ein Auswahlverfahren erübrigt. Jedes Drama wurde nur einmal aufgeführt, dem athenischen Theaterpublikum wurden somit nur Novitäten gezeigt. Erst 386 wurde die Wiederaufführung der „alten Tragödie“ (gemeint waren damit die Tragödien von Aischylos, Sophokles und Euripides) bei den Dionysien offiziell zugelassen,

zunächst noch außerhalb der Wertung und damit des Agons, spätestens 341 v. Chr. auch im regulären Programm. Im 5. Jahrhundert sind in Athen, wie sich aus den Aufführungsbedingungen berechnen läßt, etwa 1000 Tragödien und rund 500 Komödien entstanden. Aus dieser Zeit, von Fragmenten abgesehen, sind nicht mehr als 33 Stücke erhalten. Nicht mehr als Splitter von Scherben bestimmen unser Bild vom griechischen Drama, zumal wenn man bedenkt, dass von den überlieferten Werken nur ein Teil auf unseren Bühnen Gastrecht genießt.

## FORMALE KONVENTIONEN

Das griechische Drama unterwirft sich mit seinen genormten Aufbauprinzipien und dem Reden in Versen einem freiwilligen Zwang. Diese Gesetzmäßigkeit und Regeln bedeuteten Beschränkung, waren jedoch auch bequeme Handhabe und schufen so, abgesehen von den übrigen konventionellen Aufführungsbedingungen mit Agon, Maske (auch die Frauenrollen wurden von Männern gespielt), fester Schauspielerzahl (3 Schauspieler für 7–11 Rollen in der Tragödie, 4–5 oder 5–7 Schauspieler für entsprechend mehr Rollen in der Komödie), Chor, eigener Kunstsprache und stets gleicher Spielstätte, die Voraussetzungen für diese immense Produktivität: Aischylos schuf 90, Sophokles 123, Euripides 88 Stücke. Das Dichten von Tragödien bedeutete, die vorgegebenen Grundformen in schöpferischer Individualität mit Leben zu erfüllen. Der wesentliche

Unterschied zwischen Tragödie und Komödie besteht darin, dass jene von der Variation von im Mythos vorgegebenen Fabeln, diese vom Einfall lebt.

Inhalt der griechischen Tragödie war der Mythos. Dem Zuschauer waren Inhalt und Ablauf der Tragödie mehr oder weniger bekannt. Ihn interessierte die neue Ausformung der alten Geschichten, die er aus der epischen Heldensage oder den bereits vorliegenden tragischen Gestaltungen kannte. Er sah jede Mythenversion als eine mögliche Ausformung eines sich ständig verändernden Stoffes der alten Heldensage an, hätte also den Gedanken einer endgültigen, kanonischen Fixierung abgelehnt. Da er fast immer den Ausgang der Fabel kannte, war die Spannung mehr auf das Wie als auf das Was gerichtet. Der verfügbare Vorrat an Mythen trug wesentlich zur Identitätsfindung der athenischen Gesellschaft bei.

## AGON UND CHOREGIE

Griechisches Theater lief in der Form eines Agons, eines Wettkampfs, ab. Theaterstücke wurden bewertet, geistige Erzeugnisse dem Urteil einer zehnköpfigen Laienjury unterstellt. Wie wurde die Stückwahl getroffen? Der für das Fest verantwortliche Beamte – der Archon Eponymos für die städtischen Dionysien, der Archon Basileus für die Lenäen – wählte gleich nach Beginn des attischen Jahres im Spätsommer unter den sich für die Dionysien des folgenden Jahres bewerbenden Dichtern drei Tragiker und

fünf Komödiendichter aus, deren Stücke für die Aufführung zugelassen wurden. Ob der Archon die Dramentexte der Bewerber ganz oder nur auszugsweise las, wissen wir nicht. Auswahlkriterium dieses Nichtfachmanns war in erster Linie die Bewährung eines Autors in früheren Agonen. Für einen Neuling war der erste Auftritt entscheidend. Fiel er beim kritischen Publikum, dessen Reaktionen das Jury-Urteil wesentlich beeinflussten, durch, so erhielt er nur schwer eine zweite Chance. Die nächste Aufgabe des Archons bestand darin, Privatleute zu finden, die für die hohen Kosten der Einstudierung der aus Laien bestehenden Bürgerchöre aufkamen (die Schauspieler bezahlte der Staat). Diese Choregie war eine von der vermögenden Klasse zum Wohl der Allgemeinheit zu erbringende Leistung (Leiturgie), ein staatlich verordnetes Privatsponsoring, das große finanzielle Opfer abverlangte, aber auch den Erwerb persönlichen Prestiges zur Folge haben konnte. Dieses private Finanzierungsmodell hielt sich zwei Jahrhunderte lang, ehe der Staat die Kosten der Einstudierung ganz übernahm. Mit den Probenarbeiten hatte der Chorege nichts zu tun. Der Dichter studierte in der Regel selber ein. Er war also fast immer zugleich ein Mann der Theaterpraxis; im 6. Jahrhundert waren gar Dichter und Schauspieler identisch. Regiearbeit bedeutete nicht so sehr Führung der Schauspieler als vielmehr gesangliche und tänzerische Unterweisung des Chores.

