

Christine Standfest

Ergreifendes Sprechen.

Zu Claudia Bosses PERSER-Inszenierungen.¹

In: Heiner Goebbels, Nikolaus Müller-Schöll (Hg.), *Heiner Müller sprechen*, Recherchen 69, Verlag Theater der Zeit

„Textmonstrum“

sagten Studierende in Bochum zu Müller/Witzmanns Übertragung von Aischylos' DIE PERSER. Ein Text, dem sie sich wie einer rauen Landschaft nähern würden, stockend, ohne Verstehen. Einmal eingetreten in dieses Gewebe, würde das Lesen, angetrieben von unbegreiflichen Kräften, unheimlich beschleunigt. Ein genussvoller Sog. Zu verstehen, was da geäußert wird von einem selbst, sei aber unmöglich. Diesem Monster sei zu begegnen nur im Prozess einer gemeinsamen Arbeit der Sprechenden und Hörenden, dem Mut zur Unterbrechung, einer riskanten Langsamkeit und einer ungewohnten Konzentration und Präsenz beim Verfolgen der Worte, bei der Setzung und Artikulation der Wörter, der Konstruktion der Sätze und bei der Verfertigung eines Sinns, von dem nicht ausgemacht ist, ob er sich denn tatsächlich hergestellt haben wird, nach der oder durch die Äußerung.²

Die klassische Philologie schließt sich dem, wenn auch ganz anders, an. Gerne wird kolportiert, Aischylos selbst sei schon schwierig genug, aber noch schwieriger sei diese Übersetzung. Heiner Müller spricht bekanntermaßen von der „Dunkelheit“ der „Interlinearversionen“ Peter Witzmanns:

Sie sollten gelesen werden wie sie geschrieben sind, nicht satzweise, sondern Wort für Wort. Die Dunkelheit erhellt den Abstand zwischen Aischylos und uns. In der Distanz scheint das Kontinuum menschlicher Existenz auf und im Kontinuum die Differenz.³

Tatsächlich wiederholen die ersten, quasi-phänomenologischen Eindrücke der Studierenden – ohne Kenntnis dieses Vorworts – beinahe wörtlich Müllers Diktum. In einer Überblendung der geschichtsphilosophischen Wendung Müllers mit jener Lektüreerfahrung geht es also bei diesem „Heiner Müller sprechen“ noch vor jedem Inhalt der Tragödie in einer höchst materiell gestaffelten Komplexität um die *Produktion von Zeit*.

Müller/Witzmanns Text, sobald er ausgesprochen wird, initiiert Zeit nicht als Dauer, sondern als Konflikt: linear *und* anti-narrativ, gestisch, oder besser energetisch durch einander entgegenstrebende Spannungs- und Kräfteverhältnisse zwischen Wort und Satz; Satz und Vers; Vers, Satz und Gedanke; Vers, Strophe und Text, und Atem und Physis, die sie führen als Auflage der Stimmen, Medium der Personen und der Intentionen, die wiederum mit und gegen die Äußerung und ihren Rhythmus ringen. Eingezogen in dieses Ringen, auf der Seite der Produktion der Aussagen, in die verkörperte Hervorbringung dieser Sprache ist der Zweifel als eine Art

permanente Orientierungsleistung beim Sprechvorgang. Soll „der Gedanke“ (was kann das sein?) nicht ausgetrieben werden aus dem Text, bedarf es einer andauernden und zugleich aber in jedem Moment neu zu überprüfenden Verortung dieses (nicht-)eigenen Sprechens. Es ist ein Vorgang sorgfältiger Zueignung mehr denn einer der Aneignung. Es ist auch eine Frage der Adresse, um nicht zu verschwinden im einzelnen Wort oder in der Kraft der Worte, die Schweres sagen und Schreckliches, die klagen und schreien, und die nichtsdestotrotz von einer Kälte im Kalkül ihrer Gesetztheit zeugen, die vielleicht erst das Kollektive eröffnet, jenseits der Schauer ideologisch gesicherter Vergemeinschaftung im ‚Menschlichen‘ und auch als Widerstand gegen ‚Zeitläufe‘ und ihre als überzeitlich anerkannten Verlaufsformen – Kriege, Leiden, Tragik oder auch schlicht ‚Subjekt‘.

Eingezogen in diesen 2500 Jahre alten Text und seine ästhetischen und politischen Konfigurationen und Phantasmen ist in Müllers Übertragung eine Grammatik ebenso unbedingter wie konflikthafter Gegenwart – nicht im Sinne von ‚zeitgenössisch‘ oder als Unterschlagung von Geschichte. Es ist ein unablässiges Insistieren auf Aktivität, auf den je konkret herzustellenden Akt des Veröffentlichens von ‚Sinn‘, als Beharren auf eine in jedem Moment neu zu entwerfende Kommunikation. Dieser insistierende Drang wird körperlich, materiell im Rhythmus von Müllers Text, der einer ‚Zügelung‘ bedarf. Sie ist angelegt z. B. in der Versgrenze, die das Drängen vom gesprochenen Wort in den Körper und in das Räumliche zwischen den Körpern verschiebt – und zurück, von den Körpern in den Text. Ich werde später versuchen, diese Grammatik zu beschreiben und den Forderungen nachzugehen, die sich daraus für chorisches Sprechen und für die Inszenierungen ergeben haben.

