



Università degli Studi di Udine

Dottorato XXIX ciclo in

Studi linguistici e letterari

TESI DI DOTTORATO

**Chor- und Weiblichkeitsfiguren bei Einar Schleef: die verdrängten
Protagonisten des tragischen Konflikts**

Figure corali e figure femminili nel teatro di Einar Schleef: i protagonisti rimossi
del conflitto tragico

Relatore

Prof./Dott. Maria Carolina Foi

Correlatore

Prof. Dr. Günther Heeg

Dottoranda

Linn Settimi

Anno Accademico 2016/17

Inhaltsverzeichnis

Einführung	4
Erstes Kapitel. Schleef über Schleef	10
1.1 Aufwachsen in der DDR. Die ersten Bildungsjahre	11
1.2 Der 17. Juni und weitere Eindrücke aus der DDR-Kindheit	12
1.3 Erste Begegnungen mit dem künstlerischen Leben und die Krankheit	16
1.4 Die Bewerbung an der Hochschule Weißensee	21
1.5 Die zwiespältige Erfahrung an der Hochschule und die selbständige Tätigkeit	24
2. Das Team Tragelehn/Schleef am Berliner Ensemble und das Theater des Skandals	27
2.1 Das skandalöse Fräulein Julie und die Schwierigkeiten am BE	32
2.2 Die schmerzhafteste Umsiedlung in den Westen und Rückkehr ans Theater	35
Zweites Kapitel	39
Ein Überblick über die Entwicklungsgeschichte der Chorfigur im Theater	
1. Aspekte der chorischen Ursprünge der Tragödie	40
1.2 Hinweise zur Strukturbeschreibung des Chores und Anfänge seiner Marginalisierung	43
1.3 Überlegungen zu den verschiedenen Funktionen des Chores	47
2. Wiederannäherungen an die Figur des Chores zwischen 18. und 19. Jahrhundert	50
2.1 Einblick in die Weimarer Zeit: Goethe und Schillers Idee von Theater	51
2.2 Schillers Versuch mit dem griechischen Chor	54
2.3 Der Umgang mit der antiken Tragödie im 19. Jahrhundert	57
2.3.1 Gerhardt Hauptmann als Wegbereiter für ein Theater der Massen	59
3. Einblick in die Theaterpraxis des frühen 20. Jahrhundert: von dem Theater der Massen bis Brecht	60

3.1 Max Reinhardt und das Theater der Fünftausend	60
3.2 Das Tingspiel	62
3.3. Andeutungen zu Brechts Überlegungen über Chor und Gemeinschaft	63
4. Von der Nachkriegszeit bis in die 70er Jahre. Theater in der BRD	66
Drittes Kapitel	71
Einar Schleefs Theorien über Chor und seine szenische Umsetzung der Chorgestalt	
1. Das Phänomen Schleef und sein chorisches Theater des Skandals	71
2. Schleefs Deutung des antiken Chores und dessen Weiterleben im Drama	77
2.1 Der Chor als pestkranke Masse	78
2.2 Wie der Chor als Ausgestoßener vor dem Palast weiterlebt	82
3. Der Konflikt zwischen Individuum und Gemeinschaft	85
4. Schleefs Deutung einer gescheiterten chorischen Linie in der deutschen Dramengeschichte	91
5. Schleef inszeniert. Verschiedene Versuche das chorische Potential wiederzubeleben	99
5.1 Der aussichtslose Zwist zwischen Individuum und Masse in <i>Götz</i> und <i>Vor Sonnenaufgang</i>	101
5.2 Puntila und sein Knecht Matti, eine wechselseitige Abhängigkeit	105
6. Die notwendige Wiederherstellung der Chorfigur und des weiblichen Subjekts	108
Viertes Kapitel. Das Konzept des Weiblichen bei Einar Schleef und sein szenischer Umgang mit der weiblichen Figur	111
1. Die Ausstoßung der Frau als Todesurteil der Tragödie	112
2. Frauenbilder in der deutschen Geschichte der Dramatik: ein Reservat des Weiblichen	117
2.1 Von Schiller bis Hauptmann. Schleefs Beispiele eingesperrter Frauenfiguren	120
3. Der Aufschrei aus dem Reservat	124
3.1 Grete und Kundry	127
4. Konstruktionen des Weiblichen und Gender Performance: Schleef inszeniert	131
5. Beispiele weiblicher Figuren in der Schleefschen Bühnenpraxis	133
5.1 Mütter	137
5.2 Das unvermeidbare Frauenopfer in den Goethe Inszenierungen: Adelheid und Grete	143
5.3 Helene	150

5.4 Eva Puntila	153
5.5 Fazit	160
Fünftes Kapitel	162
Ein Sportstück. Versuch einer scheiternden Utopie	
1. Jelineks Stück als freie Arbeitsfläche für die Inszenierung	162
2. Über die Handlung hinweg zu post-protagonistischen Figuren	165
2.1 Massenphänomene der medialen Welt und das Schwinden des Individuums	167
2.2 Die zwiespältige Rolle der Mutter	172
2.3 Auf der Suche nach Mitspracherecht für das weibliche Subjekt	176
2.4 Die parodistische Utopie eines alternativen Frauenstaates	183
3. Schleefs szenische Umsetzung des <i>Sportstücks</i>	187
3.1 Die ambigue Mutter und der Stimmenwirbel des Chores	190
3.2 Der standardisierte weibliche Anschein	192
3.3 Genderinversionen: der Täter, die Witwe und Andi	193
3.4 Der Geschlechterkampf wird handgreiflich	197
3.5 Die monumentale Sportszene	198
3.6 Elektra, Chrysothemis, Klytaimnestra: drei Frauentypologien	201
3.7 Schleef als Autorin und das Rückfallen ins Reservat des Weiblichen	203
4. Fazit	206
Schlussbemerkung	210
Literaturverzeichnis	213
Sintesi in italiano	225

Einführung

Dass neben dem Chor – unbestreitbarer Protagonist des Theaters Einar Schleefts – ein zweites Subjekt im Mittelpunkt der Theaterarbeit Einar Schleefts steht, ist inzwischen weitgehend anerkannt. Das Thema des Weiblichen in seinen verschiedenen Deutungsebenen und Ausdrucksmöglichkeiten beschäftigte den umstrittenen Regisseur aus Sangerhausen in jeder Phase seines künstlerischen Schaffens.

Angefangen mit der privaten Erfahrung der weiblichen Sphäre, die bereits als Kind seine Wahrnehmung von Geschlechterverhältnissen prägte und ihn zum Nachdenken über die allgemein verbreitete Vorstellung der Frauengestalt und Frauenrolle in der Gesellschaft anregte, wurde die Auseinandersetzung mit dem weiblichen Schicksal zu einem Schwerpunkt seiner Reflexionen. Ob im Bereich der bildenden Kunst mit seinen Bildern und Fotoreihen, im Prosawerk oder in der Theatertätigkeit, wandte sich Einar Schleef immer wieder der Beobachtung, Reproduktion und Gestaltung von unterdrückten und rebellierenden, harschen oder fast karikaturartig lieblichen Frauenfiguren zu. Auch dort, wo er in seinen Inszenierungen selbstbewusste Weiblichkeitsbilder auftreten ließ, kam er nicht umhin, deren Kehrseite in Form von stereotypischen Putzfrauen einzubauen, die an die eigentliche andauernde Rolle des weiblichen Subjekts innerhalb einer patriarchalischen Welt erinnern sollten.

Im Zustand der Ausstoßung von einer männlichen, sich individualisieren wollenden Gesellschaft kommen sich Chor- und Weiblichkeitsfigur nahe, sodass Schleef den Verlust eines *tragischen Bewusstseins* auf der europäischen Bühne der Verdrängung dieser zwei fundamentalen Komponenten zuschreiben konnte. Somit formulierte er auch eine wichtige Zielsetzung seines theaterpraktischen Engagements, die in der „Rückführung der Frau in den zentralen Konflikt“ lag.

Zu diesem Thema existieren bereits einige wertvolle Beiträge, die dennoch immer nur auf eine bestimmte Inszenierung tiefgründiger eingehen, ohne sämtliche Regiekonzeptionen Schleefts zu berücksichtigen bzw. ohne die Verknüpfung von weiblichem und chorischem Element zu ergründen. Bis heute ist keine ausführliche systematische Arbeit vorhanden, die sich mit Schleefts Umgang mit dem Weiblichen als solchem auseinandersetzt und die Theaterpraxis angesichts seiner theatertheoretischen Aussagen betrachtet.

Aus diesem Grund scheint eine gründliche Untersuchung erforderlich, die sich das Ziel setzt, Schleefts Theorien über das Weibliche, die praktisch-szenische Umsetzung dieser Theorien und Vorstellungen und das Gelingen bzw. Misslingen der erwünschten Wiedereinführung zu

erforschen und hervorzuheben. Es wird sich zeigen, dass das Weibliche kein gelegentliches Element, sondern grundlegendes Kennzeichen seines gesamten Schaffens darstellt. Mit der vorliegenden Arbeit wird zwar nicht das Gesamtwerk Einar Schleefs analysiert – was angesichts einer so unglaublich umfangreichen Produktion auch gar nicht möglich wäre –, doch soll am Beispiel einiger bedeutungsvoller Inszenierungen das Leitmotiv hervorgehoben werden, das sich aus den eben erwähnten Themen des verschütteten Chores und dessen Konfrontation mit dem Individuum und der verbannten Frauenfigur zusammensetzt. Dabei wird sich der Vorschlag bzw. die Provokation einer gesellschaftlichen Utopie entpuppen, die sich hinter der reinen Theaterästhetik verbirgt und eine Umkehrung der bestehenden Machtverhältnisse anstrebt. Demnach werden wiederum die bei der Durchsetzung derselben Utopie aufkommenden Schwierigkeiten hervorgehoben und die Konsequenzen geschildert, die Schleef daraus ziehen musste.

Quellen und Methode

Für die Verfassung der vorliegenden Dissertation wurde auf verschiedene Quellen zurückgegriffen. Ausgangspunkt war die akribische Lektüre von Schleefs Essay *Droge Faust Parsifal* (1997), in dem er über 600 Seiten hinweg seine Ideen zu Theatergeschichte und Theaterpraxis erläutert und zwar rückblickend auf die durch die eigene Inszenierungsarbeit gesammelte Erfahrung. Dieser Text wird als retrospektives Manifest der Theaterästhetik Schleefs verstanden, der sich bereits als unerfahrener Regisseur mit den Themen von Gemeinschaft, Kollektivität und Geschlechterkämpfe auseinandersetzte und in einer fortgeschrittenen Phase seiner Karriere die vielen Anregungen und Überlegungen systematisierte – auch wenn auf eine ganz persönliche, nicht streng wissenschaftliche Art.

Die Untersuchung von weiteren direkten Quellen hat sich hinsichtlich eines tiefgehenden Verständnisses einiger Elemente des Schleefschen Kanons auch als sehr aufschlussreich und zum Teil unentbehrlich erwiesen – dazu gehören die fünf Tagebuchbände, der zweibändige Briefwechsel mit der Mutter Gertrud und der gleichnamige Roman, in dem die Biographie dieser Frau zu einem Epos des DDR-Alltagslebens entwickelt wird.

Von großer Bedeutung war außerdem die Forschungstätigkeit im Archiv der Akademie der Künste in Berlin, wo sich der gesamte Nachlass des Schleefschen Werk befindet: das Schleef Archiv umfasst Notizen, Vorzeichnungen, Entwürfe, Briefwechsel, Manuskripte, Regiebücher, dramaturgisches Material, Sammlung von Kritiken und Rezensionen zu seinem künstlerischen, literarischen und theatralischen Schaffen und natürlich Videoaufzeichnungen von all seinen Aufführungen.

Auf der Basis dieses Materials konnten die verschiedenen Phasen der Vorbereitungsarbeit und das Endergebnis der in Betracht gezogenen Inszenierungen verfolgt und rekonstruiert werden. Das Konsultieren des Archiv-Bestandes hat sich ebenfalls als besonders interessant erwiesen, da es einen direkten Einblick in das Arbeitsprozedere Schleefs ermöglicht und einen relevanten Schlüssel für die Deutung und die Interpretation seiner nicht immer unmittelbar verständlichen Theaterästhetik bietet. Es konnten außerdem die vielen Anregungen und Assoziationen aufgerufen werden, denen sich Schleefs für die Schichtung der Bedeutungsebenen bediente, und die Methodik seiner „archäologischen Lektüre“ entziffert werden, die auf der beinahe philologischen Rekonstruktion der Textvorlagen und dem Vergleich der verschiedenen Fassungen basierte.

Im Rahmen der Analyse der *Puntilla*-Inszenierung wurde auch im Brecht-Archiv recherchiert – ebenfalls Bestand der AdK –, um die unterschiedlichen Fassungen des Brechtschen Stückes zu konfrontieren und Schleefs Montagearbeit genauer erläutern zu können.

Der wichtigsten, bis jetzt zum Werk Schleefs erschienenen Sekundärliteratur wurde natürlich ebenfalls große Aufmerksamkeit gewidmet, und im Laufe der Abhandlung wird sich die Stellungnahme zu den jeweiligen Beiträgen ergeben.

Gliederung und Fragestellung

Hinsichtlich der Eigenartigkeit der Person Einar Schleef wurde es für sinnvoll gehalten, ein einführendes Kapitel zu gestalten, das einen Einblick in seine private, biographische Sphäre bietet, die einen außergewöhnlichen Einfluss auf das umfangreiche Werk dieses so eklektischen Künstlers hatte. Das gesamte künstlerische Schaffen Schleefs – von seinen Bildern über die Photographien, von den Prosaschriften bis zu den Theaterinszenierungen, die Kern dieser Untersuchung sein werden – kann als eine Aufarbeitung der Eindrücke betrachtet werden, die sich bereits in jungen Jahren in sein Gedächtnis einprägten, seine Wahrnehmung der gesellschaftlich-politischen Zustände determinierten und wie ein roter Faden durch seine Poetik strömen.

Der Exkurs wird in thematische Felder gegliedert, um bestimmte Ereignisse ans Licht zu bringen, die sich für Schleefs Theaterästhetik als ausschlaggebend herausstellten. Dazu gehören das Erleben einer zensurierenden Atmosphäre, die seine Schuljahre in der DDR kennzeichnete, das Beobachten von politischen Unruhen und in Gewalt ausbrechenden Demonstrationen, die schwierige Bewerbung an der Hochschule und die ersten Schritte in der Welt des Theaters in Zusammenarbeit mit B. K. Tragelehn, an dessen Seite Schleef in die ersten Skandale verwickelt wurde, die zum größten Teil seine Tätigkeit als Regisseur kennzeichneten.

Ein weiteres Kapitel wird einer kurzen Rekonstruktion der Entwicklungsgeschichte der Figur des Chores auf dem Theater gewidmet, dessen Schicksal eine zentrale Position in der Tragödienkonzeption Schleefs einnahm. Der erste Teil des Kapitels konzentriert sich auf die Chorgestalt als fundierendes Element im Rahmen der Entstehung der antiken Tragödie und analysiert die verschiedenen Funktionen, die dem Chor je nach Bedarf zugeschrieben werden konnten. Danach wird auf die ersten Anzeichen eines Marginalisierungsprozesses dieser kollektiven Figur aufmerksam gemacht, auf die sich Schleef in seinen theoretischen Überlegungen mehrmals fokussierte. Daraus wird die von Schleef geschilderte Notwendigkeit einer Neubelebung der Chorfigur nachvollziehbar, deren Überleben in der modernen Dramenszene er nur als Andeutung oder schwachen Nachhall erkennt und in der Theaterpraxis als komplett verlorengegangen schildert.

Daraufhin werden stichwortartig einige bedeutende Beispiele von Annäherungsversuchen an das chorische Element erläutert, die auf verschiedene Weise von der Weimarer Klassik bis in die ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts reichten und besonders im Zeitalter der Massifizierung antithetische Auswirkungen verursachten. Zum Schluss wird auf die Theaterlandschaft des Nachkriegs-Deutschlands bis in die 70er Jahre eingegangen, um das Phänomen Schleef genauer zu kontextualisieren und den Weg für die hermeneutische Deutung seines Schaffens vorzubereiten.

Der eigentliche Kern dieser Abhandlung betrifft die Kapitel drei bis fünf, in denen Schleefs Tragödientheorie erläutert wird – die er in untrennbarer Verbindung zu dem Umgang mit Chor- und Weiblichkeitselement formuliert – und in Hinblick auf dieselbe Theorie seine theaterpraktische Arbeit am Beispiel der folgenden Inszenierungen hinterfragt wird: *Mütter, Vor Sonnenaufgang, Götz von Berlichingen mit der eisernen Hand dramatisiert, Faust. Der Tragödie erster und zweiter Teil, Herr Puntilla und Sein Knecht Matti* und *Ein Sportstück*.

So untersucht das dritte Kapitel Schleefs Reflexionen zum Chor in der Antike und zu der bis heute anhaltenden Verdrängung dieses dem Drama sowie jeder Gesellschaft innewohnenden Subjekts. Es soll gezeigt werden, welche Eigenschaften Schleef als diese verborgene Kollektivität kennzeichnend definiert und wie das konfliktgeladene Verhältnis von Individuum und Chormasse zu der Entfernung der letzteren führt, von dem, was er das Zentrum des Konflikts nennt. Von der Beobachtung dieser ausstoßenden Dynamik, der Schleef eine politische Deutung zuschreibt, entsteht die Absicht, die Chorgestalt wieder aufzugreifen und ihr eine neue szenische Form zu erteilen.

Obwohl Schleef sich in jeder seiner Inszenierungen mit der Chortheematik auseinandersetzte, musste hier eine Auswahl von Stücken getroffen werden, die neben diesem Aspekt auch das

zweite große verdrängte Subjekt der Dramengeschichte am deutlichsten thematisieren: das Weibliche. Um die beiden Aspekte dennoch erst einmal separat zu analysieren, wird zuerst auf den Umgang mit Chor und Choralisierung hingedeutet, um der Inszenierungslektüre der ausgewählten Stücke dann eine weitere Perspektive beizufügen.