Der Regisseur Christopher Rüping, 1985 in Hannover geboren, ist seit der Spielzeit 2016/17 Hausregisseur an den Münchner Kammerspielen. Vor seinem Regiestudium assistierte er in seiner Heimatstadt am Schauspiel Hannover, bis er – zunächst an der Züricher Hochschule der Künste und dann an der Theaterakademie Hamburg – Regie studierte. In Hamburg entstanden auch seine ersten Arbeiten: Auf Kampnagel inszenierte er „Philoctet“ und „Jekyll / Hyde“ und am St. Pauli Theater „Hass“. Außerdem entstand während des Studiums die Arbeit „Illegal“ von Björn Bicker am Theater Kiel. Zudem entwickelte er freie Projekte für Theaterfestivals, wie das Kaltstart-Festival Hamburg oder das Diskurs-Festival in Gießen. 2011 beendete er sein Studium und wurde mit seiner ersten Arbeit am Schauspiel Frankfurt, „Der große Gatsby“ von F. Scott Fitzgerald, zum Festival Radikal jung ans Münchner Volkstheater eingeladen. Mit „Das Fest“, das er am Schauspiel Stuttgart nach dem gleichnamigen Film von Thomas Vinterberg und Mogens Rukov inszenierte, wurde er 2015 zum Berliner Theatertreffen eingeladen. Und gleich zwei Mal, in den Jahren 2014 und 2015, wurde Christopher Rüping in der Kritikerumfrage der Theaterzeitschrift „Theater heute“ zum Nachwuchsregisseur des Jahres gewählt. Heute inszeniert Rüping u.a. an den Bühnen in Berlin, Hamburg, Zürich und Stuttgart. Sein Debüt an den Münchner Kammerspielen hatte er in der Spielzeit 2015/16 mit Dostojewskis Romanadaptation „Der Spieler“. In der Spielzeit 2016/17 war neben „Miranda Julys Der erste fiese Typ“ und seiner „Hamlet“-Inszenierung auch Rüpings spielzeitübergreifendes Projekt „Das Leben Gebrauchsanweisung“, nach dem Roman von Georges Perec, zu sehen, das er an verschiedenen Orten des Theaters und in immer wieder anderen Formaten und Schauspielerkonstellationen erlebbar macht. In der Spielzeit 2017/18 inszenierte er Bertolt Brechts „Trommeln in der Nacht“ in der Kammer 1 und wurde damit zum Berliner Theatertreffen eingeladen. In der Spielzeit 2018/19 eröffnet er die Kammerspiel-Saison mit dem 10-stündigen Antikenprojekt „Dionysos Stadt“.

# CHRISTOPHER RÜPING

# IMPRESSUM

## HERAUSGEBER

Münchner Kammerspiele  
Spielzeit 2018/19  
Intendant: Matthias Lilienthal  
Geschäftsführender Direktor:  
Oliver Beckmann

## REDAKTION

Valerie Göhring, Matthias Pees

## TEXTE

Kurt Steinmann, Nachwort zu  
„Ödipus auf Kolonos“, Reclam 2007.  
Alle anderen Texte sind  
Originalbeiträge der Dramaturgie  
für dieses Programmheft.

## FOTOS

Julian Baumann

S. 8/9: Maja Beckmann,  
Benjamin Radjaipour  
S. 14: Matze Pröllochs  
S. 15: Majd Feddah,  
Benjamin Radjaipour  
S. 20: Peter Brombacher,  
Gro Swantje Kohlhof  
S. 21: Maja Beckmann, Nils Kahnwald  
S. 22/23: Wiebke Mollenhauer

S. 28: Wiebke Mollenhauer,  
Benjamin Radjaipour  
S. 29: (oben) Gro Swantje Kohlhof,  
(unten v.l.n.r.) Peter Brombacher,  
Benjamin Radjaipour, Maja Beckmann

## GESTALTUNG

Double Standards, Berlin und  
Annika Reiter, Münchner Kammerspiele

## DRUCK

Gotteswinter und Aumaier GmbH

Unser Partner hinter den Kulissen: WALA Heilmittel GmbH  
mit den Marken Dr. Hauschka und WALA Arzneimittel.



**10** STD.  
ANTIKE

**DIONYSOS**

**INSZENIERUNG:  
CHRISTOPHER RÜPING**

**PREMIERE  
06. OKTOBER 2018  
KAMMER 1**

**STADT**

**1&S MÜNCHNER  
KAMMERSPIELE**

[WWW.KAMMERSPIELE.DE](http://WWW.KAMMERSPIELE.DE)

KARTEN UNTER  
089 / 233 966 00



**THEATER DER  
STADT**