Tragödie? Welche Tragödie?

Aischylos’ *DIE PERSER* ist bekanntermaßen die älteste vollständig erhaltene antike Tragödie und ebenso die einzige Tragödie als ‚Zeitstück‘. Ihr Gegenstand ist die Schlacht bei Salamis, geführt 480 v. Chr. von dem persischen Großkönig Xerxes I gegen die sich konstituierende Großmacht Griechenland und die beginnende attische Demokratie. Aischylos, der, wie es heißt, an der Schlacht teilgenommen hat, gewinnt damit 472 v. Chr. den Tragödienwettbewerb. Mit Blick vom Dionysostheater auf den Schauplatz der Schlacht, die Insel Salamis weit vor der Küste, re-inszeniert sich den Zeitgenossen der Zerstörung Athens durch das persische Heer wie des Sieges über Xerxes das Geschehen aus der Sicht der geschlagenen Feinde: Schauplatz von *DIE PERSER* ist der Königshof in Susa, an dem ein Chor persischer Greise, „der reichbegüterten und vielgoldenen / Sitze Wächter, dem Alter gemäß“⁴ und die Königmutter Atossa auf Nachricht warten. Sie beklagen die männerleere Stadt, Unheil ahnend.

Zumal der deutschen Rezeption galt und gilt dieser ‚erste Zug‘ des Aischylos als große

humanistische Geste, als ein Akt der Einfühlung durch Identifikation mit dem Feind, der als Geburtsstunde westlichen Universalismus' und aufgeklärter Demokratie gilt. Doch zunächst eröffnet Aischylos die Konstruktion des ‚Eigenen‘ durch ‚das Fremde‘, was bereits durch die Selbstbezeichnung der Perser als „Barbaren“ thematisch wird. Edith Hall⁵ – unter anderen – analysiert die Elemente dieser kulturalistischen Konstruktion effeminiertes, dekadentes und tyrannischer „Orientalen“ versus der demokratisch-männlichen Kultur, wie vor allem die Betonung der Prostration als für die Griechen unvorstellbare Geste der Unterwerfung, und die Tatsache, dass sämtliche in der Tragödie durchgespielten Trauerrituale (Raufen der Haare, Zerreißen der Kleider) in Athen ausschließlich den Frauen vorbehalten waren. Zum orientalisierenden Effekt der Tragödie gehörten schließlich auch die Wahl bestimmter Versmaße und nicht zuletzt die Politik der Namen, von denen Aischylos wohl ein Drittel etwa „barbarischen Lauten“ nachgebildet, also erfunden habe.⁶ Dieser politisch-ideologische Zug des Texts bestimmt denn auch ebenso stark die Rezeption wie der humanistische: In England z. B. gab es den Plan, anlässlich des Sieges über die spanische Armada die Tragödie umzuschreiben und den spanischen Königshof zum Schauplatz der Handlung zu machen.⁷ Dies sei hier nur in Erinnerung gerufen als Indiz für die offenbar unzerstörbare Haltbarkeit dieses Texts, von seinem Status als bis heute geltender historiografischer Quelle bis zu seiner Benutzbarkeit als politische Propaganda. Man könnte auch von einer enormen ideologischen Größe sprechen.

Doch zurück zu DIE PERSER. Nachdem im Einzugslied der Chor eine Kartografie des persischen Imperiums inklusive seiner politischen Struktur zeichnet, Strategien analysiert und auf Dauer und Gefahren des Krieges verweist – „Eltern und Frauen, die Tage zählend / Ängsten sich über die dauernde Zeit hin“ (P686) – erscheint Atossa, die in einem Traum, Unheil ahnend, (metaphorisch) die Legitimation für den Krieg nachliefert. Xerxes eilte nach Kleinasien zur Niederschlagung eines Aufstands im bislang von Persien befriedeten gemischten Siedlungsgebiet der Ionier und Dorer: „Zwei Frauen, schön gekleidet“ (P690), von denen die eine sich buchstäblich seinem Joch fügt, die andere aber sich bäumt und Xerxes in den Staub wirft. Nichtsdestotrotz betont Atossa, dass egal was geschehen werde, Xerxes unanfechtbar Herrscher bleibe. Der Chor rät nun zu Opferritualen, prophezeit einen guten Ausgang und schickt die Königin wieder zurück in den Palast, das ihr zugewiesene Territorium. Doch zuvor entspinnt sich ein Dialog, in dem Atossa der Feind vorgestellt wird: „Keines Mannes Sklaven rühmen sie sich und nicht untertan“ (P692)! Da erscheint der Bote, der die völlige Niederlage des persischen Heeres verkündet, um nach einer gemeinsamen Klage mit dem Chor mitzuteilen, dass Xerxes überlebt habe. Über 205 Verse wird nun die Schlacht geschildert inklusive der Namen und Todesarten der gefallenen Heerführer („den feuerroten vollen schattigen Backenbart / Feuchtete er, ändernd die Haut mit purpurner Farbe.“ P695) und des völligen Versagens von Xerxes, der das Geschehen weit weg und in Sicherheit von einem Felsen aus