Im vierten Kapitel wird also das Konzept des Weiblichen sowie der Umgang mit der Frauenfigur auf der Bühne behandelt. Ausgehend von Schleefs apokalyptischer Ansicht über die europäische Theatertradition, die mit der Ausstoßung von Chor und Frau das Todesurteil der Tragödie gefällt hätte, wird der Vorstellung eines Reservats des Weiblichen nachgegangen, worin die Frauenfiguren der deutschen Dramatik verweilen würden, mit zwei Ausnahmen: Grete und Kundry, in denen Schleef einen stärkeren Trieb zur Rebellion sieht. Ähnlich wie im vorhergehenden Kapitel wird zuerst die Untersuchung der theoretischen Ebene ergriffen, um dann die theaterpraktische zu ergründen. Es wird also erforscht, wie Schleef seine weiblichen Figuren konstruiert und dabei versucht, der eigenen Aufforderung, die Frau wieder in den zentralen Konflikt der Tragödie zu positionieren, mehr oder weniger erfolgreich nachzugehen – und dabei vielleicht sogar einen ganz neuen Raum für das weibliche Auftreten und Existieren schafft.

Der Inszenierung von *Ein Sportstück* wurde ein ganzes Kapitel gewidmet, da sich an dieser Arbeit am besten zeigen lässt, wie Schleef die zwei Komponenten – Chor und Frau –, die er als grundlegend für das Weiterbestehen der Tragödien-Gattung an sich bezeichnet, zusammenführt. Elfriede Jelinek hat das Stück so gestaltet, um dem Regisseur eine große Freiheit zu überlassen und scheint es beinahe auf Schleefs Bedürfnisse zugeschnitten zu haben –, der mit dieser Inszenierung die wesentlichsten Aspekte seiner Theatertheorie exemplarisch aufarbeiten kann.

Angefangen mit einer detaillierten Analyse der Textvorlage – und des intertextuellen Substrats – werden die Elemente unterstrichen, die beide Künstler auf einer theoretisch-philosophischen Ebene so stark verbinden, dass *Sportstück* als eine direkte Antwort auf Schleefs *Droge Faust Parsifal* verstanden werden kann – eine Grundfläche, um den dort zusammengetragenen Ideen eine konkrete Form auf der Bühne geben zu können. Es wird also erneut auf die Theaterpraxis Schleefs eingegangen, um zu schildern, wie er das Textmaterial zu seinen Gunsten aufgreift und einen Triumph von weiblichen und chorischen Figuren darstellt.

Die endgültige Fragestellung soll die effektive Verwirklichung der besonders in seiner essayistischen Schrift – die sowohl Zusammenfassung der geleisteten Arbeit und Memorandum für die noch vorstehende ist – formulierten Theorien erörtern.

Ist es Schleef mit seinen theaterpraktischen Entwürfen gelungen, den so leidenschaftlich verfochtenen Figuren von Chor und Frau eine neue Rolle im zentralen Konflikt der Tragödie zuzuweisen? Und in welcher Form?

Konnte er einen durchsetzbaren Vorschlag für einen Existenzraum dieser zwei Subjekte gestalten, der nicht mehr im Konflikt, sondern in Einklang oder Kooperation mit dem männlichen Individuum besteht, welches für deren Verdrängung verantwortlich war?

Oder kann die ersehnte Wiedereinführung nur auf gewalttätige Art erfolgen, also zwar eine andere Herrschaft erzeugen, die sich dennoch von der früheren substanziell nicht differenziert?

Kann den patriarchalisch dominierten Machtverhältnissen eine matriarchalische gewaltlose Alternative entgegengestellt werden bzw. eine ausgeglichene Art von Gesellschaft, oder muss diese eine reine Utopie bleiben?

Und zum Schluss, wie spiegeln sich die erworbenen Erkenntnisse in der Theaterästhetik Schleefs wider?

Erstes Kapitel

Schleef über Schleef

Einar Schleef war ein kontroverser Künstler, dessen Werk nicht von der Person getrennt werden kann. Wenn es bei anderen Autoren möglich ist, von der Biographie abzusehen, erscheint es im Falle Schleefs unausweichlich, mehr über sein privates Leben erfahren zu müssen, um auch das Werk tiefgründiger zu verstehen. Erfahrungen und Eindrücke aus Kindheit und Jugend in der DDR fließen immer wieder in seine Zeichnungen, Texte, Inszenierungen, beeinflussen Poetik und Weltanschauung. Einar Schleef war ein vielseitiger Künstler, der auch großen Wert auf biographische Erinnerungen legte, wie sich aus den Seiten seiner detaillierten Tagebücher entnehmen lässt. Bereits als Kind und bis zum Ende seines Lebens notierte er Fakten, Anekdoten, Gedanken, Eindrücke. Er selber widmete sich der Überschreibung des umfangreichen Materials, überarbeitete mehrmals einige von ihm für wichtig gehaltene Passagen, indem er mit der Sprache spielte, um jedes Mal den Blickwinkel etwas zu ändern. Die fünf, jeweils über 400 Seiten starke Tagebuch-Bände ermöglichen es dem Leser, nicht nur viel über die wesentlichsten Lebensereignisse Schleefs zu erfahren, sondern auch in die sozialpolitische Realität des DDR-Alltags einzutauchen, sowie einen Einblick in die verschiedenen Lebens- und Arbeitsbedingungen in Ost- und West- Deutschland und in die Beziehungen zwischen den beiden Republiken zu gewinnen. Dies vor Augen, soll in der biographischen Rekonstruktion viel autobiographisches Material zu Wort kommen – als würde Schleef sich selbst „zusammenfassen“ und einen ausführlichen Hintergrund seines persönlichen wie künstlerischen Werdegangs skizzieren. Neben den Tagebüchern¹ wurde besonders die chronologische Biographie von Wolfgang Behrens² berücksichtigt, wo die wichtigsten Phasen von Schleefs Leben und künstlerischen Schöpfung zurückverfolgt werden. Behrens hat auf verschiedene Quellen zurückgegriffen; u.a. führte er ausführliche Gespräche mit Schleefs langjähriger Lebensgefährtin Gabriele Gerecke und mit Hans-Ulrich Müller-Schwefe, der eng mit Schleef zusammenarbeitete. Die Biographie enthält auch mehrere Auszüge aus Zeitungsartikeln und Kritiken, die einen

¹ Die Veröffentlichung der fünf Bände bei Suhrkamp wurde von Winfried Menninghaus, Wolfgang Rath und Johannes Windrich kuratiert und herausgegeben. Die Bände erschienen ab 2004 alle posthum und umfassen jeweils folgende Zeiträume: 1953 bis 1963 (alle Ereignisse spielen sich im Geburtsort Sangerhausen ab), 1964 bis 1976 (die Studienjahre in Ostberlin bis zur Entscheidung, die DDR zu verlassen), 1977 bis 1980 (die ersten Jahre im Westen, zwischen Wien, Frankfurt und Westberlin), 1981 bis 1998 (hauptsächlich in Frankfurt und Berlin) und 1999 bis 2001 (die letzten Jahre, die er größtenteils in Wien und Berlin verbringt). Alle Tagebuchzitate werden wie folgt angegeben: (TB/Seitenzahl).

² Wolfgang Behrens, *Einar Schleef. Werk und Person*, Theater der Zeit, Berlin 2003.

Einblick in das lebendige Rezeptionspanorama zu Schleef ermöglicht.

1.1 Aufwachsen in der DDR. Die ersten Bildungsjahre

Einar Schleef wurde am 17. Januar 1944 in Sangerhausen geboren, im südwestlichen Teil des Landes Sachsen-Anhalt an der Grenze zu Thüringen. Er fing schon sehr früh an, Tagebuch zu führen, um Ereignisse und Gedanken festzuhalten und diese später mehrmals wiederaufzuarbeiten, indem er bestimmte Eindrücke und Episoden in seine meist stark autobiographisch konnotierten Werke einbaute. Bereits als Kind war ihm das Thema Meinungsfreiheit bewusst, und in Hinsicht auf die Einschränkungen einer „Planungsliteratur“³ fühlte er sich dem Druck ausgesetzt, seine Tagebücher vor eindringlichen Angriffen zu schützen und von den strengen Kontrollverfahren verschont zu bleiben. In der DDR war die Veröffentlichung von Literatur nämlich nicht selbstverständlich, „alle Etappen im Leben eines Literaturwerks (wurden) gelenkt und kontrolliert: Entstehung, Drucklegung und Veröffentlichung, Vertrieb, Literaturkritik, endlich Lektüre und also Wirkung“. Dieser langwierige Prozess benötigte die Erschaffung einer „lückenlose(n) Kette von Institutionen“, um das eventuelle „Druckgenehmigungsverfahren“ in die Wege zu leiten. Genauso wurden die Lektüren für die Schüler sehr streng festgelegt. Im Jahre 1951 wurde anlässlich der 5. Tagung des Zentralkomitees der SED spezifisch die „kulturelle Entwicklung der jungen DDR“⁴ in den Mittelpunkt gestellt. Mit besonderer Wucht griff die Partei den Formalismus in der bildenden Kunst sowie in der Literatur an. Dieser wurde „als *Zersetzung und Zerstörung der Kunst selbst*“⁵ empfunden, und alle weiteren innovativ erscheinenden Tendenzen im Bereich der Kunst, wurden nicht gut aufgenommen und wenn möglich unterdrückt. So wurden im Unterricht Autoren der „modernen Weltliteratur“ – wie Kafka, Joyce oder Proust nicht betrachtet, während der sogenannte „sozialistische Realismus“ zur maßgeblichen Richtlinie erhoben wurde. Dem sozialistischen Realismus sollten sich sowohl die Künstler in ihrem schöpferischen Prozess anpassen, als auch die Lehrer in der hermeneutischen Untersuchung der für die Schulklassen ausgesuchten Lektüren. Wie auch

³ Wolfgang Emmerich, *Kleine Geschichte der DDR*, Kiepenheuer, Leipzig 1997. S. 48. Dieser Text dient hier als Referenzlektüre innerhalb der Dokumentation zur Geschichte der DDR. Die folgenden Zitate wurden demselben Text entnommen.

⁴ Ebd. S. 118-9.

⁵ Ebd. Emmerich zitiert weiter aus den Protokollen der Tagung „Die Formalisten leugnen, daß die entscheidende Bedeutung im Inhalt, in der Idee, im Gedanken des Werkes liegt. Nach ihrer Auffassung besteht die Bedeutung eines Kunstwerks nicht in seinem Inhalt, sondern in seiner Form. Überall, wo die Frage der Form selbständige Bedeutung gewinnt, verliert die Kunst ihren humanistischen und demokratischen Charakter [...] Der Formalismus ist also der malerische, musikalische, literarische Ausdruck des imperialistischen Kannibalismus, er ist die ästhetische Begleitung der amerikanischen Götterdämmerung“.

aus Schleefs Erinnerungen hervorgeht, wurden im Literaturunterricht die wichtigsten Bezugsautoren der deutschen Literaturgeschichte bevorzugt, da die „bürgerliche Kultur von der Renaissance über die deutsche Klassik bis ins 19. Jahrhundert hinein vom Geist der unermüdlichen Tätigkeit, des Fleißes, der Industriosität“⁶ geprägt zu sein erschien.

In diesem Klima von intellektueller Überwachung und Repression, in dem „Bücher eingestampft, Theateraufführungen abgesetzt und Wandbilder übermalt (wurden)“⁷, wuchsen die Kinder in der DDR auf, und Schleef wusste sich nicht nur in der Öffentlichkeit kontrolliert, in der Schule, wo Lehrer ungeeignetes Material hätten zensieren können, sondern auch zu Hause. Hier musste er die Papiere vor seinem Vater verstecken, der „ständig auf der Suche nach dem Verbotenen“ (TB1/7) war. Solche Beschränkungen empfand er als „Terror“, dem er auszuweichen versuchte, indem er seine Hefte von einem Platz zum anderen mitnahm. Die Mutter stellte sich dazwischen – eine imposante Präsenz, zu welcher Schleef ein zwiespältiges Verhältnis entwickelte und der er in seinem künstlerischen Schaffen einen führenden Platz zuwies.

Andauernd zanke ich mich mit meiner Mutter. Sie liest alle Briefe, spioniert nach, lügt und protzt laufend rum, so unerhört neugierig, alles muß sie wissen, alles sehen, nichts darf sie verpassen, überall an den Ecken tratschen, billiges Gewäsch, Zeitvergeudung. Was soll das nur? Nie ist man von ihr sicher!“ (TB1/201)

Eine zudringliche kontrollbesessene Mutter, die nun doch auf seiner Seite stand. Sie spielte zwar ein doppeltes Spiel, um ihrem Mann nicht zu widersprechen, doch das Überleben der Tagebücher hat man auch ihr zu verdanken. Obwohl Schleef Senior anscheinend Herr des Hauses war und auch keine Gewalt ablehnte, um seine patriarchalische Herrscherposition zu beweisen, wusste sich Gertrud Schleef in den Familienangelegenheiten sehr energisch zu behaupten. Dass sie daheim die Hose anhatte, wurde mit den Ereignissen des 17. Juni eindeutig.

1.2 Der 17. Juni und weitere Eindrücke aus der DDR-Kindheit

Eine starke Repressionswelle, die sich zwischen 1952 und 1953 besonders aus den „Moskauer Direktiven“⁸ auf die DDR-Bürger ausgewirkt hatte, kulminierte in gewaltigen

⁶ Emmerich, a. a. O. S. 122.

⁷ Ebd. S. 119.

⁸ Vgl. Manfred Hagen, *DDR Juni '53. Die erste Volkserhebung im Stalinismus*, Franz Steiner Verlag, Stuttgart 1992, hier S. 24-25. Besonders gravierend wirkte die auferlegte Einsetzung neuer nationalen Streitkräfte, die dem Staat ca. 1,5 Milliarden Mark kosten sollte und somit den Wirtschaftsplan umstürzte. „Diese Ausgaben [...] sollten nach den Vorschlägen der Kremlführung unter anderem finanziert werden durch Einsparungen bei

Aufständen, die sich bereits am 12. Juni in dicht bewohnten Industriegebieten wie Leipzig, Halle, Bitterfeld, Magdeburg, Dresden, Görlitz verbreiteten, am 17. Juni in den Aufmärschen in Berlin ihren Höhepunkt erreichten und bald durch den Einsatz des Militärs auf zum Teil blutige Art niedergeschlagen wurden. Die Arbeiterproteste richteten sich hauptsächlich gegen die Erhöhung der Arbeitsnormen, wodurch eine Steigerung der Arbeitsproduktivität gefördert wurde, die gleichzeitig eine Kürzung der Löhne und somit der Lebensstandards mit sich brachte. Großer Tumult entstand auch in landwirtschaftlichen Kreisen, nach dem hunderte Bauern, die „im Zusammenhang mit Schwierigkeiten in der Weiterführung ihrer Wirtschaft ihre Höfe verlassen“⁹ und nach Westdeutschland flüchten mussten, nun für das Recht kämpften, ihre Bauernhöfe zurückzubekommen. Hinzu kam noch die allgemeine Verschlechterung der Wirtschaftslage¹⁰, die alle Schichten der Bevölkerung betraf und eine weitere Motivation zur Rebellion bot. Auf die Forderungen¹¹ des Volkes, das inzwischen Enttäuschung, Misstrauen und ideologische Distanzierung¹² gegenüber dem sozialistischen Staat eindeutig zum Ausdruck gebracht hatte, antwortete dieser mit dem Anfahren von Militärfahrzeugen. In der Hauptstadt sowie in den kleineren Städten und Gemeinden wurden Demonstrationen und Menschenansammlungen ohne Möglichkeit auf Widerrede aufgelöst. Verschiedenst wurde der Ausnahmezustand verhängt; mechanisierte Divisionen der Roten Armee überrollten die Straßen Berlins; 80 Panzer stürmten den Potsdamer Platz¹³; angefangen mit Leipzig, wo gleich vier Demonstranten erschossen wurden, zählte man nach Wiederherstellung der Normalität über dreißig Todesopfer; Tausende wurden festgenommen

der Sozialversicherung und -fürsorge in Höhe von 420 Millionen Mark, durch erhöhte Besitz- und Einkommensteuern sowie die Reduzierung des Konsums der Bevölkerung in Höhe von 350 bzw. 300 Million Mark.

⁹ Vgl. Gerhard Beier, *Wir wollen freie Menschen sein. Der 17. Juni 1953: Bauleute gingen voran*, Büchergilde Gutenberg, Frankfurt am Main, Wien 1992. Hier S. 95.

¹⁰ Hagen, a.a.O. S. 25. „Obwohl der Winter außergewöhnlich mild war, traten starke Mängel in der Brennstoffversorgung auf. Die Rationierung der Lebensmittel konnte nicht gelockert, geschweige denn aufgehoben werden. Frisches Gemüse und Fett waren schwer erhältlich, in den Großstädten wurden zwar die Lebensmittelkarten voll beliefert, doch gab es statt der vorgesehenen Menge an Fleisch und Fett oft Fisch und Zucker als Ersatz. Die Kartoffelversorgung stockte. An vielen Orten gab es sogar Schwierigkeiten mit der Versorgung mit Brot. Entsprechende Bekanntmachungen und Hinweise fanden die Leser der Zeitungen auf deren letzten Seiten, während die Schlagzeilen und Hauptberichte unverändert und laut von Wettbewerben, Neuerungen, Produktionserfolgen sprachen. Je schlimmer es wurde, desto größer wurden das politische Wortgerassel und die schwulstigen Phrasen“.

¹¹ Beier, S. 16. Hier eine Liste der häufigsten Forderungen, die mit der „Streiksonderausgabe der illegalen Zeitung DIE KLEINE TRIBUNE“ veröffentlicht wurden: Auszahlung der Lohndifferenzen zwischen alter und neuer (aufgehobener) Norm; Rücktritt der Regierung; Freie, geheime Wahlen; Senkung der Lebenserhaltungskosten unter sofortiger Bekanntgabe neuer Preise; Außerverfolgungsetzung aller Streiker und Streikführer; Zulassung freier gewerkschaftlicher Betätigung unter Aufhebung des FDGB-Apparates.

¹² Von besonders starken Wirkung erscheint das Gedicht *Die Lösung* von Bertolt Brecht, wo er die paradoxe Beschuldigung seitens der Regierung an das unwirsche, vertrauensunwürdige Volk ins Licht stellt. Siehe: Bertolt Brecht, Elisabeth Hauptmann Hrsg., *Gesammelte Werke in 20 Bänden*. 10. Gedichte 3., Suhrkamp, Frankfurt am Main 1982, S. 1009-1010.