beobachtet und flieht, als die Niederlage sich abzeichnet. „Denn wisse auch das gut“, sagt der Bote, „niemals an einem einzigen Tag / Ist eine Menge, eine so großzählige, von Menschen gestorben“ (P699). Das folgende Klagelied der persischen Greise vollführt in einer subtilen Umwertung Feier und Selbstvergewisserung der Überlegenheit der athenischen demokratischen Kultur:

Die aber über die Erde, Asien, hin
Nicht mehr werden von Persien sie gehütet
Nicht mehr bringen sie Tribute durch herrscherliche Zwänge
Und nicht auf den Boden fallend
Werden sie beherrscht mehr, die Königsherrschaft
Nämlich ist zugrunde gegangen, die starke.
Und nicht mehr die Zunge den Menschen
In Wache, denn gelöst ist
Das Volk frei zu schwatzen
Da gelöst ist das Joch der Kraft. (P704f.)

Schließlich steigt nach einer weiteren Anrufung Dareios aus seinem Grabhügel hervor und erfährt von der Katastrophe. Dareios aber weiß mehr. Er beschreibt in einer Art Schau, wie das Heer gewütet hat auf seiner Fahrt, und wie Xerxes die (historischen) Grundlagen persischer Herrschaft, die Anerkennung der Religionen der beherrschten Territorien, missachtet, Tempel geschändet, Götterbilder gestürzt habe. Auch die in Griechenland verbliebene Elitetruppe, auf der noch die Hoffnungen der Perser ruhen, werde vernichtend geschlagen werden:

Denn ein so gewaltiger Brei wird sein, blutig schlachtend
Auf der Erde von Plataiai durch die dorische Lanze.
Haufen von Toten werden auch dem drittgesäten Geschlecht
Stimmlos anzeigen den Augen der Sterblichen
Wie nicht allzuhoch wer sterblich ist denken darf."(P713)

Dareios verschwindet wieder in der Erde, nachdem er Atossa den Auftrag gegeben hat, dem fast nackt alsbald heimkehrenden Sohn die Schmach zerrissener Kleider zu ersparen und ihm neue entgegenzubringen. Im folgenden Chorlied beschwört der Chor ein weiteres Mal die glückliche Vergangenheit, zählt die territorialen und politischen Verluste auf und beklagt die Fehler des neuen Herrschers. Da erscheint dieser, Xerxes, „nackt von Begleitern“ (P719). Der Chor fragt nach den Toten. *Wo sind sie*. Eine Anklage, beharrlich, insistierend, Namen über Namen, Tote über Tote werden nachgefragt und bejammert. Xerxes aber reiht sich ein in die Klage und fordert den Chor auf, diese mit ihm gemeinsam anzustimmen. *Io Io. Ie Ie*. Der Dialog wird zur Wechselrede und schließlich zu einem Lied. Am Ende steht der Chor, der mit dem Herrscher ins Haus zieht: „Ich begleite dich mit schrill- / Tönenden Klagen“ (P720). Versöhnung? Unterwerfung? „Reinigung“? Aus dem Plot ist da nichts zu deuten. Und womöglich besteht auch genau darin ein Moment der

ideologischen Größe des Texts in Müller/Witzmanns Übertragung, dass sie den Stoff öffnet hin auf die theatrale Situation und das Gegenwärtige, Konkrete. Das ist zumindest eine Erfahrung, und zwar die für Theater bedenkenswerteste, die sich für mich aus der Arbeit mit dem Text und aus den drei Inszenierungen ergibt. Müller/Witzmanns Text ermöglicht Verhandlung, nicht Deutung, Ereignis, nicht Interpretation. Ich werde am Ende in einer Skizze der „Ausgänge“ der unterschiedlichen Vorstellungen an diese Überlegungen anschließen.

Übertragung und Partitur

Witzmanns Arbeit gilt als Interlinearübersetzung. Witzmann/Müller behalten dabei aber nicht die exakte Wortfolge des griechischen Texts bei. Es gibt Umstellungen von Chorstrophen, die Struktur der Chorlieder (Strophe/Gegenstrophe mit jeweils identischen Versen und identischer Melodie) ist aufgelöst.⁸ Interlinear ist diese Übertragung insofern, als Wort für Wort übersetzt und nicht versucht wurde, die griechischen Versmaße zu kopieren oder sich einer korrekten deutschen Schriftgrammatik zu unterwerfen.⁹

„Fremdes“, „Dunkel-Poetisches“ ist unter anderem eingezogen durch die Überfülle an Namen – es sind über achtzig in diesem Text – und interlinear übernommene Fügungen von Begriffen, Substantiven und Verben, ‚buchstäbliche‘ Übersetzungen wie „Blütenesserin im Flug“, oder Körper/Objektcompositionen jenseits der Vorstellung von ‚Individuum‘ oder subjekt/objekt-geschiedener Wahrnehmung („den safrangelben Schuh des Fusses aufhebend“).