¹³ Beier, S. 340-350.

und Hunderte wurden zu bis zu fünf Jahren Haft verurteilt.

Der damals neunjährige Schleef wurde von dem Aufruhr so berührt, dass er die Bilder dieses Tages in mehrfachen Versionen aufschrieb, immer wieder sprachlich umarbeitete. Bilder eines chaotischen sich Anhäufen und Zusammendrängen von Menschen, die seine Vorstellung und Wahrnehmung der Welt, bzw. der Gesellschaft um ihn herum stark prägten. In *Droge Faust Parsifal* wird er abstreiten, dass sein Chor-Theater eine „Abreaktion einer DDR-Vergangenheit“¹⁴ sei, sondern eher eine Entgegnung auf die sozialpolitischen Zustände, die er im Westen erlebte und beobachtete. Bestimmt hat er später sein chorisches Theaterkonzept vollständig entwickelt, sowie Machtverhältnisse analysiert und theoretisiert, doch wie aus seinen Aufzeichnungen stark hervorgeht, stammen Überlegungen und Vorstellungen unbestreitbar auch aus dem Versuch, das in der DDR Erlebte zu verarbeiten. „17. Juni. Auf der Straße Panzer. Überall Panzer: Wo kommen die Panzer her?“ (TB1/9) liest man in den ersten Seiten des ersten Tagebuchs, wo Schleef sich erinnert, wie an dem Tag die ganze Stadt von Kampffahrzeugen besetzt wurde. „In unserer Straße einer hinter dem anderen. Die Weiber liegen in den Fenstern, die Kinder spielen Verstecken oder Kriegen, immer um die Panzer“ (TB1/10).

In *Droge Faust Parsifal* wird zum Beispiel der Begriff von „Panik“ (DFP/13) durch eine alltägliche in-die-U-Bahn-einsteigen-Szene beschrieben, auf die später in Zusammenhang mit dem Konzept von „Krankheit“ ausführlicher hingewiesen wird. Die U-Bahn-Szene trägt jedoch eine sarkastische Note in sich, wenn man sie mit den Geschehnissen des 17. Juni vergleicht, die der neunjährige Schleef so nachhaltig erlebte.

Leute rennen zum Marktplatz, ich hinterher, alles abgeriegelt. Jemand schreit, Polizisten schlagen Männer zusammen, Blut vorm Rathaus. Frauen schlagen die Polizisten. Ein Junge rennt weg. Alle schreien: Auf den Schacht! (TB1/10)

Als er nach Hause kommt, hört er nur Schreien, die Eltern streiten. Dann verriegelt die Mutter sämtliche Türen, packt eine kleine Tasche und geht mit dem jungen Sohn zu den Großeltern. Der Vater bleibt zwei Tage eingesperrt. Erst später wird der junge Einar verstehen, was die Mutter riskierte, sie versteckte ihren Mann, um ihn nicht an die russische Kommandantur auszuliefern. Sie traf diese Entscheidung eigenständig und behauptete sich somit ihrem Mann gegenüber als individuelles aktiv agierendes Subjekt, um es mit einer

¹⁴ Alle Zitate aus *Droge Faust Parsifal* werden direkt im Text wie folgt gekennzeichnet: (DFP/Seitenzahl). Hier (DFP/99f).

Formulierung auszudrücken, die der spätere Schleef benutzt hätte. Er war sich der Zwiespältigkeit der Rollenverhältnisse in der Beziehung der Eltern bewusst, und in Beschreibungen Schleefs profiliert sich der familiäre Alltag als ein hartes gewalttätiges Szenario, in dem der Vater zwar „zuschlägt“, aber die Mutter auch zurückschlagen kann, wenn nicht physisch, so doch verbal. So liest man zum Beispiel in einem nachträglichen Kommentar des 11.3.2001 und in der Überarbeitung der Einträge aus seiner Kindheit zu den Ereignissen des 17. Juni:

Mutter, die nicht so feige wie ich ist, tritt Vater gegenüber, die Fetzen fliegen, obwohl sie in dieser Zeit kräftiger ist als er. Krank, bezieht er erneut vorübergehend Rente und verdrischt sie, dann mich, meinen Bruder läßt er aus, der verzieht sich erneut rauchend, ein guter Anlaß zum Petzen, auf den Oberboden, er klimmt sicher hoch, ich schaffe das nicht allein, wie bequem wäre es jetzt, an ihm Rache zu nehmen. An solchen Abenden, die sich wiederholen, höre ich von meiner Mutter nur Schreckliches, manche ihrer Formulierungen beherrschen mich Jahre, werden weggedrückt, plötzlich höre ich sie, halte unverhofft inne, erkenne die Parallelen in meinem verpuschten Leben, erkenne ist falsch, sie stürzen wie Wackersteine auf mich, nicht mehr von intellektuellem Abstand, vor allem werde ich diese Parallelen nicht mehr lösen. Mutters Angaben über das außereheliche und eheliche Verhalten meines Vaters, alles Brecheisen, Waffen, die mich von meinem Vater entfernen, Partei für sie ergreifen lassen. Details über Vaters Sekretärinnen, seine sexuellen Gewohnheiten, die Mutter schweigend erträgt, zunächst ist das ein Hammer, als Kind bin ich in meiner Einstellung gnadenlos, doch bin ich selbst im Alter meiner Eltern, beginnt ein Umdenken, erschrocken. Zu spät. (TB1/21-22)

In späteren Absätzen dieser Dissertation soll auch gezeigt werden, welchen Einfluss die Hassliebe zur Mutter auf Schleefs Weiblichkeitsbild und -darstellung hatte. Ein weiterer Anhaltspunkt in der Gestaltung seiner oft verzerrten Frauenfiguren lässt sich in der Justizministerin Hilde Benjamin erkennen. „Mit dem 17. Juni beginnt die Schreckensherrschaft einer Frau“ (TB1/ 20), schreibt Schleef 2001 in einem Kommentar als Ergänzung zu den Aufzeichnungen aus der Kindheit. Er notierte, wie der Name dieser besonders in den 50er Jahren führenden Persönlichkeit der DDR, auch bekannt als „rote Hilde“¹⁵ oder „rote Guillotine“, nur mit „Grauenhafte(n) verbunden war“. Sie war der „Teufel in der weiblichen Maske“ (TB1/20). Doch in den Zügen dieses Teufels erkennt er etwas, was dem Gesichtsausdruck vieler Frauen in der DDR ähnelt:

Die Bilder, die ich von dieser Frau sah, klein, etwas gedrungen, üppiger als Lotte, aber mit dem gleichen Durchhalteblick, dem meiner Tante, dem Ilse Kochs, dem vieler DDR-Frauen, der aus dem Krieg kommen mußte. (TB1/20)

¹⁵ Gemeint ist Hilde Benjamin, die in den '50er Jahren bis 1967 Justizministerin und Richterin in der DDR war. Zur Vertiefung wird empfohlen: Marianne Brentzel, *Die Machtfrau: Hilde Benjamin 1902-1989*, Ch. Links Verlag, Berlin 1997.

Zu ergründen wäre, welche Bedeutung Schleef diesem „Durchhalteblick“ zuschreibt. Ist dieser strenge verhärtete Blick eine bewundernswerte Eigenschaft dieser Frauen, die sich vom Krieg haben biegen lassen ohne zu zerbrechen – und noch weiter gefragt – sucht er in der Ähnlichkeit eine Vermenschlichung der Justizministerin oder schlägt er eher eine Identifizierung aller (oder vieler) Frauen mit diesem Schreckensbild vor? Somit käme es zu einem „teuflischen“ Frauenkollektiv. Und so provokativ diese Formulierung auch scheinen mag, findet sie jedoch eine gewisse Entsprechung in dem zwiespältigen Weiblichkeitsbild, das Schleef in einigen seiner Frauenchöre zu deuten versucht. Seine Frauensubjekte sind hart, zornig, fast rasend, einzelne oder plurale Furien, die sich aus dem Text behaupten. Diese angsteinflößenden Gestalten haben zwar eine zärtliche Kehrseite, die aber nur noch im Inhalt ihrer Worte zu finden ist, da die rhythmisch skandierende Aussprache keinen Raum für Gefühl und Zierereien lässt. Schleef beobachtet während seiner Kindheit das Aufeinanderprallen von Verbissenheit und einer verzwickten Art von Liebe, mit der die Frauen durchs Leben gehen und sich um Haushalt, Kinder und Ehemänner kümmern. Dieses sich widersprechende Handeln wird Jahre später in das szenische Auftreten der weiblichen Figuren transponiert.

1.3 Erste Begegnungen mit dem künstlerischen Leben und die Krankheit

Um 1958 fing der inzwischen vierzehnjährige Schleef schon an, künstlerisch tätig zu sein. Er trat dem Malzirkel von Wilhelm Schmied bei, der Sangerhäuser Kunstmaler und Vorsitzender des Verbandes Bildender Künstler in Halle. Es handelte sich um eine sehr heterogene Gruppe, wo Schleef auf andere Schüler sowie auf Kinder, Rentner und Hausfrauen traf, sofort als außergewöhnlich talentiert erkannt wurde und sich auch als sehr fleißig erwies. Wie aus den Tagebüchern hervorgeht, malte er fast jeden Tag, suchte sich die verschiedensten Subjekte aus und notierte sehr genau, was er alles geschaffen hatte. Schmied, der ihn anspornte, diese Begabung weiterzuführen, wurde für den jungen Schleef ein wichtiger Bezugspunkt. Als die Eltern 1961 überlegten, in den Westen zu gehen, bevor die Mauer errichtet wurde, sträubte sich Schleef heftig dagegen: er wollte bleiben, im Malzirkel weiter werken und dort etwas aufbauen. „Hier ist meine Zukunft! Ich bleibe hier, ich haue nicht ab! Ich will nicht mit!“ (TB1/149) habe er gegen den ihn schlagenden Vater geschrien.

Der kreative Schub wurde zeitweise durch den ersten Krankenhausbesuch unterbrochen. 1958 erkrankte Einar an TBC und musste auf Grund der langen Genesungszeit die 7. Klasse wiederholen. Der Aufenthalt im Krankenhaus war psychisch sehr bedrückend; als er dann

sogar früher als geplant nach Hause durfte, war er „völlig verwirrt, innerlich verknackst“ (TB1/50). Er selber beschrieb, wie er sich von dieser Erfahrung nie wieder ganz erholte, und obwohl die Krankheit besiegt war, empfand er weiterhin einen innerlichen, seelischen Schmerz, den er „unfähig“ war, „abzuschütteln“ (ZB1/50). Deshalb gibt es wohl auch die verschiedensten Einträge über ein Einsamkeitsgefühl, was ihm schwer zu schaffen machte, auf die man immer wieder in den Tagebüchern dieser Jahre stößt. Er war zwar immer beschäftigt und von Leuten umringt, in der Schule aufmerksam, in der Schultheatergruppe aktiv, ging oft ins Theater und in die Oper, doch etwas stimmte in seinem tiefsten Inneren nicht.

Bereits 1959 fing er an, in die ersten Aufführungen zu gehen, die damals auf einer Amateurbühne stattfanden. Seinen ersten Kontakt mit dem Theater beschreibt er wie einen Blitzschlag.

Einer meiner allerersten Theaterbesuche mit Vater war IPHIGENIE von Goethe, da saß eine weißgekleidete Frau auf der Bühne des Schützhauses, die ich bis dahin wenige Male betreten hatte, eigentlich kannte ich mich da nicht aus, für mich war der Raum „verschlossen“, das was dann stattfand, war unmöglich mit diesem Bühnenraum in Übereinklang zu bringen, ich verstand überhaupt nicht, wie das derselbe Raum sein konnte, den wir oft bei Tanzveranstaltungen leer räumten [...] Dieses Theaterereignis war prägend, mehrere Stufen abgeschrägt über die ganze Bühne, 1 stehende, 2 umgestürzte Säulen aus Pappe, eine alternde Frau, die eine junge spielte, dazu junge Männer in den üblichen Fundungsgriechenklamotten, wie ich sie auch verwende, nichts was hängenbleiben sollte, bei mir jedoch hatte es gefunkt. Zudem kamen einige Märchen-Aufführungen, vor allem DIE RÄUBERPRINZESSIN nach Andersen. (TB1/66)

Hier scheint er bereits einige Elemente gefunden zu haben, die er später für sein eigenes Theater verwenden wird. Von „Stil“ (TB1/55) sollte aber erst einmal nicht die Rede sein, wie er selber präziserte. Der junge Schleef berichtet, wie sich in den Schulaufführungen zwar „so etwas wie Stil“ bildete, doch empfand er diese Bezeichnung als „lächerlich“ und weigerte sich dagegen, sobald er „mit dem richtigen Theater in Berührung kam“. Erst später, 1974, als er schon mit B. K. Tragelehen als Bühnenbildner am Berliner Ensemble zu arbeiten begonnen hatte, näherte er sich wieder der Idee eines Stils:

Zunächst aus dem Gedanken, der Regisseur müsste auf die Bühne, für seine Arbeit zeichnen, er könne und dürfe sich nicht zurückziehen, am wenigsten hinter Darstellern. Als ich das Tragelehen bei FRÄULEIN JULIE klarzumachen versuche, nickt er bedächtig, er sei ja abgeneigt, aber, das geht so weiter, bis es tatsächlich eine Probe mit ihm und mir gibt, getrennt, eine einzige Probe, in der ich meine, sehr nahe an meinem Spielstil zu sein, das wird auch mit Kollegenbeifall aufgenommen, schnell vergessen, eigentlich steht ein ganz anderes Theater zur Debatte. (TB1/55)

Aber während der Schulzeit ist diese Debatte noch nicht aktuell, Schleef hat zwar schon einige Vorstellungen (schlichte Linien, wenige Bühnenobjekte), ist aber noch am Experimentieren. Nebenbei singt er im Chor mit, denkt an das Studium an der Kunsthochschule und widmet sich den verschiedensten Lektüren. Dann kommt die nächste Niederlage. Zum zweiten Mal wird er gezwungen, alles auf Eis zu legen. Auf Grund eines fast tödlichen Unfalls wird er erneut ins Krankenhaus eingeliefert, wo er diesmal mehrere Monate verbringen muss, um wieder auf die Beine zu kommen. Noch mehr als das Mal davor wird ihm dieser Aufenthalt zum Albtraum. In den ersten Wochen kann er die Augen nicht aufmachen, weitere Wochen dauert es, bis er aufstehen kann. Er teilt das 8-Bettzimmer mit alten sterbenskranken Männern, vor denen es ihm graut. Und doch wachsen ihm diese hilflosen stinkenden Krüppel, wie er sie beschrieb, ans Herz. Als jüngster in der Krankenstation wird er den verschiedenen „Opas“ beim Anziehen und Waschen helfen, er schiebt Rollstühle und wird sie auch nach seiner Entlassung, sogar gegen den Willen seiner Eltern besuchen. Freiwillig kehrt er in diese Todeslandschaft zurück, wo er zum ersten Mal mit dem Ekel vor seinem eigenen Körper konfrontiert wird und diesen mit den Bettnachbarn teilt.

Meine Nachbarn stanken. Es war der Geruch, den ich eines Tages, nachdem ich längst aufstehen konnte, mit meinem Gipsgewicht durch die Gänge schleifte, an mir selbst wahrnahm. Mein Arm eiterte. Jetzt war die Amputation fällig. Wie bei meinen Nachbarn, die Stück für Stück ihrer Extremitäten entledigt wurde. (TB1/126)

Monatelang lebte er in der Befürchtung, nicht wieder heil nach Hause zu kommen. Die Zimmergenossen wurden zerstückelt und waren verletzt „als ob ihr Äußeres Zeichen des Innen, eines Risses in ihnen wäre“ (TB1/126). Zerstückelte Seelen in zerstückelten Körpern also, in denen er trotzdem noch etwas Lebhaftes, etwas Kindliches zu sehen glaubte, besonders im Umgang mit den jeweiligen Ehefrauen, die sie mit großen Worten misshandelten, als könnten sie auf diese Art noch einen Schimmer ihrer Männlichkeit behaupten, wohl wissend, sich in einem vollkommenen Abhängigkeitsstatus zu befinden. Ihr Überleben lag in den Händen ihrer Frauen und trotzdem konnten sie das Machtspiel, worüber sich der erwachsene Schleef in seiner Theaterarbeit immer wieder Gedanken machte, nicht lassen:

Trotz der Zoten, Grobheiten gegen ihre Frauen, wußten diese Männer, daß sie, falls nach Hause entlassen, von ihren Frauen abhängig waren, sodaß eine Trennung, ein weggehen der Frauen ihr Ende besiegelt hätte,

Rückkehr ins Sterbezimmer [...] Die Angst von Männern vor ihren Frauen habe ich so nicht wieder erlebt, das Männliche reduzierte sich auf Kindliches, sie spielten an sich wie Kinder...(TB1/127)

Nach acht Monaten kam Schleef geheilt nach Hause, ohne amputierte Glieder, doch mit einer Palette voll Entsetzen, Horror, Angstzuständen und mit einem facettenreichen Bild der Flüchtigkeit des Daseins, die in seinem Kopf herumschwirrten und seine Wahrnehmung der Außenwelt prägten. Es war schwierig, solche Eindrücke wegzuwischen und sie nicht in den eigenen Schöpfungsprozess einzuflechten. Die grausamen Krankenhauserinnerungen trugen zweifellos zur Wahl eines rohen, oft skurrilen Wortschatzes bei und eines Spektrums von gewaltsamen Bildern, wie auch offensichtlich zu seiner Interpretation der sozialen Gruppendynamiken.

Die Rekonvaleszenz hatte nicht nur psychologische Folgen, sondern wirkte sich auch praktisch auf die Lebenspläne des jungen Schleef aus, der schon wieder ein Schuljahr verlor. Allein die Idee, das 9. Schuljahr wiederholen zu müssen, war ihm nicht gut erträglich, er fühlte sich zu alt und kam mit den jüngeren Klassenkameraden nicht klar.

Ich konnte mit meinen Mitschülern nicht. Ich war 2 Jahre älter. Zuerst nahm ichs nicht wahr. Man muß sich eingewöhnen, du warst zulange raus, meine Mutter, Vater nickte. Mittagessen. Das Lernen fiel jetzt leicht, dank meines Bücherstapels vorm Krankenhausbett. Aber ich beteiligte mich nicht, etwas hielt mich ab. Ich konnte mit meinen Mitschülern nicht. (TB1/122)

Lektüren wurden ihm immer wichtiger. Im Krankenhaus hatte er natürlich viel Zeit dafür gehabt und auch danach wollte er immer mehr lesen. Nebenbei nahm er das Zeichnen wieder auf und gestaltete 1961 seine zweite Ausstellung. Er kehrte auch in die Schultheatergruppe zurück, mit der er in demselben Jahr *Die Mutter* von Bertolt Brecht inszenierte. Brecht las er besonders gerne, fand ihn „sehr gut“ (TB1/162-164), schrieb ganze Gedichte in sein Tagebuch ab. Auch über die Pflichtlektüren machte er sich Gedanken: unabdingbar in den Schulklassen der DDR waren Texte von Hans Marchwitza und Lion Feuchtwanger – von Marchwitza lasen sie *Meine Jugend*, von Feuchtwanger *Füchse im Weinberg* und *Jud Süß*. Besonders das letztere, in dem das Leben des Hofjuden Joseph Süß Oppenheimer die literarische Vorlage bietet, um das Thema der jüdischen Assimilation zu behandeln, fand Schleef „herrlich“ (TB1/167).

Schleef blieb nie an der Oberfläche, er setzte sich intellektuell mit den verschiedenen Themen auseinander, verinnerlichte sie und ging von den Büchern aus, um sich Fragen über historische, politische und soziale Vorgänge der Gesellschaft zu stellen. Die Begriffe von Masse und Volk scheinen ihn besonders beschäftigt zu haben:

Das letzte Argument des Königs ist die Kugel. Das letzte Argument der Völker ist das Straßenpflaster. Die Könige haben den Tag, die Völker den morgigen Tag. (TB1/176)

Er schrieb dieses Zitat aus Victor Hugos *Gavroche* auf, das ihm einen hilfreichen Denkanstoß gab. Einige Seiten weiter im Tagebuch blättern, stößt man auf einen langen Eintrag, dicht mit Reflexionen zum Konzept von Volk, das er als stumm, blind, dumm, tot kennzeichnet, ein großes Schimpfwort „geduckt unter den jahrhundertealten Stiefel seiner etlichen Herren“, die es zum Knecht gemacht haben (TB1/183). Er hätte wahrscheinlich noch mehr dazu geschrieben, hätte er sich nicht von fremden neugierigen Augen bedroht gefühlt:

Ich habe Angst, entsetzliche Angst, jemand könnte das lesen, ich kann nicht alles aufschreiben wie es ist. Buchführen möchte ich, einzelne Posten in der Tabelle addieren. Ich werde mit der ganzen Welt nicht fertig, wenn ich was höre wie mit dem 15jährigen Jungen aus Berlin, genauso ging es mir, als ich von der Ermordung des Jungen Daniel Ferry bei einer Demonstration in Paris hörte. Weshalb Krieg? Wofür brauchen die Reichen so viel Geld? Was machen sie damit? Warum hilft man uns nicht? So viele Berichte, so viele Fragen. Brecht. Wenn ich Brecht lese, lebe ich auf. (TB1/176)

Er musste also darauf aufpassen, was er sagte und schrieb. Wie bereits erwähnt, gab es keine Meinungsfreiheit in dem Ausmaß, das er sich gewünscht hätte. Auch nicht im Deutschunterricht, von dem er Diskussionsgelegenheit forderte, die dennoch unerfüllt blieb. Die aufgegebenen Texte sollten zu Überlegungen, Ideenaustausch, kritischer Analyse, Konfrontation und – warum nicht – zum Zusammenprall der verschiedenen Meinungen dienen. Doch Vorschriften sind Vorschriften und Schule sollte anscheinend nur abgefertigte Interpretationen und Rezeptionen bieten oder sogar aufdrängen. So liest man zum Beispiel in einem Tagebucheintrag von 1962:

Deutschunterricht. Nehmen gerade Egmonts Charakteristik durch. Alle Meinungen werden uns aufgetischt, vorgekaut, wir müssen sie schlucken, kusch, fein und schnell verdauen. (TB1/218)

Von Schillers *Kabale und Liebe* blieb er zum Beispiel sehr beeindruckt, nur hatte er gegen „Regieanweisungen und Wortwahl“ etwas einzuwenden. Er fand es „zu großartig. Man müsste so etwas verinnerlichter gestalten“ (TB1/228) fügte er hinzu. Solche Kommentare beschränkte er auf die Seiten seiner Tagebücher, um Zensuren oder schlechten Noten wegen subversiven Denken zu entkommen. Erst als er mit der Arbeit am Theater begann, gelang es ihm den Mut zu ergreifen, seine Vorstellungen über die Vorschriften hinweg auszudrücken

und zu verwirklichen. Das wird er mit der Obstruktion seitens der Theaterhäuser der DDR büßen, woraufhin er sich zwangsweise entschloss, in den Westen zu gehen und dort weiterzuarbeiten. Aber darüber soll noch ausführlicher berichtet werden.

Die Schulzeit stellte sich als Aufbauphase der später vertretenen Kunsteinstellung und Weltanschauung heraus; eine Werkstatt der Gedanken, um die wichtigsten Themen zu berühren, mit denen er sich im Laufe seiner künstlerischen Karriere immer wieder beschäftigen wird.

Momentan Deutsch, Antefuhr spricht über Kuba, wirklich doll, daß man noch nicht genug vom Krieg hat, Krieg Krieg. Weshalb? (TB1/226)

Kriegszustände wird er immer wieder in den verschiedensten Situationen und Verkleidungen entdecken, ohne jegliche Auflösung vorzuschlagen. Zeichnungen, Erzählungen und Theater sind durchdrungen von Bildern von Kampf und Konflikt, die in der Optik Schleefs dazu verdammt sind, offen zu bleiben. „Der letzte Krieg ist wie der erste“, wird er in der Einleitung zu seinem Stück *Mütter* schreiben, egal welches Subjekt das Entscheidungsrecht über andere ausübt, ob männliche oder weibliche, singuläre oder plurale Figuren Führungspositionen übernehmen. Macht ist ein gemeinsamer Nenner. Als Schüler hinterfragt er noch die Gründe für den von ihm allgegenwärtig empfundenen Krieg. Mit der Zeit, desillusioniert, wird er diesen als permanente Voraussetzung menschlicher Interaktion und Zusammenlebens annehmen.

1.4 Die Bewerbung an der Hochschule Weißensee

Während des letzten Schuljahres, 1963, standen zwei große Themen auf dem Spiel: die Bewerbung für einen Studienplatz an der Hochschule und der Militärdienst. Schleef wollte diesem entgehen und geriet mehrmals in heftige Streitereien mit Eltern und Mitschülern. Sein Widerstreben wurde zu einem starken Faktor der Auseinandersetzung mit Eltern und Mitschülern. Es wurde gesellschaftlich angenommen, dass zum Erwachsenwerden der Militärdienst gehöre; der Vater behauptete, dass man erst beim Militär ein richtiger „Mann“ werde, da einem dort „die Hammelbeine langgezogen werden“ (TB1/269). Die Mutter widersprach ihm nicht. Was er sagte, galt allgemein als Norm. Doch Schleef wollte sich dieser Verpflichtung nicht beugen, er hätte sich höchstens als Motschütze sehen können, „weil man da nicht laufen muß und die Knarre vom Motorradbeiwagen bedient“ (TB1/269). Er tat alles, um bei der Musterung durchzufallen und wurde tatsächlich als „untauglich“ (TB1/269) erklärt. Es kam zu dem ersten wirklichen Konflikt, in dem sich Schleef gegen

eine standesgemäße Vorschrift behauptete. Verschiedenste Freunde traten dem Militär bei, ihm grauste es vor deren Uniformen, von den Begegnungen mit Soldaten bewahrt er schauerliche Eindrücke.

Ich erinnere mich an die herausgeschobenen, gefürchteten Heimfahrten während meiner Studienjahre, an die mit wütenden Soldaten überfüllten Züge, halbnackt, in die Gänge pissend, grölend, saufend, dem Barras entkommen oder zu ihm zurückfahrend, die bösartige Behandlung der Mitreisenden, jede Frau wurde in die Mache genommen, das Begleitpersonal zusammengetreten, Polizei durchkämmte am nächsten Bahnhof den Zug. Plötzlich gab es keine Volksarmee mehr in den Zügen. Ein Uniformierter höchstens, mit Aktentasche [...] Urlaub-Soldaten fuhren jetzt in eigenen Zügen, damit wollte man offiziell Wünschen der Bevölkerung Rechnung tragen [...] ich konnte sie nicht mehr aus gesichertem Abstand beglotzen, Gleichaltrige, die gegen ihre Vertierung ankämpften. (TB1/270)

Auch in diesem Abwehrzustand fühlte er sich einsam, als würde er als einziger gegen die Konventionen kämpfen. „Wie bricht man als erster und einziger aus einer Kette“ fragte er sich, „wie bricht man aus und welche Folgen trägt dieser Ausbruch, den man sich selbst verordnet, um den man nicht mehr herunkommt“ (TB2/35). Er beging seine erste Selbstausstoßung, wie er es selber später bezeichnete. Er hatte sich „emanzipiert“ und wurde „untragbar“ (TB1/271):

Im Gegenzug wurde mir alles, was mit Militär und Uniformierung zusammenhing, bedrückend, kam nahe an mich? heran, mußte wiederholt von mir zurückgestoßen werden. (TB1/271)

Gerade derjenige, der auf Grund des häufigen Einsatzes von massiven Chorformationen auf der Bühne jahrelang als Anstifter einer martialischen faschistoiden Theaterästhetik galt und dämonisiert wurde, war schon lange vor Anfang einer theatralischen Tätigkeit als unstimme Stimme aus dem Chor der gesellschaftlichen Erwartungen ausgetreten. Viele seiner künstlerischen Aktionen können als Akt des Exorzierens angesehen werden, wie später erläutert wird, und kommen auf jeden Fall zum großen Teil aus den Eindrücken verschiedener Lebenssituationen.

Ob meine Umsetzung von Militär auf der Bühne ausschließlich biographisch bedingt oder tatsächlich im Aufeinandertreffen von Ost und West zu suchen ist? Der biographische Anteil ist groß, unsere Nachbarschaft war die sowjetische Kommandantur. (TB3/215)

Inzwischen musste er sich um die Bewerbung für einen Studienplatz kümmern, was sich als langwieriger als erwartet erwies. Schleef hatte alle erforderlichen Papiere zusammengestellt, samt verschiedenster positiver Beurteilungen und Vorstellungsbriefe seitens seiner Lehrer, aber es stand die Nichtangehörigkeit des Vaters zu der Partei im Wege. Was unter dem DDR-Regime kein unbedeutendes Hindernis darstellte. In diesem Zusammenhang zeigt sich am deutlichsten, wie innig die Anteilnahme Schleef Seniors an der Zukunft des Sohnes und die entsprechende Achtung, die er gegenüber dessen Talent empfand, tatsächlich waren. Obwohl Einar Schleef das Vater-Sohn Verhältnis immer als sehr konfliktgeladen darstellte, muss er wohl trotzdem die väterliche Unterstützung gespürt haben, die sich eben anlässlich der Hochschulbewerbungsverfahren einschaltete. Und es scheint eine gewisse Dankbarkeit den Erinnerungen bezüglich des Engagements seines Vaters impliziert zu sein; dieser versuchte mit sämtlichen Hochschuldirektoren zu reden, doch ohne Parteimitgliedschaft wollte keiner seinem Sohn eine Stelle anbieten.

Vater Parteilos wurde zum Fluch, bis ihn auf dem Gang der Leipziger Hochschule ein Herr unvermittelt ansprach, ihn nach Berlin verwies, da, und nur im Fach Malerei sei eine Parteimitgliedschaft der Eltern nicht vonnöten, das aber nur unter uns. (TB1/290)

In Weißensee wurde er tatsächlich angenommen. Bis dahin vertrieb er die Zeit mit Malen und Theaterbesuchen. Seine Begeisterung wurde immer stärker; wenn er sich über Brecht oder „Westautoren“ äußert, beschreibt er eine „ungeheure Sehnsucht danach“, bei Lektüren oder Aufführungen von Stücken dieser Autoren werde ihm sogar „innerlich warm“ (TB1/278). Fast unabsichtlich begab er sich zu Vorstellungen der Tänzerin Dore Hoyer¹⁶ und

¹⁶ Dore Hoyer, 1911 in Dresden geboren, war besonders zwischen den 30er und 50er Jahren als Tänzerin und Choreografin sehr aktiv. Die ersten Engagements bekam sie für Operettenrollen, doch dies entsprach ihren künstlerischen Vorstellungen nicht. Sie gründete in Dresden ihr eigenes Tanzatelier, arbeitete dann an der Hamburgischen Staatoper, in Buenos Aires und New York, wo sie ihre Ideen der Modern-Dance am besten verwirklichen konnte. Im Zusammenhang mit den Hauptthemen dieser Dissertation wäre interessant zu erforschen, ob Einar Schleef sich der Aufmerksamkeit bewusst war, die Dore Hoyer Frauengestalten und dem Thema des Opfers widmete. Zwischen 1941 und 1952 erschuf sie Choreographien zu *Jeanne d'Arc* und *Ophelia*, sowie für die biblischen Gestalten *Potiphars Weib*, *Ruth*, *Maria Magdalena* und *Judith*. Von besonderem Interesse könnte auch die Zusammenarbeit mit der Choreographin Mary Wigman an Strawinskys *Le Sacre du Printemps* erscheinen. „Für Mary Wigman war dieses Werk der choreographische Höhepunkt ihrer lebenslänglichen Auseinandersetzung mit dem Thema Opfer [...] Das Stück enthielt in der Fabel der matriarchalischen Frühlingsweihe Mary Wigmans Selbstverständnis vom Opfer des künstlerischen wirkenden Menschen. Die zum Opfer ausgewählte Frau trug ihre Züge, war die Tänzerin, die sich einer Kunst weihet, sich dieser bedingungslos opfert, um Leben und Weiterleben der Kunst zu ermöglichen. Die Tänzerin der zentralen Frauenfigur, der ‚Auserwählten‘, mußte diesen symbolischen und persönlichen Hintergrund des Mythos ‚Opfer‘ verkörpern können [...] Von Anfang an war ihr bewußt, daß es nur eine einzige Tänzerin gab, die dem Anspruch dieser Rolle gerecht werden könnte: Dore Hoyer.“ Zur Vertiefung vgl.: *Dore Hoyer, Tänzerin*, Hrsg. Hedwig Müller, Frank-Manuel Peter, Garnet Schuldt, Deutsches Tanzarchiv Köln, Köln, 1992. Hier S. 217-218.

wurde davon stark geprägt. Zu der Zeit war ihm nicht klar, dass er sich später verschiedene Elemente dieses Theaters für seine Arbeiten angeeignet hätte: leerer Raum und schlichte Linien sollten sich bald als grundlegende Kennzeichen seines eigenen Kanons etablieren.

Sie kam aus dem Exil. Ich sah alle ihre Vorstellungen in der DDR. Ich fuhr ihr hinterher. Ich wußte weder, wer sie war, noch daß ich vor einem entscheidenden Theatererlebnis stand. Die Hoyer praktizierte Formenkanon. Der wie eine Erinnerung hochkam, eingegelt in einem südamerikanischen Tanzstudio Krieg und Nachkriegsdeutschland überdauert hatte und den jetzt eine alte Frau zeigte. Ich sehe ihre Kostüme, ihre Programme, die Abfolge. Ihre leere Bühne wurde zum geistigen Raum. Ich begriff nicht, was da vorn vorging. Ich sah einen Menschen, der einen Raum untersuchte, ihn zerlegte. Er überführte Meter in Kubikmeter, Kubikmeter in Denken. In einem Ihrer Tänze bewegte sie sich in der Luft, dabei lag sie auf dem Rücken. In der chinesischen Oper überquerte man einen wütenden Fluß, stand aber auf einem Teppichboden. Hier war eine Verwandtschaft, die sich nicht auf den 1. Blick entschlüsselte. Das Gastspiel der Hoyer war ein Einschnitt, den ich verdrängt, da nichts von dem, was ich gesehen hatte, von mir umzusetzen war. Das sollte sich ändern. (TB2/16)

1.5 Die zwiespältige Erfahrung an der Hochschule und die selbständige Tätigkeit

Das Kapitel Hochschule schien sehr schnell vorbei zu sein. Kurz nach Semesterbeginn begab Schleef sich auf die Ausstellung eines der ältesten Hochschullehrer, Professor Heinrich von Burkhardt, dessen Bilder ihm nicht gefielen. Er trug sich in das Gästebuch ein und benutzte dabei den Ausdruck „Scheiße“. Darauf folgte umgehend die Exmatrikulation auf Grund von „Disziplinlosigkeit und mangelhafte(n) studentische(n) Gesamtverhalten“ (TB2/80). Für Schleefs Eltern begann die Hölle, der Vater musste sich im Büro für das Benehmen seines Sohnes rechtfertigen und beide fürchteten, dass es gar zur Entfernung aus der DDR kommen könnte. Doch Einar schien im Moment von der Sache nicht weiter betroffen zu sein, er fuhr mit seinen Aktivitäten fort:

Ich fahre einfach weiter mit verordneten Kulturkonsum fort, als befände ich mich auf einer Bildungsreise, die Jahre andauern und vorerst nicht enden würde, als sei das der Protest, überhaupt nichts zur Kenntnis zu nehmen. (TB2/ 81)

Er ließ sich also nicht aufhalten, sondern fing an selbstständig einige Kontakte herzustellen und zu pflegen, wendete sich dem Bühnenbildner und inzwischen Professor an der Hochschule Heinrich Kilger zu – für den Fall, dass es eine Wiederaufnahmemöglichkeit geben sollte. Sein „Kulturkonsum“ breitete sich vielseitig aus. Er sagte sich besessen von Mozart und Händel, von deren Musik er sich „umarmt“ (TB2/100) fühlte; er verschlang

besonders Texte von Brecht, Dürrenmatt, Shakespeare und Dostojewski. Und er ging so oft wie möglich ins Theater, wo er sich immer von schlichten, stilisierten Inszenierungen faszinieren ließ, während ihm jegliche Art von Einfühlung und Pathetik verhasst war. Zur Theaterlandschaft, die Schleef zwischen Mitte der 1960er und 1970er Jahre als Zuschauer erlebte, muss erinnert werden, wie diese – genauso wie es für die Erstellung von Schulprogrammen galt – vollkommen gesteuert war. Das Theater sollte pädagogischen Zwecken dienen und im Rahmen einer sozialistischen Gesellschaftskonzeption vorbildhafte Helden auf die Bühne bringen. Obwohl in den Spielplänen der DDR den klassischen Stücken viel Platz eingeräumt wurde – häufig waren beispielweise Wiederaufnahmen von Meilensteinen wie *Faust* oder *Hamlet* – erfolgte die Auswahl immer nach zielorientierten Kriterien. So wurden Werke mit agitatorischen Potential schlichtweg vermieden: Stücke wie Kleists *Prinz von Homburg* und *Penthesilea*, Hebbels *Nibelungen* oder *Judith*, Büchners *Danton's Tod* und sogar Schillers *Wilhelm Tell*, wurden von den Bühnen der DDR verbannt¹⁷. Die zensurierende Auswahl der Stücke blieb dem jungen Schleef nicht verheimlicht und stärkte seine Wahrnehmung der zensurierenden Autorität, die über die Gestaltung von Kunst und Theaterwelt wachte, wogegen er sich mittels des eigenen Engagements immer sträubte.