Die syntaktisch-linear invertierte, gestaffelte Zeitlichkeit der Komposition der Verse und Sätze korrespondiert und ringt mit der in sich verwobenen Zeitlichkeit der Tragödie. Es gibt in Aischylos' Text keine chronologisch-narrative Abfolge. Vorausdeutungen, Ahnungen wechseln rasch und oft unmerklich mit Berichten, mit Vorgeschichte und Beschreibungen von Jetzt-Zuständen. In Traumerzählungen oder Prophezeiungen mischen sich der Status der Aussagen und die Wissens- und Realitätskonzeptionen des Texts, ohne je ‚fiktional‘ zu sein (ein Text, der Götter integriert, kennt keine Fiktion). „Das ist alles wahr. Vieles lasse ich aus, wenn ich berichte / was an Übeln den Persern herab geworfen hat ein Gott“ (P702), sagt der Bote.

Die Forderung an das Sprechen besteht in einer Grammatik, bei der durch vielfältige Inversionen, häufige Verwendung von Partizip Präsens und eine kühn zu nennende Versifikation bei weitgehend gebräuchlichem Wortschatz eine erst zu erobernde Zeitlichkeit des Gesamten entsteht. Inversionen und Versgrenzen initiieren einen Verstehensprozess nachzeitiger *Konstruktion*. Das Gelesene erschließt sich nicht in gewohnter Linearität. Bei der Lektüre oder für die Sprecher geht es darum, die Schwerkraft der Worte gelten zu lassen, ihre Verknüpfung, also den Text, in Permanenz als nicht-selbstverständliche Konstruktion zu aktualisieren und Bögen, Wortgruppen, Sinneinheiten – wie beim Übersetzen aus einer nicht gesprochenen Fremd-Sprache – als einen bei jeder

Aktualisierung neu entstehenden Paralleltext kognitiv zu realisieren, mit dem Effekt, das eben Geäußerte wieder und wieder zu überprüfen. Das klingt nun nicht besonders originell. Wir haben es hier jedoch mit einer Tragödie zu tun, mit einem Textkorpus von 1075 Versen, die ausgesprochen und verräumlicht einen Zeitraum von etwa drei Stunden einnehmen. Die tatsächliche *Gewalt* dieses Texts besteht darin, bei dieser ‚Übersetzung‘ ins Sprechen und Hören die für den Einzelnen jedes mal subjektiv-leibhaft zu vollziehende Konstruktion von Dauer *und* Konflikt über den gesamten Text, über seine Einheiten – Müller spricht von Fragmenten¹⁰ – hinweg und durch sie hindurch präsent zu halten. Dieses Gewaltförmige realisiert sich im und durch den Akt des Verstehens – und damit ist ein Prozess der Lektüre und Wieder-Lektüre gemeint, keinesfalls eine abschließbare Wahrheit. Und: Nur dann und dort, im Horizont des Texts, seines Tempos, seiner Dauer, seiner Wendungen, Abbrüche und Leerstellen, eröffnet sich in der theatralen Situation ein Moment von Teilbarkeit für Zuschauer.

Die Frage ist, wie auf der Ebene der einzelnen AkteurInnen und im Kontext der Inszenierung diese Proportionen Material werden und nicht ihre Irritationen, Abgründigkeiten, ihre konstruktiven Momente und das fundamental (sprach)kritische des Einsatzes verlieren – durch Aufgehen im chorischen System, durch ein Sich-gemein-Machen mit dem Material, durch Identifikation noch in der Verfremdung.