Die Hochschule hatte ihn dazu verpflichtet, als Malerhelfer beim Fernsehfunke Adlershof zu arbeiten und kurz danach wurde er Mitarbeiter im Kollektiv MOSAIK, der wichtigsten Comic-Zeitschrift der DDR. Auch hier wurde er auf Grund von „Auffassungsgabe, Einfühlungsvermögen in ihm neu gestellte Aufgaben und ein entwicklungsfähiges künstlerisches Talent“ (TB2/116) gelobt und unterstützt, um sich für eine erneute Aufnahme an der Hochschule zu bewerben. Seine malerischen Fähigkeiten sprachen sich herum, und es boten sich bald einige Möglichkeiten, am Theater zu arbeiten. Anfang 1966 konnte er zum ersten Mal als Bühnenbildassistent im Maxim-Gorki-Theater tätig sein. Er reiste öfters nach Prag, wo er auf eine Anstellung hoffte, die nie zustande kam. Inzwischen nahm er Kontakt mit Karl von Appen auf. Dieser hatte seit 1953 als Ausstatter und Bühnenbildner mit Brecht zusammengearbeitet, war Chefbühnenbildner des Berliner Ensembles und leitete eine Meisterklasse an der Deutschen Akademie der Künste in Berlin. Als angehender Meisterschüler wollte sich Schleef nun bei ihm vorstellen und somit seinen Studienplatz an der Hochschule zurückgewinnen, was auch geschah. Bereits im Frühjahr 1967 bekam er eine schriftliche Bestätigung, dass er ab September wieder immatrikuliert werden konnte. Von

¹⁷ Knut Lennartz, *Vom Aufbruch zur Wende. Theater in der DDR*, Erhard Friedrich Verlag Velber, Seelze 1992, S. 35. Hier wird auch darauf hingewiesen, wie sogar sämtliche Epochen gestrichen wurden, „die nach der Auffassung der marxistischen Kulturtheorie restaurativen Charakter trugen“, wie die Romantik.

Appen teilte ihn sofort ein, er blieb sehr beeindruckt von Schleefs Zeichnungen und riet ihm dazu, sich besonders auf die Oper zu konzentrieren. Ab sofort sollte er seine Rolle als Assistent im Berliner Ensemble angehen, bei allen Proben anwesend sein und Skizzen für Bühnenbilder zeichnen. Begeisterung für die Arbeit, Erleichterung für das erneute Studium und ein unerschöpfliches künstlerisches Schaffen reichten nicht, ihn zufrieden zu stellen. Hier und da finden sich in den Tagebüchern Einträge bezüglich seines weit zurückgehenden Einsamkeitsgefühls:

Was ist das wirkliche Leben? Sind es meine Träume, Vorstellungen, Wünsche oder das mich umgebende Grau, das selbst Graugewordensein. Sind wirklich keine neuen Gefühle, Entwicklungen möglich? Sehe ich das falsch? Bewusst bin ich meiner Unwissenheit, wie abhelfen [...] Ich schreie und niemand hört mich. Ich bin aussätzig, Fluch des Ausgestoßenseins, ich bin allein. Allein. (TB2/216)

Mit gemischten Gefühlen aus Ungläubigkeit und Erschütterung, wie sie sich schon in jüngeren Jahren geäußert hatten, schaute er auf die Geschehnisse, die um ihn herum und weiter entfernt die Welt verändern und in Schach halten. Schleef begreift die nicht enden wollenden Kriegszustände nicht, Kriegs- und Gewaltbilder dringen in sein Wahrnehmungsverfahren tief ein, werden später seine Stücke und Inszenierungen prägen, als könnte er sie dadurch exorzieren. Über alles andere scheint ihm unverständlich zu sein, wie das Volk, die Masse, sich nicht wehren. Das Verhalten der Masse erweist sich bereits aus den Tagebüchern immer wieder als wichtiges Beobachtungsobjekt und wird später unabdingbares Element seiner Realitätskonzeption, wie er in seinem umfassenden Essay *Droge Faust Parsifal* erläutern wird.

Die andauern Kämpfe in Vietnam, die beängstigende Situation in Hongkong und hier in Berlin beunruhigen mich stark, obwohl es für mich alles fern, sehr fern ist. Aber nur kurze Berichte, Bruchstücke lassen mich erstaunen, geschlagen sein. Soll es keine Lösung geben? Sollte mit dem wachsenden erkennen der Welt, der Gesellschaft und ihrer Zusammenhänge keine Änderung unserer gegenwärtigen Situation zu erreichen sein, sich sogar ins Gegenteil wenden? Sollte sich wirklich nichts ändern? Mir ist es unvorstellbar, daß es heute, nach Hiroshima und Auschwitz noch Krieg, noch solche gefährlichen sich ausweitenden Schwierigkeiten geben kann? Wie können das die Völker, wir das zulassen? Ich beunruhigt. (TB2/223)

Im März 1971 erhielt er das Diplom, hatte das Studium abgeschlossen, eine solide Karriere als Bühnenbildner stand ihm offen. Mit der Inszenierung von Strawinskys *Geschichte vom Soldaten*, konnte er zum ersten Mal die eigenen Entwürfe „plastisch“ (TB2/231) sehen. Er versuchte seine Zeichnungen „detaillierter zu bebildern, sie in Räume zu übertragen,

Modelle zu bauen, Puppen, Figuren, Möbel“, er überwand „jede Angst vor der Regie, daß ein anderer es besser, vom Inhalt richtiger packen könnte“ (TB2/231). Er war selbstbewusster geworden, fürchtete keine Konfrontationen mehr und blieb sich und seinen künstlerischen Vorstellungen treu. Das führte im Laufe seiner Karriere zum Abbruch verschiedenster Arbeitsbeziehungen, doch hätte Schleef sich keinen Vorschriften angepasst, die seine Konzeptionen beschädigt hätten. Jede Anpassung glich für ihn einer Bestechung. Womit er nie zurecht kam, war der „praktische Theateralltag“, der ihm ein „Rätsel“ blieb. Ihn erschreckten „Verhaltensformen, Ausdrücke, Zugehörigkeiten zu diesem Betrieb, kurz, zum Haus, wie es fast aus jedem Theaterrund kommt“; all dies las er als Versuche eine „schwer faßliche Abhängigkeit (zu) umschreiben“ die er als „Sklaverei“ empfand (TB2/231).

2. Das Team Tragelehn/Schleef am Berliner Ensemble und das Theater des Skandals

Der richtige Durchbruch kam mit der Zusammenarbeit mit B. K. Tragelehn, einem ehemaligen Meisterschüler Brechts, der seit 1972 als Regisseur am Berliner Ensemble arbeitete. Der erste Kontakt entstand durch den Dramaturgen und Schriftsteller Friedrich Dieckmann und bald stellte sich eine starke künstlerische Affinität zwischen Tragelehn und Schleef heraus. Sie wurden für einige Jahre zu einem festen Arbeitsteam und der junge Bühnenbildner konnte immer mehr auch seine Regieeinfälle ausdrücken, bis er sich auch als Co-Regisseur an der Seite von Tragelehn behauptete. Die gemeinsamen Jahre am Berliner Ensemble unter der Intendanz von Ruth Berghaus führten zu drei Inszenierungen.

Erwin Strittmatters *Katzgraben* und Franz Wedekinds *Frühlings Erwachen*, in denen schon, besonders in der Raumgestaltung, viele der späteren Kennzeichen von Schleefs Theater zu erkennen sind, wurden auf Grund ihrer innovativen, dem Brechtschen Kanon abweichenden Einfälle sehr umstritten. Die provokative Aufmachung von *Katzgraben*, ein Stück, das als beispielhaft für den sozialistischen Realismus galt, mit dem sich Brecht 1953/54 in der DDR ein einziges Mal mit Gegenwartsproblemen beschäftigte¹⁸, legte jegliche Kennzeichen einer realistischen Darstellung ab. Den grauen Farben Brechts wurden zum Beispiel bunte Kostüme entgegengesetzt, laute Aufzeichnungen von Schalmeeiorchestern sollten eine parodistische Antwort auf die „bürgerlichen Symphonieorchester“¹⁹ bieten. Wie Tragelehn es selber beschreibt, stellten sie der Reihe von „pädagogisch“ und „ideologisch“ aufgeladenen „Fibelbildern“, mit denen Brecht „liebervoll“ die „Sittenschilderung“ anging,

¹⁸ Emmerich, S. 154.

¹⁹ Behrens, S. 44.

so etwas wie einen „Comicstrip ideologischer Bilder“²⁰ entgegen. Diese Einstellung wirkte zu possenhafte und wurde als dem Stück gegenüber untreu, wenn nicht sogar verleumderisch, kritisiert²¹.

Die dritte Inszenierung, August Strindbergs *Fräulein Julie* löste sogar einen der größten Skandale in der Theatergeschichte der DDR aus. Die Absicht des Regieteam war es, eine neue Orientierung des Brechtschen Inszenierungsverfahrens²² vorzuschlagen, da die Theaterliteratur und -praxis seit 1949 fast ausschließlich auf Brechts Vorbild fixiert war. Besonders in dem Haus, an dem Brecht so intensiv gearbeitet hatte und dann von seinen Erben geleitet wurde, konnten autonome, die Tradition brechende Einfälle nicht geduldet werden. In den 70er Jahren ergab sich dennoch immer häufiger das Bedürfnis, die „bis dahin unangefochtene Autorität Brechts“²³ – an der bis dahin mit fast religiösen Hochachtung festgehalten wurde – zu lockern. Selbst Manfred Wekwerth, der nach dem Tod des Meisters als einziger unter seinen Regieschülern am Berliner Ensemble weiterwirkte – im Gegensatz zu den emigrierten Egon Monk, Peter Palitzsch und Carl. M. Weber und dem Kollegen Benno Besson, der sich nach der Umsiedlung zum Deutschen Theater auch den Werken anderer Autoren öffnete und sich somit vom Brecht-Stoff entfernte – sprach sich gegen ein unnachgiebiges Epigontum Brechts aus:

Die szenischen Mittel Brechts, erfunden zur Zerstörung sozialer wie künstlerischer Gewohnheiten, werden durch gedanken- und bedenkenlose Wiederholung selbst zu Gewohnheiten. Man vermittelt nicht mehr die Wirklichkeit, man verwirklicht nunmehr Mittel. Brechts zentrales Anliegen, die Wirklichkeit als veränderbar

²⁰ Thomas Irmer/Matthias Schmidt, S. 80.

²¹ Behrens, S. 43-44.

²² In „Kleinen Organon für das Theater“ legte Brecht die Richtlinien seiner Theaterkonzeption fest. In der geschichtlichen Rekonstruktion der Kulturverhältnisse in der DDR reflektiert Wolfgang Emmerich: „Die Schrift formuliert erneut und ohne Abstriche die Grundlinien des nichtaristotelischen Theaters: Es wendet sich gegen ein Theater, das als ein „Zweig des bürgerlichen Rauschgifthandels“ fungiert; gegen die Einfühlung, gar Identifikation des Zuschauers mit dem Dargestellten und propagiert die kritische, historisierende, den Verhältnissen ihre scheinbare Natürlichkeit raubende Darstellung mittels der Verfremdungstechnik (V-Effekt). Statt gefühlig-falscher Abbildungen des gesellschaftlichen Lebens sollten wissenschaftlich exakte gegeben werden. Dadurch will das Theater zum Lernen, Erkennen und schließlich zum parteilichen Verhalten anleiten. [...] « Für das Proletariat wird starke Kost gefordert, das „blutvolle“, unmittelbar ergreifende Drama, in dem die Gegensätze krachend aufeinanderplatzen und so weiter und so weiter» [...] Im Sinne dieses theoretischen Programms ging Brecht nun auch an die praktische Theaterarbeit in Berlin heran. [...] 1949 konnten Brecht und seine Frau, die Schauspieler Helene Weigel, endlich in dieses Theater (Schiffbauerdamm) einziehen, und seine Arbeit wurde von dem heute noch bestehenden „Berliner Ensemble“ aufgenommen. Noch vor der Gründung des Berliner Ensembles, um die Jahreswende 1948/49, studierten Brecht und seine Mitarbeiter *Mutter Courage und ihre Kinder* ein, ein Exilstück, das ganz und gar im Sinne der Kleinen Pädagogik geschrieben war [...] Von der Züricher Aufführung her wußte Brecht, daß das Publikum bei nicht genügend epischer Spielweise mit Erschütterung und Mitleid auf die Leiden der Courage und ihrer Kinder reagierte. Gerade das galt es zu verhindern. Es sollte gezeigt werden, «das die kleinen Leute vom Krieg nichts erhoffen können (im Gegensatz zu den Mächtigen) [...] Daß der Krieg, der eine Fortführung der Geschäfte mit anderen Mitteln ist, die menschlichen Tugenden tödlich macht, auch für ihre Besitzer»“. In: Emmerich, S. 101f.

²³ Emmerich, a.a.O. S. 215.

zu zeigen (Verfremdung) und so im gemeinsamen Vergnügen Bühne und Publikum wieder zusammenzuführen, wird zu jener Fremdheit, mit der man zu seinem Klassiker aufschaut, der sich durch Vertrautheit entzieht. Kurz: Brechts Methode, das Theater von ästhetischer Starre (Stil) zu befreien, um es für die Darstellung von Veränderungen selbst veränderlich zu halten, wird als Stil festgenagelt. Brecht wurde zum Brecht-Stil.²⁴

Und gerade zu diesem Auflockerungs- bzw. Emanzipierungsprozess leisteten Schleef und Tragelehn einen starken Beitrag. Von Brecht ausgehend, sollte es zu einer Weiterentwicklung seiner Lehre kommen, um diese nicht erstarren zu lassen und deren Wirkungspotenzial nicht zu verlieren. Die allgemeinen Arbeitsbedingungen am BE waren sehr konservativ geworden, es wurden zwar neue, bzw. nicht von Brecht geschriebene oder aufgeführte Stücke gespielt, doch all das, was sich auch nur andeutungsweise von den Brechtschen Anleitungen entfernte, wurde von der Intendanz abgelehnt. Diese war wiederum stark mit der Partei verbunden, also in den künstlerischen Entscheidungen nie wirklich frei. Alle Konzeptionen, die eine politische Provokation oder Anregung vorahnen ließen, wurden präventiv vermieden, aus Angst vor den sozial-gesellschaftlichen Nebenwirkungen. Somit entstand die Gefahr, Kunst versiegen zu lassen und sie ihres Potenzials zur sozialen Intervention zu berauben. Dagegen sträubte sich das Tragelehn/Schleef-Team, wie aus diesem Gespräch mit Tragelehn hervorgeht:

Die alten Aufführungen (am BE) liefen zum tausendsten Mal, und die Schauspieler haben nur noch nachgespielt. Vom Anfang, von den Anfängen war da nicht mehr viel übrig. Als Brecht zurückkehrte, war sein Projekt ein Theater zur wissenschaftlichen Erzeugung von Skandalen gewesen [...] Nach Brechts Tod, wurde der Realismus repräsentativ, opernhafte, ein Verismus. Das BE ist immer eine Insel gewesen, eine Festung, und natürlich hat sich das fortgesetzt, verstärkt fortgesetzt, als Brecht starb. Aber dann ist eben irgendwann nur noch der Ruhm verteidigt worden und nicht mehr die Produktion. Nach jahrelangem Ruhm und Verfall sollte dort was Neues versucht werden, das mußte schwierig werden [...] deshalb die neuen Stücke [...] aber daneben lief die Konventionalität weiter, und mit den Schwierigkeiten und mit den Widerständen wurde sie sofort wieder stärker.²⁵

Im selben Gespräch erzählt Tragelehn, wie er seinen Ausstatter Schleef bereits während der Proben zu *Katzgraben* anregte, eigene Konzeptionen zum Ausdruck und zur Verwirklichung zu bringen. Er wollte nicht alleine über die Inszenierung entscheiden, sondern sich mit

²⁴ Manfred Werkwerth, „Brecht – Methode oder Stil?“ (1965), in: Knut Lennartz, a. a. O., S. 31.

²⁵ B. K. Tragelehn: „Mit der UMSIEDLERIN durch die DDR-Geschichte: B. K. Tragelehn“. Interview in: Thomas Irmer/Matthias Schmidt, *Die Bühnenrepublik. Theater in der DDR*, hrsg. Von Wolfgang Bergmann, Alexander Verlag Berlin, Berlin 2003, S. 67-98. Hier S. 85-86.

Bühnenbildner und Dramaturg konfrontieren und eine wahrhaftige Kooperation entstehen lassen. Während des Arbeitsprozesses wurden verschiedene Vorschläge gemacht, bis sie sich auf eine Lösung einigten, und beide überschritten ihre Rolle da, wo sie glaubten, nützliche Einfälle zu haben. Tragelehn erinnert sich, welch „ein enormes Gefühl für Konstruktion, für räumliche Gliederung“²⁶ Schleef besaß und wie die gemeinsamen Überlegungen letztendlich zu einer so gut wie leeren Bühne führten: keine überflüssigen Dekorationen, nur wenige Objekte, mit denen die Schauspieler auch hantieren mussten, „Sachen, die sozusagen Requisitencharakter hatten“²⁷. Auch offiziell wurden beide Namen zusammen unter der Bezeichnung „Inszenierung“ angegeben und nicht getrennt als „Regie“ und „Ausstattung“. Und Schleefs Leistung war auch tatsächlich die eines Co-Regisseurs. Er zögerte nicht, Regieanweisungen zu erteilen, hatte nicht die Absicht, seinen Übermut zu bremsen und traute sich sogar, das bis dahin unantastbare Bodentuch Brechts wegzureißen. Er musste sich den Theaterraum aneignen, diesem eine persönliche Form zuteilen, frei von dem beklemmenden Einfluss jeglicher vorher bestehenden Schemata. Er betrachtete seinen Entschluss nicht als Beleidigung oder Blasphemie gegenüber dem BE-Theatergottes Brecht, sondern als Bedingung, um eine auf die eigenen Bedürfnisse zugeschnittene Arbeitssituation zu erstellen – nur so könne unabhängige und authentische Kunst entstehen. Um es mit Schleefs Worten zu sagen:

Zum ersten Mal sahen die Mitarbeiter im Theater, dass unter diesem Teppich Holzbretter waren. Für mich war der Abriss keine Destruktion, sondern ich musste mir diesen Raum zu eigen machen. Ich musste meinen eigenen „Teppich“ auslegen. (DFP/468)

Eine weitere Zusammenarbeit des skandalösen Teams Tragelehn/Schleef widmete sich inoffiziell der Inszenierung zweier Stücke Heiner Müllers²⁸, *Die Korrektur* und *Herakles 5*.

²⁶ Tragelehn: „Mit der UMSIEDLERIN durch die DDR-Geschichte“, S. 80-81.

²⁷ Thomas Irmer/Matthias Schmidt, S. 80.

²⁸ Das Zusammenwirken der langjährigen Bekannten Heiner Müller und B. K. Tragelehn ist bereits auf die Inszenierung von Müllers Stück *Die Umsiedlerin, oder das Leben auf dem Lande* (1961) zurückzuführen, das nur ein einziges Mal an der Studentenbühne der Hochschule für Ökonomie im Berliner Viertel Karlshorst aufgeführt wurde und gleich von der Partei verboten wurde. Das Stück – inspiriert an Anna Seghers Erzählung *Die Umsiedlerin* – problematisiert und unterteilt die Bauernschaft in vier verschiedene Schichten (Groß-, Mittel-, Klein- und Neubauern) und rekonstruiert die Schwierigkeit, womit die genannten Schichten zwischen 1946 und 1960 konfrontiert wurden (insbesondere die Enteignung der Großbauern zugunsten der Kleinbauern und die aus dieser Maßnahme hervorgetretenen Folgen und Kritiken). Die Veröffentlichung und In-Szenesetzung dieses Textes bereitete allen Beteiligten große Schwierigkeiten mit den Autoritäten der DDR-Regierung und dem Kulturredaktion: die Schauspieler wurden zur Selbstkritik gezwungen und mit befristeter Strafversetzung in die Produktion bedroht, während Tragelehn ohne Möglichkeit auf Einspruch entlassen wurde. Für Müller – der zweifellos zu den wichtigsten Autoren und Theatermachern der Nachkriegszeit in Ostdeutschland gehörte – bedeutete es sogar den Ausschluss aus dem deutschen Schriftstellerverband, dem er erst elf Jahre später wieder beitreten durfte. Im Jahr 1964 fertigte Müller eine etwas geänderte Neubearbeitung

Sie probten mit einigen Studenten der Schauspielschule am Prenzlauer Berg und bekamen eine Anfrage seitens einiger Studenten der Freien Universität in Westberlin: „Es brach eine Panik aus“²⁹. Die Realisierung von *Herakles 5* – die eine Uraufführung gewesen wäre – wurde untersagt. Während der Arbeitsphase an *Die Korrektur* bildete sich zum ersten Mal ein „Schleefischer“ Chor – ganz ohne Zwang, wie Tragelehn erklärt:

Die Darsteller saßen, ohne Kostümierung in ihren privaten Sachen, auf zehn Stühlen in eine Reihe, der Text [...] wurde nach vorne gesprochen, nicht zueinander, und auch die wenigen Gesten, Handgeben oder zum Telefonhörern greifen, wurden nach vorn gespielt, nicht miteinander und ohne Requisiten, die Titel sagte einer an, die Rollen waren aufgeteilt, aber die Hauptrolle, Bremer, ein in die Produktion strafversetzter Staatsfunktionär, alter Kommunist, wurde von allen im Chor gesprochen. Das ergab sich ganz zwanglos auf der ersten Leseprobe.³⁰

Die Schauspieler sprachen gemeinsam den Text, ohne es wirklich zu planen, die chorische Form entstand auf natürliche Art, konsequent beim Versuch, sich in eine Situation hineinzusetzen, die ihnen fremd war, da sie zu jung waren, um die im Text beschriebenen Zustände erlebt zu haben. Es war der chorische Versuch, den alten Bremer zu begreifen und zu verinnerlichen. Dieser Chor sollte dennoch nicht das Bühnenlicht sehen; die Proben wurden noch vor der Premiere unterbrochen und zwar genau auf Grund dieses chorischen Einfalles, der für die Intendanz erschreckend wirkte.

des Stückes an, das nun *Bauern* betitelt wurde und erst 1976 zur Aufführung in der DDR zugelassen wurde. Diese Episode, die damals einen heftigen politischen Skandal anzündete, bietet ein exemplarisches Beispiel der von der Zensur bestimmten Kultur- und Literaturwelt der DDR. Erwähnenswert erscheint noch die Hochschätzung, die Müller – Jahre nach der szenischen Arbeit an *Herakles* und *Die Korrektur* – gegenüber Schleef äußerte. 1991 wurde Müller zu einem der fünf Mitglieder der neuen Direktion des Berliner Ensembles (neben ihm Matthias Langhoff, Fritz Marquardt, Peter Palitzsch und Peter Zadek) nominiert, die das Theater von einer völligen Erstarrung in ein „Brecht-Museum“ (Vgl. Emmerich, a. a. O S. 508) retten sollte. Als Müller für die Inszenierung von *Wessis in Weimar* Einar Schleef ins Haus bat, kam es zu einer heftigen Auseinandersetzung mit Zadek, der Regisseur und Auftraggeber als „faschistisch“ bezeichnete. Müller stand weiterhin zu seiner Wahl und äußerte sich sehr positiv und unterstützend gegenüber der Arbeit Schleefs, wie aus dem Beitrag hervorgeht, „Im freien Fall nach oben: Regisseur Einar Schleef und Theater heute“ ein Film von Wilma Kottusch, Fernsehmitschnitt: West 3 des 08.09.1993. Hier bestätigt der Interviewte Müller, wie schwierig es sei, einen Künstler wie Schleef in einen Apparat zu integrieren, doch gerade das sei seine große Qualität. Er deutet auf Schleefs Konzept von Theater hin, das auf die Anfänge der Theatertradition anknüpft und statt Protagonisten zu zeigen, Chöre wiederaufstellt und aus diesem Grund so interessant und doch umstritten wirkt; zu der Inszenierung von *Wessis in Weimar* behauptet er sogar, kein anderer Regisseur hätte Hochhuth jemals so gut inszeniert, doch da seine Arbeit von den gewöhnten Konventionen abweicht, würde es auch ein „anderes“ nicht an ein Abonnement verbundenes Publikum benötigen, das sich aus überwiegend jungen Leuten zusammenstellte, die bewusst und offen für Schleefs Entwürfe ins Theater gingen. Für eine Vertiefung der in *Die Umsiedlerin* aufgefassten Themen, sowie der Rezeptionsgeschichte desselben Textes, wird auf das Heiner Müller Handbuch hingewiesen: Hans-Thies Lehmann / Patrick Primavesi (Hrsg.), *Heiner Müller Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*, Metzler, Stuttgart/Weimar 2003, hier S. 280-286.

²⁹ Thomas Irmer/Matthias Schmidt, a.a.O. S. 82.

³⁰ Ebd. S. 84.

2.1 Das skandalöse Fräulein Julie und die Schwierigkeiten am BE

Die Premiere von *Frühlings Erwachen*, die sich auch wieder auf einem leeren Raum mit wenig Objekten und gedämpften Farben abspielte, fand am 1. März 1974 statt. Zwei Monate später wurde Schleef gezwungen seinen Vorsatz zu brechen, den er bereits während der Schulzeit 1963 in sein Tagebuch eingetragen hatte: „Ich kann und werde keine Fahne tragen“ (TB2/311). Er war sich der Gefahr bewusst, welcher er sich selber aussetzte, im Falle, dass jemand diesen Satz hätte lesen können. Schon damals wollte er sich keiner Gruppe, keinem Kollektiv, keiner Masse anschließen. Für den jungen nach Individualität strebenden Idealisten handelte es sich nicht bloß um einen Satz, für ihn „war das Programm“ (TB2/Ebd.). Und diesem Programm blieb er auch treu, so lange „es keine roten Fahnen mehr zu tragen gab“ (Ebd.). Mit einer ungewollten Ausnahme, als die damalige Intendantin des Berliner Ensembles, Ruth Berghaus, ihn und seinen Kollegen Tragelehn 1974 aufforderte, an der Demonstration für den 1. Mai teilzunehmen. Sie log und behauptete, es wären auch Plakate mit den Titeln ihrer Inszenierungen dabei und es wäre angebracht, dass sie sich als wichtige Vertreter des Theaters auch der Partei gegenüber zu solch einem bedeutungsvollen Anlass solidarisch zeigten. Keine Widerrede sei erlaubt. Schleef spielte mit, dachte ausschließlich an den ihm versprochenen Pass, um öfters aus beruflichen Gründen in den Westen gehen zu dürfen (Vgl. TB2/311). Beide beugten sich der unausgesprochenen Erpressung, und der Vorhang öffnete sich für die Aufführung von *Frühlings Erwachen*.

Die heikelste und für die Anführer auf existenzieller Ebene wirkende Auseinandersetzung mit den leitenden Persönlichkeiten des BE begann erst 1975 mit der Probearbeit zu *Fräulein Julie* von August Strindberg. Es war die dritte Tragelehn-Schleef-Koproduktion am BE, und sie sollte einen kulturpolitischen Skandal hervorrufen. Wenige Stunden vor Beginn der Premiere stand noch nicht fest, ob diese tatsächlich stattfinden könne, „ob der Partei und ihrem Kunstverständnis dieser umfunktionierte Strindberg zumutbar sei und nicht zu 'asozial' erscheine“³¹. Die Brecht-Erben und Mitaufseher sträubten sich gegen die Gestaltung der Vorstellung, insbesondere Brechts Tochter Barbara und ihr Ehemann Eckerhart Schall. Dieser reichte als Protestzeichen gegen die für ihn unvertretbaren künstlerischen Entscheidungen des Theaters sogar seine schriftliche Kündigung ein mit der Bitte, das Publikum darüber zu verständigen, dass „diese Inszenierung ohne jede Rücksichtnahme auf

³¹ Vgl. Christoph Müller, „Julie-Schocker“, in: Theater Heute, Velber bei Hannover, 16. Jahrgang, Heft 5/1975.

Brecht“³² stattgefunden hätte.³³

Die Inszenierung, die sich als „keckster Provo-Shocker der Saison“³⁴ erwies, beruhte auf den bereits in den vorherigen Arbeiten der beiden Regisseure etablierten Merkmalen: leere weiße Bühne, knallbunte clownhafte Kostüme, körperbetontes Spiel, Wiederholung von bestimmten Textstellen und Einfügung von Textabschnitten, die nicht in der Vorlage vorkommen, obwohl diese vollständig gespielt wird. Verschiedene mit zeitgenössischen Situationen verbundene Andeutungen sowie Improvisationsmomente, in denen die Darsteller auch private Erfahrungen hineinspielten, ließen jeden Anspruch auf naturalistisches bzw. historisches Handeln fallen. Die eigentlich ernstesten Geschehnisse wurden bereits durch das exzentrische Aussehen und alberne Auftreten der spielenden Figuren entdramatisiert und noch dazu zersplittert durch das Eindringen von plötzlichen komischen oder absurden Einfällen. Darunter schockierte am meisten ein großer Plastikphallus, den sich der männliche Darsteller umschnallte, um seine Machtposition über die beiden Frauen auch optisch zu betonen.

Um die politisch verwickelte Vorgehensweise der Leitung des BEs, die solche Wagnisse als der Tradition gegenüber beleidigend empfand und zensierte, soll an dieser Stelle auf einen Beitrag von Friedrich Dieckmann hingewiesen werden, in dem dieses Thema aufschlussreich und etwas ironisch auf den Punkt gebracht wird. Hier stellt der Autor einen imaginären Dialog zwischen A und B dar, wodurch das Stück *Fräulein Julie* und die dazu konzipierte Tragelehn/Schleef Inszenierung gedeutet und hinterfragt werden.

B: Statt dem Gesindetanzes sah man eine Anzahl aktuell gewandeter Jugendlicher einen Beattanz vollführen, und auf dem Etikett einer Bierflasche lasen die vorderen Zuschauer deutlich „Wernersgrüner Pilsner“. Strindbergs Jean hatte zweifellos Carlsberg oder Tuborg getrunken.

A: Und das an einem Theater, dessen Gründer gefordert hatte, jedes Requisit solle wie ein Museumsstück aussehen! Alles müsse ganz echt wirken, von Gebrauch gezeichnet und völlig historisch.

B: Aber er hatte auch die Kargheit der Bühne verkündet.

³² Zitiert nach Helmut Kreutzer und Karl-Wilhelm Schmidt, *Zur Dramaturgie in der DDR von 1969 bis 1989*, Winter, Heidelberg 1998. Hier S. 615. Man vergleiche zu diesem Thema auch: David Barnett, *A History of the BE*, Cambridge University Press, Cambridge 2015.

³³ Die absolute Ablehnung der Theaterästhetik Schleefs seitens der Brecht Tochter Barbara Brecht-Schall, kam zwanzig Jahre nach der Inszenierung von *Fräulein Julie* erneut zum Ausdruck. Als Schleef 1993, nach langjähriger Verbannung von den Bühnen Ostdeutschlands, die Erstaufführung von Rolf Hochhuths Stück *Wessis in Weimar* auf die Bühne des Berliner Ensembles brachte, ließ Barbara Brecht verbieten, das Gedicht ihres Vaters „Wer aber ist die Partei?“ innerhalb der Vorstellung zu verwenden. Auf diese prohibitionistische Maßnahme antwortete Schleef mit einer gewissen Ironie und klärte das Publikum bezüglich der gerichtlich eingetretenen Zensur auf. Zur Vertiefung wird auf folgenden Text hingewiesen: Dag Kemser, *Zeitstücke zur deutschen Wiedervereinigung. Form – Inhalt – Wirkung*, De Gruyter, Berlin 2012. S. 138-140.

³⁴ Christoph Müller, a. a. O.

A: Ja, damit die Museumsstücke besser zur Geltung kämen! Und da kommen nun ein paar grüne Dreißigjährige, erklären, die Lektion sei gelernt, man müsse einen Schritt weitergehen, und lassen nur die Kargheit übrig.

B: Das mußte Verstimmung hervorrufen.

A: Verstimmung? Empörung! Ein Aufschrei ging durch die Bänke: Was habt ihr mit dem guten Brecht gemacht! Er war uns so anheimelnd geworden, nun ganz ohne Museumsstücke.

B: Es war doch aber gar kein Stück von Brecht.

A: Aber das Haus, verstehst du, das Haus! Wenn in einem Theater einmal ein großer Mann am Regiepult gegessen hat, so wird es das in Jahrzehnten nicht wieder los.³⁵

Mit dem, was verschiedentlich als „tragikomische Trivial-Travestie“³⁶ angenommen wurde, wollten die Regisseure absichtlich jede Vorschrift zerreißen, die von der herrschenden Hauspolitik aufgezwungen worden war. Einschränkende Regeln und Richtlinien wirken lähmend, besonders auf eine Kunstform wie Theater, das dadurch seines subversiven Charakters und der Möglichkeit einer sozialen Wirkung beraubt wird. Dagegen mussten sich zwei ehrgeizige, frei denkende Persönlichkeiten wie Tragelehn und Schleef wehren, ohne die vorhersehbaren Konsequenzen zu fürchten. Besonders bedrängend wirkte in ihrer *Fräulein Julie*-Inszenierung die letzte Szene, in der sich Schleef gegen den offensichtlichen

³⁵ Friedrich Dieckmann, „Diskurs über 'Fräulein Julie'“, in: Sinn und Form Heft 6/1975, S. 1311. Sehr interessant erscheint auch der Abschnitt bezüglich der Notwendigkeit einer bewussten Emanzipation der Frau, die sich nicht dem männlichen Geschlecht gleichstellen, sondern eine Gleichberechtigung als Frau in ihrem natürlichen Anderssein anstreben soll – die Geschlechtsdifferenz nicht ausgleichen, sondern zur Geltung bringen.

„A: Ist ihre Unreife (Julies) die einer erfahrenen oder einer unerfahrenen Frau? Ist sie Madame Bovary, nur eben unverheiratet, eine Frau, die an der Provinzialität ihres Lebens leidet, an der ausweglosen Alltäglichkeit der Verhältnisse, auf denen ihr Dasein ruht?

B: Sicher ist, daß dies keine Großstadttragödie ist. Ihr Ort ist ein abgelegenes Rittergut. Ohne Gespann kommt man nicht zur nächsten Bahnstation. Julies Alter deutet auf die reife, die erwachsene Unreife. Strindberg setzt es mit fünfundzwanzig nicht eben jungfräulich an.

A: Was im Norden indes weniger als im Süden ist. Ich glaube nicht, daß ihre Unreife eine „erfahrene“ ist. Eine alte Jungfer ist sie gewiß nicht, wohl aber eine überfällige. Eine falsche Erziehung hat ihr Weibtum verdrängt, eine verspätete Verlobung hat es aufgestört, eine aber ihre Furcht war stärker als die Natur – die Furcht vor dem Rollenzwang, mit dem die Gesellschaft die Frau bedroht. So hat sie die Verbindung zum Bruch getrieben, aber ihr Geschlecht wird mit der neuerlichen Einsamkeit nicht fertig.