Müller/Witzmanns Text und Aischylos’ Tragödie ist umgekehrt jedoch auch nicht durch Distanzierung zu begegnen. Klage ist nicht moralisch. Unterhalb, inmitten der ideologisch-habituellen Komponenten des Texts wirken die Toten. „Wo sind sie“. Ihr Schmerz und der Schmerz der Überlebenden wird körperlich, in den Schreien, den Klagelauten, die jeden Chor durchziehen. Weh. Otototoi. Oioi. Ai Ai. Ie Ie, Io Io. Das ist ergreifend und zu ergreifen, individuell und kollektiv, und das ist auch riskant, jenseits, unterhalb und inmitten von Inszenierung und Konzept. Es wäre vielleicht zu einfach, von Prä- und Postdramatik oder von Theater und Ritual zu sprechen. Bosses Realisierungsversuche mit Müller/Witzmanns DIE PERSER sind vielleicht zu verstehen als Setzung einer (massenhaften?) kollektiven theatralen Praxis im Medium eines über 2500 Jahre wirkenden politisch-ästhetischen Dispositivs. Sie sind theatrale Vorschläge öffentlicher Verhandlungsformen von Politik, Krieg und Klage und das Erproben und Durchkreuzen ihrer Repräsentationsweisen. Das heißt auch, es mussten Mittel und Methoden der Mobilisierung von Teilnehmenden für eine Chorarbeit gefunden werden, die das Spannungsverhältnis zwischen individueller Kenntnis der Vorgänge und subjektiver Positionierung und kollektiver Teilbarkeit (und hier sind Zuschauer inbegriffen) praktisch werden lassen. Und es brauchte Zustimmung, Einverständnis vielleicht, auch Hingabe an diese Forderungen, um die physische, mentale und emotionale Kraft und Kondition für eine Präsenz zu trainieren, die jede kollektive oder chorische Arbeit erfordert, wenn sie sich nicht einfach der Autorität eines Schon-Gewussten fügt. Zentrale

Momente dieser Methodik wurden schließlich in den von Claudia Bosse entwickelten Arbeitsmodellen, Raumanordnungen und vor allem der *Sprechpartitur* gefunden.

Realisierungsmodelle

Die Frage war, wie die Tragödie in Müller/Witzmanns Text als *theatrales* Modell demokratischer oder politischer Auseinandersetzung heute ergriffen werden kann. Im Zentrum der Recherche stand die „poeto-politische Praxis“ (Sophie Klimis¹¹) des Chorischen in Athen als Medium politischer Integration einer neu zu konstituierenden Ordnung und die Frage, welche Kommunikations- und Verhandlungsformen dies heute initiieren könnte. In Wien gestaltete sich die Entwicklung eines Realisierungsmodells denn auch völlig anders als in Genf. Am Anfang standen dort Raum- und Chorresearchen, wobei theatercombinat einen weiträumigen Ort in einem spezifischen urbanen Kontext oder mit einer bestimmten Funktion von Öffentlichkeit suchte. Schlussendlich wurde mit einem Tunnel unter der Haupteinkaufsstraße, einem ‚Leerraum‘ der Wiener Linien, eine Art Negativ-Ort gefunden, Rest stadtplanerischer Visionen demokratischer Mobilität unter dem Fortschrittsdiktat der siebziger und achtziger Jahre. Nachdem der Tunnel als Ort fixiert war, entschieden wir uns aufgrund seiner Akustik zur klassischen Anzahl von zwölf ChoreutInnen. Anders in Genf, wo breit in der Stadt mobilisiert wurde. Claudia Bosse, *Artiste associée* des Théâtre du Grütli, war eingeladen, die Eröffnungssaison der neuen Direktorinnen Maya Bösch und Michèle Pralong in der *black box* des Theaters mit *LES PERSES – „LET'S EXPERIMENT DEMOCRACY!“* zu eröffnen.¹² Von da aus entstand die Idee einer Sprechpartitur. Dazu

Bosse:

Ausgangspunkt war: Der Raum muss voll sein mit Menschen, weil er selbst keine Dimension hat. Dazu kamen Recherche und die Frage, inwieweit die Chorpraxis der Antike mit Versuchen zu tun hat, eine neue Gesellschaftsform physisch zu erproben und so die Neuordnung Athens in einen Zusammenhang von Körper, Atem und Denken zu stellen. Aus diesen Referenzen entstand die Idee, einen Chor mit fünfhundert Beteiligten zu machen. Die Zahl verweist auf die Dithyramben-Wettkämpfe, die sich aus je fünfzig Teilnehmern der zehn Stadtteile zusammensetzten und gleichzeitig auf das Regierungsorgan, den Rat der Fünfhundert, der der Volksversammlung die Gesetze vorlegte. Als diese Idee geboren war, kam man auf die nächsten Fragen. Was ist notwendig als Grundlage, einen konzentrierten Denkvorgang, einen Klang und einen Atem zu ermöglichen, in der Auseinandersetzung mit einem Text, der von sehr vielen Menschen gesprochen wird, und wie ist dieses zu synchronisieren, oder unter welchen Voraussetzungen kann man überhaupt die Einladung dazu aussprechen. Gesucht wurde nach einer Konstruktion, einer Art von Sprechgrammatik, die ja mit Schriftgrammatik wenig zu tun hat, mit der bestimmte Vorgänge zu übersetzen sind. So wurde diese Partitur erstellt, die eine Art von Maß setzt, aber sehr viele Maße zugleich auch offen lässt.¹³