B: Ja, sie ist falsch erzogen worden. Ihre Erziehung verwechselte Emanzipation der Frau mit Geschlechtsverleugnung. Emanzipation ohne Aufklärung: Geschlechtsverdrängung statt Geschlechtsbefreiung. Strindberg traf dieses Mißverständnis an in der Welt um sich her, aber es ist auch sein eigenes zentrales Mißverständnis: die Meinung, daß Emanzipation der Frau einen naturwidrigen Rollentausch der Geschlechter bedeute, à la Herkules und Omphale: die Frau mit der Keule, der Mann am Spinnrocken. Statt Befreiung der Frau als Frau, in ihrer natürlichen Andersartigkeit.

A: Julies Mutter hat in pathologischer, extremer Weise, für die der Dichter „die Lehrer ihrer Zeit, von Gleichberechtigung, von der Freiheit der Frau und all dem verantwortlich macht, gegen die Ohnmacht revoltiert, auf die das Dasein als Frau sie in der Gesellschaft fixierte. Sie wußte sich in der Tochter nicht anders zu helfen, als diese gegen ihr Geschlecht zu erziehen. Julies Natur rebelliert gegen diese pathologische Art von Emanzipation, und ihr Bewußtsein revoltiert gegen die Natur.“ S. 1307.

³⁶ Vgl. Christoph Müller, a.a.O.

Selbstmord entscheidet. Julie zog ihr weißes Bette-Davis-artiges Tüllkleid aus, das in späteren Aufführungen Schleefs wiederaufgenommen wurde (siehe z. B. *Vor Sonnenaufgang, Götz, Puntila*), und ging zwischen den Schauspielern, die sie teilweise stützen mussten, aus dem Raum hinaus. Sie balancierte über die Stuhllehnen des Parketts, flüchtete von dem Wahnsinn, der sich auf der Bühne abspielte. Die Entblößung sollte Metapher eines Befreiungsaktes sein: nackt konnte Julie das Geschehene hinter sich lassen und dem Unbekannten entgegengehen. Schleef wird dieses von ihm konzipierte Selbsterlösungsbild später als Vorwarnung oder Ankündigung seiner DDR-Flucht beschreiben:

Während der Proben zu FRÄULEIN JULIE stehe ich mit der Darstellerin an der Bühnenkante und wir probieren das Verlassen der Bühne über die Köpfe der Zuschauer. Es ist der wichtigste Moment der Aufführung, der Schluß. Zum ersten Mal erkläre ich stotternd einer Darstellerin, daß sie nackt über die Zuschauer gehen möchte. Für beide, Regisseur und Darstellerin, fällt unbewußt eine Lebensentscheidung. Mein Kollege ist nicht dabei, wir sind allein. Zunächst ist dieser Moment für mich die Absage an die auf dieser Bühne behandelten Probleme, Pseudoprobleme der DDR; die die Darstellung eines ungeschönten DDR-Alltags verbieten. Julies Verlassen der Bühne, die nicht in den Tod, sondern in eine Ungewißheit abgeht, ist unbewußt meine Republikflucht. (TB2/373)

Nach der umstrittenen Premiere wird entschieden, das Stück gleich aus dem Spielplan zu entfernen. Damit wird den Regisseuren klar, dass eine zukünftige Tätigkeit am BE so gut wie unmöglich sein wird. Auch an anderen Häusern bekommen sie Schwierigkeiten. Das Deutsche Theater gibt Schleef einige Konzeptionen in Auftrag, die dann nicht akzeptiert oder geändert an andere Regisseure übergeben werden. Am Staatlichen Puppentheater Dresden kann er die Uraufführung von dem selbstgeschriebenen Stück für Kinder *Der Fischer und seine Frau* fertigstellen, doch das häufige Improvisieren kommt nicht gut an und das Stück wird nach der Premiere nicht ein zweites Mal gezeigt. Schleef hätte sich durchsetzen können, entschied sich aber dafür, weitere Diskussionen zu vermeiden, die eine Ausreisemöglichkeit in den Westen gefährdet hätten.

2.2 Die schmerzhafteste Umsiedlung in den Westen und Rückkehr ans Theater

Er bekam tatsächlich den beantragten Pass und ging nach Wien, um am Burgtheater wieder zusammen mit Tragelehn zu wirken. Obwohl er nach den vielen Hindernissen kein Interesse mehr daran hatte, in der DDR um Arbeit zu kämpfen, fiel Schleef das Weggehen nicht leicht. Er war zwischen Schuldgefühl und Ablehnung zensurierender Eingriffe in seine Arbeit hin und

hergerissen, dann entschloss er sich endgültig gegen die Heimat.

Anfange 1976 ist klar, keine Arbeit mehr in der DDR. Ich erhalte einen Paß, bin Reisekader, billiger Mietsklave im Westen. Ich darf für meine „Familie“ und mich einen Antrag auf Unterstützung im Kulturministerium einreichen, da ich keine finanziellen Einnahmen mehr in der DDR zu erwarten habe. [...] Ich bin in einer absolut hilflosen Situation, ich, der ich nie daran gedacht habe, die DDR zu verlassen, gehe freiwillig, nicht unter Druck, sonder ich lehne das Angebot ab, für Nichtarbeiten teuer bezahlt zu werden. Ich verweigere mir damit auch eine erlaubte innere Emigration. (TB2/389)

Er blieb eine Zeit lang in Wien, aber auch dort wurde er mit Ablehnungen, Verzögerungen und Spielereien konfrontiert. Auch dort fühlte er sich den Entschlüssen der Theaterdirektionen und der allgemeinen Einstellung Ost-Abschwörern gegenüber schonungslos ausgesetzt. Von allen Seiten fühlte er sich angegriffen, als würde man sich gegen ihn verschwören. So beklagt er sich im Tagebuch:

Einstimmig wurde einem die Existenz unter den Füßen weggezogen, das läßt sich nicht nur mit österreichischen Charaktereigenschaften, dem kleinlichen Deutschenhaß erklären, es war direkte Kampfansage, daß man sich sein aufblühendes Ostgeschäft nicht von einem skrupellosen Stotterer, der ein Privileg, um das lange gekämpft wurde, ausnützt, um einem böseartig in den Rücken zu fallen, so sah man das in Wien, im BE, im Kulturministerium, der Kaufmann in Sangerhausen, bei dem Mutter anstand, so tröteten viele meiner Freunde. (TB3/17)

Er gab nicht nach, verhandelte weiterhin mit verschiedensten westdeutschen Theatern, durchdachte einige Vorschläge, doch aus dem einen oder anderen Grund boten sich keine Möglichkeiten, die seinen künstlerischen Vorstellungen entsprachen. Und da er, wie bereits erläutert wurde, nicht zu Kompromissen neigte, die seine Inszenierungen gesellschaftspolitisch tauglich gemacht hätten – also entschärft und entartet –, legte er die Arbeit am Theater erstmals beiseite.

Zwischen 1978 und 1981 nahm er an der Deutschen Film- und Fernsehakademie Berlin ein zweites Studium im Fach Regie auf. Er arbeitete für den Hörfunk und versuchte sich sogar als Darsteller im Film *"Zufall"* (1984) für die Regie von Hans-Peter Böffgen. Er reiste zwischen Wien, Frankfurt und Berlin; fand Unterschlupf bei Freunden und konzentrierte sich immer intensiver auf das Schreiben. So entstanden eigene Theaterstücke und Erzählungen. Doch das anspruchsvollste Projekt wurde der Monumentalroman *Gertrud*. Das Werk in zwei Bänden sollte das Leben seiner Mutter bis in die kleinsten Details rekonstruieren in Form

eines endlosen Monologs in ihrer Muttersprache, dem sächsischen Dialekt. Das Leben dieser Frau sollte auch Spiegel eines deutschen Alltags über fünfzig Jahre hinweg sein. Die Gliederung des Romans besprach er zuerst mit Hans-Ullrich Müller-Schwefe, der damals Lektor beim Suhrkamp Verlag war und später einer der engsten Mitarbeiter Schleefs wurde; der Vorschlag wurde dann auch gleich vom Verleger akzeptiert. Gertruds Geschichte sollte in drei großen Abschnitten behandelt werden. Ihre Kindheit und Jugend, in der sie „Kind und Frau“ ist, sollten in „Großdeutschland“ spielen; das erwachsene Leben, in dem sie erst „Ehefrau“ und dann „Witwe“ wird, in der DDR und die dritte Phase, in der sie als „Oma“ in Rente ist, sollte sich in der DDR und BRD abspielen³⁷.

Wie er selber erklärt, hätte er im „Hintergrund“ die „Auflösung einer Familie, an der Deutsche Geschichte demonstriert wird“ geschildert, während im „Vordergrund“ das Leben einer Frau skizziert wird, „die allein auf den Tod zugeht“(TB3/233). In die Seiten des Romans fließen vorher verfasste Beschreibungen, Tagebuchaufzeichnungen, Auszüge aus Gertruds Briefen ein. Durch den Prozess, die Lebensgeschichte seiner Mutter zurückzuverfolgen, scheint Schleef, der sich selbst verbannte, eine Heimat zu suchen, eine Nähe zur vertrauten, wenn auch oft schmerzhaften Vergangenheit wiederherstellen zu wollen. Vielleicht kann er auf diese Weise sogar die Schuldgefühle abbauen, die ihn nach der Ausreise aus der DDR bedrücken, der alleingelassenen Mutter gegenüber, obwohl sie seinen „Weggang“ nicht verhindert hatte – nach dem Tod ihres Mannes „war ihr alles egal, sie schien es gar nicht wahrzunehmen, sie wollte und konnte nicht mehr leben“ (TB1/84-85).

Im Roman lässt Schleef absichtlich jede psychologische Spekulation aus, er gibt sich keine Antwort auf das widerspruchsvolle Verhalten der Mutter, die eine höllische Ehe erlebte, von ihrem Mann geschlagen und wiederholt erniedrigt wurde und trotzdem eine starke Bindung spürte, von dieser gewalttätigen Beziehung abhängig war und ohne diesen negativen Bezugspunkt sich wie entleert fühlte. Dass er sich aber Gedanken über innerliche Verwicklungen und daraus entstehende Haltungen machte, steht nicht in Frage. Die Person seiner Mutter, sein eigenes Verhältnis zu ihr sowie auch ihre Art, sich mit der Außenwelt und dem männlichen Geschlecht zu konfrontieren, beeinflussten Schleefs Weiblichkeitskonzept, wie in späteren Kapiteln der vorliegenden Dissertation erneut angesprochen werden soll. In der Auseinandersetzung mit Geschlechterrollen, Machtkämpfen und Emanzipationsversuchen kann er von der Figur seiner Mutter nicht absehen, als wäre sie ein Schlüssel zum Verständnis von besonderen sozialen Dynamiken, Anhaltspunkt im

³⁷ Vgl. TB3/232-233. Hier überträgt Schleef die Korrespondenz die er damals mit den Verlegern führte.

Deutungsprozess der Realität und deren Umsetzung in schriftlichen Texten oder auf der Bühne.

Nach genau zehn Jahren Abwesenheit von der Theaterszene unterschrieb Schleef 1986 einen fünfjährigen Vertrag mit dem Schauspiel Frankfurt, wo ihn der Intendant Günther Rühle unbedingt als einen der Hauptregisseure haben wollte. Hier fand er endlich den benötigten Freiraum, um die vielen, originellen und nicht unkomplizierten Ideen umzusetzen. Hier kam der Einar Schleef zur Geltung, der mit seinen Inszenierungen großes Aufsehen erregte, der eine unverwechselbare Chorform konzipierte, der seine sehr persönlichen Theorien über die Entstehungsgeschichte des abendländischen Theaters, dessen Entwicklungs-, Stagnations- und Erneuerungsphasen in dem komplexen, 1997 erschienenen Essay *Droge Faust Parsifal* festhielt.

Allein mit der ersten Inszenierung, *Mütter*, sicherte Schleef sich, wenn auch ex negativo, einen Platz in der Geschichte des gegenwärtigen Theaters. Die anderen Arbeiten, die während der Frankfurter Zeit entstanden, waren Gerhart Hauptmanns *Vor Sonnenaufgang* (1987), das eigene Stück *Die Schauspieler* (1988), Goethes *Geschichte Gottfriedens von Berlichingen mit der eisernen Hand* (1989) und *Faust* (1990), und Lion Feuchtwangers *Neunzehnhundertachtzehn oder Sklavenkrieg* (1990). Drei weitere wichtige Inszenierungen, die erst später jeweils am Berliner Ensemble in Berlin, wo er nach der Wende wieder arbeiten konnte, und am Burgtheater in Wien realisiert wurden, waren Rolf Hochhuths *Wessis in Weimar* (1992), Bertolt Brechts *Pantaleone und sein Knecht Matti* und Elfriede Jelineks *Sportstück*, womit er den größten Erfolg erreichte.

Schleef starb 2001 an den Nachwirkungen eines Herzinfarktes, den er während der Probenzeit an *Macht-Nichts. Eine kleine Trilogie des Todes* erlitt. Das Stück hatte Jelinek mit dem Hintergedanken einer weiteren Kollaboration mit Schleef geschrieben und hätte im selbigen Jahr am Berliner Ensemble uraufgeführt werden sollen.

Zweites Kapitel

Ein Überblick über die Entwicklungsgeschichte der Chorfigur im Theater

Aus dem dargelegten biographischen Exkurs bezüglich des Werdegangs von Einar Schleef geht hervor, wie für sein künstlerisches bzw. theatralisches Schaffen besonders zwei Elemente eine zentrale Rolle spielten: die Figur der Frau und die des Chores. Beide betrachtete Schleef von einer historisierenden sowie gegenwärtigen Sicht und ergründete Funktion und Schicksal der genannten Subjekte in Hinblick auf die Entfaltung der Theatergeschichte und der sich ändernden gesellschaftlichen Zuständen. Sowohl der theoretische als auch der theaterpraktische Umgang mit Frauen- und Chorfiguren soll als Schwerpunkt der vorliegenden Dissertation untersucht werden.

Doch bevor auf die genannten Schwerpunkte tiefgründig eingegangen wird, erscheint es sinnvoll, einen kurzen Einblick in die Entwicklungsgeschichte des Chores zu gewinnen, der eine so große Rolle in der Entstehung des Theaters selber spielte und im Laufe der Zeit aus verschiedenen Gründen fast verloren ging, sodass er aus moderner Sicht als fremdes bzw. erschreckendes Element vorkommt. Der Überblick soll also im Sinne eines Promemorias gegliedert werden, um stichwortartig einige Anhaltspunkte festzulegen, die sich, in der Auseinandersetzung mit Schleefs oft komplexen, extravaganten und sehr weitreichenden Ansichten über die abendländische Kulturgeschichte als hilfreich erweisen werden. In den folgenden Absätzen werden also die für glaubwürdiger gehaltenen Entstehungstheorien skizziert, sowie eine Palette von Funktionen genannt, die dem Chor innerhalb der griechischen Tragödie des 5. Jahrhunderts zugeschrieben wurden. Es wird über das Verschwinden der Chorformationen von den Bühnen der europäischen Theater berichtet, sowie über den Umgang mit der doch unterschwellig weiterexistierenden Figur der antiken Tragödie. Diesbezüglich wird auf die gescheiterten Versuche einer Neubelebung des Chorsubjekts auf dem deutschen Theater des 18. und 19. Jahrhunderts hingedeutet, bzw. auf die Tendenz, die Inszenierung einer Chorgestalt zu umgehen und seine Funktion durch verschiedene Auswege wirken zu lassen. Darüber hinaus werden einige imposanten Wiederaufnahmen der Chorfigur im Zeitalter der Massifizierung und deren Instrumentalisierung innerhalb einer nationalsozialistischen Theaterästhetik geschildert. Die Rekonstruktion eines Chorgeschickes wird bis ins Deutschland der Nachkriegszeit reichen, um auf einige Beispiele von Neuinszenierung antiker Tragödien hinzudeuten und somit ein möglichst vollständiges Panorama derjenigen Theaterlandschaft zusammenzusetzen, in die Einar Schleef ab Ende der 1970er Jahre mit dekonstruierenden

Absichten eintauchte. Das Kapitel soll also als Kontextualisierung des Phänomens Schleef verstanden werden, das sich – wie noch ausgiebig beschrieben wird – von allen den genannten, potenziellen Vorbildern absonderte und einen ganz eigenen Weg für die ersehnte Rückführung des Chores auf der gegenwärtigen Bühne suchte.

1. Aspekte der chorischen Ursprünge der Tragödie

Die *Poetik* von Aristoteles – vermutlich zwischen 330 und 334 v. Ch. verfasst – ist bestimmt die wichtigste unter den antiken uns überlieferten Schriften über die Geschichte und Gestaltung der verschiedenen Kunstgattungen der alten Griechen. Aristoteles Beschreibungen zu Entstehungsvoraussetzungen, Entwicklung und Strukturierung von Tragödie, Komödie, Epos und Lyrik, bieten nach wie vor ein wertvolles Instrument, um ein Gesamtbild der altgriechischen Literaturproduktion zu rekonstruieren. So ist seinen aufschlussreichen Behauptungen zu entnehmen, welche Acht dem Chor in der Gestaltung einer Tragödie eingeteilt werden sollte:

Den Chor aber muss man wie einen Schauspieler behandeln, er muss Teil des Ganzen sein und an Handlung beteilig sein, nicht wie bei Euripides, sondern wie bei Sophokles. Bei den übrigen Dichtern gehören die gesungenen Partien um nichts mehr zur jeweiligen Handlung als zu irgendeiner anderen Tragödie.³⁸

Wie verschiedentlich belegt wurde, ist der Chor also als grundsätzliches, wenn nicht ursprüngliches Element des Theaterphänomens zu verstehen, das älter als die Tragödie selbst ist und „aus der Landschaft“³⁹ kommt. Als sich natürlich gebildete Einheit findet der Chor dann seinen Weg in das Theater und transformiert dieses „in einen Ort der Mitteilung“⁴⁰. Wenn zuerst mit „Xoros“ der Platz gemeint war, auf dem eine Gruppe von Menschen Reigentänze und Gesänge aufführte, wurde der Ausdruck im Laufe des V. Jahrhunderts immer mehr auf die Gruppe selber bezogen⁴¹, die durchgehend den Ablauf der szenischen Ereignisse einführte (Parodos), begleitete (Stasima), kommentierte und zusammenfasste (Exodus). Diese singende Gruppe ist wiederum in enger Verbindung mit der Entstehung der Gattung Tragödie selbst zu sehen. Eindeutig ist das nicht zu belegen, doch scheint die Abhängigkeit der Tragödie vom Dionysoskult unbestreitbar. Bereits Aristoteles behauptet,

³⁸ Aristoteles, *Poetik*, übers. und erl. von Arbogast Schmitt, in: *Aristoteles Werke in deutscher Übersetzung*, Begr. von Ernst Grumach, Hrsg. von Hellmut Flashar, Akademie Verlag, Berlin 2008, Band 5, S. 26.