Das Herstellen dieser Sprache ergreift den ganzen Körper. Es ist ein Mittel, viele Menschen zu

synchronisieren, auch zu disziplinieren, dabei aber sehr differenziert den individuellen Einsatz zu ermöglichen und zu fordern, und zugleich Kommunikationsmedium für die Weitergabe des Materials an andere. Es wird nicht dirigiert oder ein Metrum fixiert. Das Lokalisieren der Sprechtonorte und -intensitäten im Körper und die Methode, in unglaublich rascher Folge Körper-Ort und Intention zu wechseln, produziert eine tatsächlich existenzielle Aufmerksamkeit für den Sprechvorgang und stellt eine heftige physische Forderung für die Produktion des Sprechens wie des Hörens gleichermaßen dar. Und es realisiert sich darin das Musikalische der Tragödie: Die physische Produktion der Partitur – zumal in den offenen Räumen, für die sie entworfen wurde – vollzieht sich in einer verschärften Mobilisierung der Artikulation und in einer höchst flexibel zu manipulierenden und widerstreitenden Aktivität von Zwerchfell (laut Alexander Kluge dem „Sitz der Gefühle“) und Stütze. Ein Klangraum entsteht, rhythmisiert durch diese merkwürdig mobilisierten Körper, zugleich Berührungsfeld aller. Publikum und Chor gleichermaßen sind in der geteilten Raumsituation den Anstrengungen, Durchlässigkeiten, Emotionen, den Gerüchen, dem Sozialen, Ängsten, Euphorien, Kontrolliertheiten und dem Unwillkürlichen ausgesetzt.

Zudem findet in einem Parallelprozess die Ordnung der Gedanken statt. Die Partitur ist ein Deutungsangebot als materielles Gegenüber durch Hierarchisierung des Texts auf der Ebene der Verse, Sätze und Wortgruppen. Sie inszeniert in einer doppelten Bewegung die Kollision zwischen einer Ordnung der Zeit und einer des Körperraums, der entsteht in den Relationen der Intensitäten und Tonlagen. Dieses Sprechen ist mechanisch nicht zu haben. Es unterbricht das Zeitkontinuum geläufig gesprochener Sprache. Die Partitur als Vorstrukturierung von Zeit und Raum einerseits, des Denkens und der Skandierung von Aussagen andererseits, fügt diese auf keiner Ebene harmonisch. Es gibt darin allein fünf Zeitlichkeiten, die sich strukturell auf Syntax und Grammatik beziehen und diese zugleich unterlaufen durch den Versuch, ‚Überlappungen‘ von Wortgruppen zu realisieren. Ein scheinbar unmöglich physisch-mental zu koordinierender Vorgang: Aussprechen – das Gesagte mit präziser Entschiedenheit in den Raum stellen und unheimlich schnell den Normalzeit-Zwischenraum zwischen zwei Worten ins Extrem verkürzen, ohne die Wörter zu verbinden – von einem Wort zum anderen versuchen, das eben gesagte zu attackieren. Das Partitur-Sprechen initiierte materiell den sprechenden, handelnden Körper als Austragungsort und Schauplatz der Spannungsverhältnisse, die schon in der Grammatik dieses Texts liegen. Sie zerrissen buchstäblich „das Eigene“ und seine Psychologie genauso wie den Habitus entspannter Ich-Performance als neoliberales Vergesellschaftungsgebaren. Haltbarere ‚Gegner‘ in Proben und Aufführungen waren interessanterweise (historische) Spuren der Einschreibungen kollektiver Auftrittformen wie die einer formierten Volksgemeinschaft oder Reste von Katholizismus. Ich werde weiter unten darauf zurückkommen.

Erarbeitet wurde diese Partitur in einem Arbeitsmodell, für das Bosse mit SchauspielerInnen als

ChorführerInnen vor Ort die Partitur trainierte, die diese dann in einem über drei Monate währenden Probenprozess mit Lektüren, Stimm- und Körpertrainings in kleineren Chorgruppen an die ChorteilnehmerInnen aus den jeweiligen Städten weitergaben. Im letzten Probenmonat wurden die Raumchoreografien und die Dialoge mit den ProtagonistInnen von und mit Bosse entwickelt und erarbeitet.

Verlaufsformen

Die Enden der jeweiligen Vorstellungen vollzogen sich bei allen drei Inszenierungen häufig unerwartet. Ich hatte eingangs skizziert, wie Müller/Witzmanns Sprache die Tragödie auf das Konkrete, Gegenwärtige, auf die theatrale Situation hin öffnet und versucht, dieses Drängen auf Gegenwart grammatisch zu lokalisieren. Diese textuelle und konflikthafte Aktivität schrieb sich ein in jeden Abend, konstituiert durch choreografische und räumliche Setzungen der Regie, durch Heterogenität und Kraft der ChoreutInnen, durch die jeweilige Offenheit und Präsenz der ProtagonistInnen sowie durch Zusammensetzung und Aufmerksamkeit, Anwesenheit und Repräsentationsstrategien der ZuschauerInnen und schließlich die Atmosphäre oder Gestimmtheit, die sich in jeder Vorstellung unterschiedlich herstellte.

"Ich begleite dich mit schrill- / Tönenden Klagen."

In der *black box* des Théâtre du Grütli blieben Chor und Zuschauer in einer geteilten Raumsituation, während Xerxes nackt über den Köpfen dieses Zuschauer-Chors, über den Schnürboden des Theaters rennend und seine Verse nach unten brüllend, davon getrennt blieb. Der Chor, 180 Genferinnen und Genfer, nicht ablassend von der Konfrontation, setzte dem „Herrscher“ die Klage entgegen, steigerte sich bis zur Euphorie, ohne dass die Differenz aufgehoben wurde. Oben und Unten hielten stand. Und mit dem Verschwinden des Xerxes aus der Szene war da die Erinnerung an etwas, das nicht aufgeht und nichts versöhnt in der Klage, bei aller choreutischen Siegesgewissheit und dem Jubel über diese drei miteinander verbrachten Stunden geteilter Zeit und geteilter Geschichte.

Anders in Wien. Schauplatz von *DIE PERSER* war ein 200 Meter langer und sechs Meter breiter Tunnel unter der Haupteinkaufsstraße der Stadt. Und hier, vor dem immer wieder zu verschwinden drohenden Horizont des leicht gekrümmten Tunnels mit seiner quasi sakralen Akustik, ergaben sich: Prozessionen. Xerxes wälzte sich am Boden den Tunnel entlang, angetrieben vom Chor. Und spontan schlossen sich am Ende mancher Vorstellungen die ZuschauerInnen an, zogen mit dem Chor langsam durch die ganze Länge des Tunnels. Ein Statement. Welches? Im Moment der Aufführung ist das nicht zu lesen. Die spontane und sicher unterschiedlich motivierte Aktivität der Einzelnen jedoch formte sich zum Bild, wurde unausweichlich selbst wieder Symbol oder Symptom

kulturell und politisch eingeübter Vergesellschaftung. Es zeigten sich vereinzelte und gemeinschaftliche Begehren, Vorstellungen über die Möglichkeit, Grauen zu teilen, Auftrittsformen von ‚Mitleid‘. Veröffentlicht, werden sie befragbar, in der geteilten Anwesenheit aus der Unwillkürlichkeit des Vollzugs.

In Braunschweig wiederum, mit einem Chor von 340 BraunschweigerInnen auf der Bühne des Staatstheaters, bei geschlossenem eisernen Vorhang und dem Publikum als Teil des Chorkörpers, erschien Xerxes oben auf der Galerie, rannte während der Repliken nach und nach weiter nach unten, ebenfalls nackt, um Chor/Publikum zu durchqueren und durch die Türe des eisernen Vorhangs zu verschwinden. Am Ende des Schlusschores öffnete sich der Eiserne und gab den Blick frei in den leeren Zuschauerraum. Innenwelt als Außenwelt. Der Bühnenausschnitt ist die Membran des Versprechens von Theater als Öffentlichkeit und kollektiver Verhandlung über und jenseits von Repräsentation. Und als wäre die Wucht der eröffneten Differenzen – die des Texts und seiner Erzählung und die der Performance und ihrem ständigen choreografisch-räumlichen und ästhetisch-sozialen Aufspannen von Mischverhältnissen, Konfliktlinien, physischen Zwängen und Ungewöhnlichkeiten – in der Enge des mit Menschen angefüllten, kahlen Bühnenraums nicht auszuhalten, kippte am Ende, im Applaus, die Situation, wenn die Choreuten ‚ihre‘ Protagonisten stellvertretend schulterten und wie im Triumphzug durch die Menge trugen: ein ebenso nachvollziehbarer wie nicht zu kontrollierender Jubel. Auch ein Statement – eines, das wieder eine Gemeinschaft konstituierte, nun die soziale des Chores, ein massives *Wir* als hegemoniale Schließung eines zuvor befremdlich geöffneten Ensembles choreografisch verhandelter Formationen und ästhetischer Angebote.

Diese Skizzen unterschiedlicher ‚Ausgänge‘ der jeweiligen Inszenierungsmodelle und mancher Vorstellungen von *DIE PERSER* markieren exemplarisch den experimentellen Charakter dieser Arbeiten als Grenzgang, oder besser Dialektik, zwischen präzise konzeptualisierter und choreografierter Inszenierung und Situation. Sie eröffnen theatralen Handlungsraum zwischen gesetzter Konfrontation und Offenheit des ‚Ausgangs‘, wobei das eine jeweils Voraussetzung und Motiv des andern ist.

Diese Arbeiten entgrenzen womöglich eine Lektüre vom Blick aus oder vom kontemplativen Zuhören und Verfolgen der Sprache. Im geteilten Raum von Chor und Zuschauern, in dem einzig bisweilen die ProtagonistInnen durch Einzelstimme und -gestalt synthetisierbare Gegenüber werden, produzieren die ‚ganz gemischten Haufen‘ eine ständige Gleichzeitigkeit von individueller Stimme und Chorklang – je nachdem, wie und wo man sich als ZuschauerIn positioniert, durch die Menge bewegt oder von ihr bewegt wird. Sie produzieren auch eine unendliche Fülle von Einzelbegegnungen, Blickbeziehungen und Passagen, in denen der Chor sich dem Publikum gegenüber setzt und womöglich als ‚Chorgestalt‘ wahrnehmbar wird, sei es illustrativ gesetzt als

Korrespondenz zum Textgeschehen; sei es als Rückzug und beinahe Verschwinden des Chors durch Abwenden vom Zentrum, wodurch eine für das Publikum ‚leere Mitte‘ entsteht, in der es sich plötzlich selbst als Akteur und Repräsentant findet; sei es als physisch kompakte Menge, die den Raum durchquert und die ZuschauerInnen zusammendrängt. In Bosses Inszenierungen und Choreografien von *DIE PERSER* wird jene permanente Orientierung zum geteilten Akt, jenes ergreifende und leidenschaftliche Überprüfen der eigenen Position mit ihren räumlichen, zeitlichen und geistigen Synthetisierungsleistungen im Widerstreit mit dem Sog der Sprache, der Klage, der Menge, des Chors, die ich eingangs als Qualität des Heiner Müller-Sprechens andeutete. Sie wird materiell, intellektuell und physisch, als Erfahrung und Forderung ans In-der-Welt-Sein, aufliegend auf Müllers Grammatik der Gleichzeitigkeit von Linearität und Unterbrechung.

- 1 <http://www.theatercombinat.com/projekte/tragoedien/>
Die Perser von Aischylos ist erster Teil der über vier Jahre angelegten theatralen Serie
„tragödienproduzenten“ von theatercombinat.
„tragödienproduzenten“ bearbeitet Theater als politisches Archiv, Labor von
Kommunikationsmodellen und ästhetischen Handlungsweisen zur Untersuchung von Stadt und
Theater, Theater und Öffentlichkeit. tragödienproduzenten 2006 bis 2008: *Die Perser* von Aischylos,
Coriolan von Shakespeare, *Phèdre* von Racine/Seneca, *Bambiland* von Elfriede Jelinek und 2009
Neuinszenierungen aller Texte sowie abschließend *2481 desasterzone*, eine Montage aller Texte und
Inszenierungen.
„tragödienproduzenten“ ist ein Projekt von theatercombinat unter der Leitung von Claudia Bosse in
Zusammenarbeit mit Christine Standfest und Gerald Singer, wie auch Doris Uhlich, Lena Wicke und
Gästen.
siehe auch http://www.theaterformen.de/Theaterformen_2008/Programme/Die_Perser/index.php und
http://www.theatercombinat.com/presse-downloads-aktuelles/pressedossier_dieperser_2.pdf.
- 2 Erfahrungen aus Lektüren von *Die Perser* mit Studierenden der Universität Leipzig im
Sommersemester 2008 und im Rahmen von Evelyn Annuß' Seminar „Kollektive Auftrittsformen II“
am Institut für Theaterwissenschaft der Universität Bochum im Wintersemester 2008/2009.
- 3 Aus Heiner Müllers Vorbemerkung in: Aischylos: „Die Perser“, Übertragung Peter Witzmann,
Bearbeitung Heiner Müller, hrsg. v. Christoph Rüter, Berlin 1991, S. 14.
- 4 Müller, Heiner: „Die Perser“, in: ders.: *Werke 7, Die Stücke 5, Die Übersetzungen*, hrsg. v. Frank
Hörnigk, Frankfurt a. M. 2004, S. 684 – 721, hier S. 685. Im Folgenden zitiert unter der Sigle P.
Zitate aus dem Text werden mit P und der Seitenzahl im laufenden Text angegeben.
- 5 Hall, Edith: *Aeschylus' Persians*, ed. with Introduction, Translation and Commentary, Warminster
1996. S. 1 – 28. Hall übersetzt z. B. das von Müller/Witzmann verwendete „König“ mit „Shaw“, was
den gesamten Text sofort anders konnotiert.
- 6 Schmitt, Rüdiger: *Die Iranier-Namen bei Aischylos*, Wien 1978.
- 7 Hall: *Persians*, S. 1.
- 8 In der Sprechpartitur wurde diese musikalische Parallelstruktur in der Verteilung der
Tonhöhenwechsel parallel für Strophe/Gegenstrophe von Claudia Bosse wieder eingeführt.
- 9 vgl. dazu Witzmann, Peter: „Aischylos Über-setzen“, in: Aischylos: *Die Perser*, S. 62 – 67.
- 10 Vgl. Müller: „Aischylos Übersetzen“, in: Aischylos: *Die Perser*, S. 68.
- 11 Vgl. Klimis, Sophie: „feed-back des Débats LogoS“, September 2006, in:
http://www.theatercombinat.com/presse-downloads-aktuelles/pressedossier_dieperser_2.pdf, S.11f.
- 12 Vgl. <http://www.grutli.ch/lesperses/>
- 13 Gespräch mit Claudia Bosse im Rahmen von inventory, Tanzquartier Wien, Herbst 2008. Fragen und
Transkription C.S.