³⁹ Ulrike Haß, „Woher kommt der Chor“, in: „Monika Meister, Stefanie Schmitt, Auftritt Chor. Formationen des chorischen im gegenwärtigen Theater“, in: *Maske und Kothurn – Internationale Beiträge zur Theater- Film und Medienwissenschaften*, 58 fg. 2012/ Heft 1 2012. Hier S. 19.

⁴⁰ Ebd.

⁴¹ Erika Fischer-Lichte (Hrsg.), *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Metzler, Stuttgart 2015, S 50.

dass die Tragödie aus dem Dythirambos⁴² entstanden sei, dem Lied zu Ehren des Dionysos, das bekanntlich von einer Satyrengruppe aufgeführt wurde – also chorisch. Erst später, wahrscheinlich durch den Dramatiker Thespis – dessen Werke uns nicht überliefert wurden, doch der vermutlich 536 v. Ch. als erster eine Tragödie bei den Großen Dionysien vorgestellt hatte – wurde der Aufführung ein Schauspieler hinzugefügt, der sich von dem Chor trennte und mit diesem von der Bühne aus, einen Dialog anfang.

Die Urform der Tragödie wäre somit eine chorische gewesen, Theaterbau, Dramatik und Differenzierung der Rollen entwickelten sich erst später⁴³. Aus dieser Feststellung lässt sich bereits die Mahnung Schleefs erklären, der darauf hinweist, wie unentbehrlich die Erhaltung des Chorelements für das Weiterbestehen der gesamten Tragödiengattung sei – dieses Thema ist in einem späteren Kapitel tiefgründiger aufzufassen.

Die Vorstellung einer singenden und tanzenden Gruppe in Anbetung des Dionysos bietet auch eine der glaubwürdigsten Erklärungen zur Etymologie des Begriffes Tragödie – *Tragodia* –, wo *Odia* für Gesang steht und *Tragos* für Bock bzw. Ziegenbock⁴⁴. Trotz der verschiedenen Hypothesen⁴⁵, die um das Bock-Enigma erstellt wurden, wird hier im Sinne von Aristoteles auf dem grundlegenden Element des Satyrhaften beharrt und besonders auf der Bekleidung der Anhänger des Dionysos, die sich in Bocksgewänder einhüllten.

Tragödie sei also, zumindest in der embryonalen Phase, chorischer „Gesang in Bockgestalt“⁴⁶ gewesen. Um Dionysos herum, bewegten sich dennoch nicht nur Gruppen von Männern mit erhobenen Phalloi, sondern – wie bereits im 6. Gesang der Ilias⁴⁷ (V 130ff) dargestellt wird – Reigen rasender Frauen, auf die in der Auseinandersetzung mit Schleefs Inszenierungen wieder hingedeutet werden soll, da sie ihm einwandfrei als Vorbild für seine Frauenchöre dienten. Diese nannten sich Mainades – abgeleitet vom griechischen Verb für rasen, *mainesthai* – und limitierten sich nicht mit dem schlichten Tanzen, sie befanden sich in einer Manie, waren außer sich, in einem völlig irrationalen Zustand⁴⁸. Dieser Zustand des

⁴² Aristoteles, *Poetik*, S. 7.

⁴³ Vgl. Wolfgang Schadewaldt, *Die griechische Tragödie*, Tübinger Vorlesungen Band 4, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1991.

⁴⁴ Joachim Latacz, *Einführung in die griechische Tragödie*, Vandenhoeck u. Ruprecht, Göttingen 1993, S. 53.

⁴⁵ Siehe ebd. Hier werden einige der zur Etymologie des Wortes „Tragödie“ formulierten Theorien zusammengeführt, die z. B. auf den Zusammenhang mit der Praxis der Opferung von Böcken zur Ehre des Dionysos hindeuten. In Hinsicht dieser Untersuchung wird es jedoch nicht für sinnvoll gehalten, alle Theorien zu berücksichtigen.

⁴⁶ Ebd. S. 63.

⁴⁷ Homer, *Ilias*, Neue Übertragung von Wolfgang Schadewaldt, Insel, Verlag, Frankfurt am Main 1975, S. 100. „Denn auch des Dryas Sohn, der starke Lykurgos, / Lebte nicht lange, der mit den himmlischen Göttern gestritten: / Der einst des rasenden Dionysos Ammen / Jagte auf dem heiligen Berg von Nysa, und die ließen alle zusammen / Die Opfergeräte zu Boden fallen, von dem männermordenden Lykurgos / Geschlagen mit dem Ochsenstachel“.

⁴⁸ Latacz, S. 30.

Außer-sich-Seins, das Heraustreten aus dem eigenen Ich – ek-stasis – ist kennzeichnend für den Dionysoskult. Das Erlebnis der Ekstase ermöglichte es dem Menschen, momentan aus dem Bereich des Rationalen auszubrechen, die Vernunft sogar auszuschalten und sich in einem Zwischenraum der Berauschung aufzuhalten. Rituellem Tanz, der die einzelnen Tänzer in eine „Gruppenekstase“⁴⁹ versetzte, Musik, Melodie und Gesang dienten als Rauschmittel, so wie auch Wein und Sexualität; alles Attribute, die auf Dionysos zurückweisen⁵⁰. In einem späteren Kapitel der vorliegenden Dissertation wird sich herausstellen, dass dieses Thema auch hinsichtlich der Ergründung der von Schleef formulierten Überlegungen zur rituellen Drogeneinnahme und dem Bedürfnis nach Angehörigkeitsgefühl von großem Belang ist.

Dieser Drang, aus der eigenen Existenz herauszutreten, „außersichsein“ zu wollen und sich also in ein anderes Sein zu projizieren oder dieses zu verkörpern, konnte in der Antike auch physisch, durch das Aufsetzen von Masken, erreicht werden. Hinter einer Maske kann Individualität verborgen werden; sie ermöglicht es, eine gewisse Distanz zwischen dem Sein und dem Dargestellten zu erschaffen. Und genau das taten die berauschten Gemeinschaften, die tanzend und singend Episoden aus dem Epos und dem Mythos evozierten und sich dem Dionysoskult widmeten: die Mänaden verhüllten sich in Reh- oder Ziegenfelle, die Satyren trugen Bocksfelle⁵¹.

Weibliche und männliche Gruppen agierten immer getrennt, und in der Orchestra der attischen Theater durften dann nur Männerchöre auftreten, die nach Bedarf Frauenrollen übernahmen⁵². Die anlässlich des Dionysoskultes im Rausch ungezwungen improvisierten Praxen, deren Gesänge der Tragödie zu Grunde liegen, wurden bald als Bedrohung für das Erhalten der politischen Ordnung empfunden – denn Irrationalität ist unkontrollierbar und steht den Machtorganen im Weg. Die Versuche, den Dionysoskult vollständig auszulöschen, mussten scheitern, da dieser zu stark im Geiste der Bevölkerung verwurzelt war, doch er konnte gezähmt werden. Durch das Erstellen der Dionysosfeste, wurde der Kult institutionalisiert und somit verharmlost⁵³. Die Ekstase wurde auf bestimmte Jahreszeiten beschränkt und ihrer spontanen Natur beraubt.

Zu zwei wichtigen Anlässen wurde nun der Dionysoskult praktiziert. Die Lenäen – wo Lenaia ein anderes Wort für Mainades darstellt – waren orgiastische ekstatische Frauenfeste, die im Januar stattfanden und drei Tage dauerten, auf denen bereits Theateraufführungen und

⁴⁹ Albert Heinrichs, *Warum soll ich denn tanzen? Dionysisches im Chor der griechischen Tragödie*, Teubner, Stuttgart 1996, S. 19.

⁵⁰ Latacz, S. 33-34.

⁵¹ Ebd.

⁵² Heinrichs, S. 20.

⁵³ Ebd. S. 35f.

Frauentänze geboten wurden⁵⁴. Wenn diese sich auf eine eher freie, ungebundene Art etablierten, ist hinter der Konstituierung der Großen Dionysien bereits eine durchdachte Vereinigung zweier Elemente, die Phallusprozession der ländlichen Dionysien und die Theateraufführungen der Lenäen zu erkennen und damit eine gewisse gezielte „Verordnung“, die möglicherweise den politischen Plänen des Tyrannís zu Gunsten kommen sollte⁵⁵. Jedenfalls wurden die Großen Dionysien immer zwischen März und April veranstaltet und durch einen strengen Verlauf über fünf Tage gegliedert. Am ersten Tag fand eine große Prozession statt und danach der Agon der Dithyrambenlieder; der zweite Tag wurde der Komödie gewidmet, während der Tragödienagon für die letzten drei Tage vorgesehen war, an denen jeweils eine Tetralogie (drei Tragödien und ein Satyrspiel) aufgeführt wurde.

In die Wege geleitet wurde mit dieser Reglementierung die Gründung der Institution Theater, dessen Entwicklung als Ort der Interaktion von einzelnen Personen den chorischen, kollektiven Keim immer mehr in den Hintergrund treten ließ, ohne wiederum diesen der Tragödie innewohnenden Bestandteil vernichten zu können – wie sich auch durch einen Überblick der erhaltenen Stücke der großen Tragiker deuten lässt, die sich in einer bereits existierenden Theaterlandschaft profilierten und sich immer weiter von den kultischen Ursprüngen der Tragödie entfernten⁵⁶.

Im Folgenden wird noch erläutert, wie es zur Ausradierung der physischen Anwesenheit des Chors aus den Aufführungen kam, wodurch dennoch die Essenz dieser Figur nicht gänzlich ausgelöscht werden konnte. An das unterschwellige Weiterleben des Chors wird Schleef anknüpfen, und sich noch einen Schritt weiter wagen, indem er sich selbst die Aufgabe gibt, den Chorgeist wieder zu verkörpern.

1.2 Hinweise zur Strukturbeschreibung des Chores und Anfänge seiner Marginalisierung

Der aus zwischen zwölf und fünfzehn Elementen bestehende Chor war als Zuschauer und Beteiligter immer anwesend und sollte je nach Handlung eine bestimmte Gruppe aus dem „städtischen oder bediensteten Umfeld“⁵⁷ der Protagonisten darstellen. Laut einer sehr unwahrscheinlichen Geschichte, vermutlich von Pollux überliefert⁵⁸, soll Aischylos für die

⁵⁴ Heinrichs, S. 37f.

⁵⁵ Latacz, S. 41.

⁵⁶ Ebd. S. 35-36.

⁵⁷ Ebd. S.51.

⁵⁸ Vgl. Sir Arthur Pickard-Cambridge, *The dramatic festivals of Athens*, second edition, Oxford University Press, 1968. S. 234-235.

Trilogie der Danaiden (*Hiketiden*, *Aygiptioi* und *Danaiden* von denen uns nur der erste Teil bekannt ist), einen Chor von 50 Elementen eingesetzt haben – wie die Töchter des Danaos, die bis zum Einbruch der 50 Eumeniden auf der Orchestra agierten. Daraufhin erschrak die Bevölkerung Athens so derartig, dass seitdem die Anzahl der Choreuten verringert wurde. Die Geschlechtertrennung war in der Chorfigur sehr streng, gemischte Gruppen waren nicht nur in der Besetzung – die sowieso nur männlich sein konnte – sondern auch in der Essenz des Chores als einheitliche Gruppe ausgeschlossen. So findet man in den insgesamt 43 überlieferten Werken von Aischylos, Sophokles und Euripides 15 Männerchöre (von denen die meisten Greisenchöre sind, wie z. B. in *Perser*, *König Oedipus*, *Ödipus auf Kolonos*, *Agamemnon*), 21 Frauenchöre (u. a. *Die Schutzflehenden*, *Die Phönizierinnen*, *Die Troerinnen*, *Die Backchen*, *Medea*, *Elektra* usw.) und einige sich aus Geschöpfen nicht-menschlicher, aber doch weiblicher Natur bildenden Chöre (siehe *Eumeniden*, *Choephoren*).⁵⁹

Vor der Einführung eines Schauspielers dominierte der Chor die gesamte Performance, doch je stärker das Verlangen nach individuellem Handeln seitens der einzelnen Protagonisten wurde, als desto kraftloser stellte sich die Stimme des Chores heraus; Logos ragte über Musik und Lyrik empor, bis diese nur noch als nicht unentbehrliche Begleitung angesehen wurden⁶⁰.

Allein in der kurzen Blütezeit der attischen Tragödie ist zu erkennen, wie sich die drei Tragiker im Umgang mit den Chorpartien differenzierten. Aischylos setzte den Chor noch häufig ein und verlieh diesem auch eine handelnde Fähigkeit. Das lässt sich auch daraus entnehmen, dass vier der von ihm erhaltenen Tragödien nach dem Chor benannt sind. Besonders *Hiketides/Die Schutzflehenden* und *Eumeniden* zeigen sich als überwiegend chorische Stücke, in dem die Schauspieler kaum zu Wort kommen⁶¹ und auch – rein stilistisch gesehen – weniger artikuliert sind. In seinen anderen Dramen wird dem Chor dann schon weniger Platz zugeteilt, wahrscheinlich auch als logische Folge auf die Einführung des zweiten Schauspielers, die dem Aischylos zugeschrieben wird⁶². Sophokles fügte dann sogar einen dritten Schauspieler auf der Bühne hinzu, wodurch die Chorpartien weiter gekürzt wurden, um den Dialog zwischen den Hauptfiguren hervorzuheben.

⁵⁹ Detlev Baur, *Der Chor im Theater des 20. Jahrhunderts*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1998, S. 18. Baur erinnert auch an die „göttliche-Chöre“, wie sie in *Wolken*, *Frösche*, *Kyklops* zu finden sind, die eine tierliche Gestalt haben. Außerdem sind zu erwähnen, dass 17 Werke einen Chorischen Titel haben.

⁶⁰ Pickard-Cambridge, S. 232-233.

⁶¹ Bernard Zimmermann, *Europa und die griechische Tragödie*, Vom kultischen Spiel zum Theater der Gegenwart, Fischer, Frankfurt am Main 2000, S. 145.

⁶² Sir Arthur Pickard-Cambridge, *Dithyramb Tragedy and Comedy, second edition*, Oxford University Press, 1962, S. 60-61.

Bei Euripides lassen sich entgegengesetzte Tendenzen erkennen, die zwischen den Extremen wie *Die Schutzfliehenden* oder *Die Backchen* und den antichorischen Stücken wie *Elektra* und *Hyppolitus* schwanken⁶³. Doch allgemein neigt Euripides dazu, den Chor als marginale Figur erscheinen zu lassen und ihm sogar zum Teil Lieder zuzuordnen, die mit dem Bühnengeschehen nichts mehr zu tun haben. In seinen Tragödien sei der Chor, laut Schlegel, meistens nur noch ein ornamentales Element, dessen Gesänge keine direkte Verbindung zur Handlung mehr bilden⁶⁴. Was den Chorpartien bis zum Schluss erhalten bleibt, ist die reine Schönheit der lyrischen Komposition, die sich den jambischen Trimetern des Dialoges entgegenstellt⁶⁵.

Dieselbe Neigung wurde auch seitens Nietzsches geschildert, der die inhaltliche Entwicklung von Euripides Werken in enger Verbindung mit dem sich verbreitenden „Sokratismus der Moral, die Dialektik, Genügsamkeit und Heiterkeit des theoretischen Menschens“⁶⁶ stellte, und bediente sich seiner selbst als „schwerfällig, peinlich, bilderwüthig und bilderwirrig, gefühlsam“⁶⁷ beschriebenen Sprachweise dazu, den Tragiker als Begleiter der Tragödie in den Selbstmord der Tragödie⁶⁸ verantwortlich zu machen. Im nächsten Kapitel wird sich herausstellen, welchen einen starken Einfluss die intellektuelle Weltansicht Nietzsches auf das Wahrnehmungsvermögen Schleefs bewirkte und seine Konzeption der Tragödie prägte – auch er wird, mit der für seinen literarischen Stil typischen Sprachwucht, Euripides als Wegbereiter der Tragödienvernichtung brandmarken (DFP/16). Ausgangsanregung für Nietzsches Überlegungen und Theoretisierung der Entstehung der Tragödie war die Polarität von lyrisch ekstatischen Chorliedern und rationalen Jamben des Logos gewesen. In *Ursprung der Tragödie aus dem Geiste der Musik* nahm er die zwei entgegengesetzten Ausdrucksformen als Grundlage an, für die Formulierung der Kategorien des Dionysischen und Apollinischen. Die schwankende Anziehungskraft dieser zwei Elemente setzte er als Voraussetzung für die Genese der Tragödie selbst⁶⁹ fest, deren Höhepunkt wiederum in der Harmonisierung bzw. im Ausgleich der zwei Triebe⁷⁰ gelegen

⁶³ Pickard-Cambridge, *The dramatic festivals of Athens*, S. 232f.

⁶⁴ August Wilhelm Schlegel, *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*, hrsg. von Edgar Lohner, W. Kohlhammer Verlag, Stuttgart Berlin Köln Mainz 1966, Band 1. Aus der VIII Vorlesung, S. 104: „Der Chor wird bei ihm meistens zu einem außerwesentlichen Schmuck: seine Gesänge sind oft ganz episodisch, ohne Bezug auf die Handlung, mehr glänzend als schwungvoll und wahrhaft begeistert“.

⁶⁵ Schadewaldt, a. a. O., S. 44.

⁶⁶ Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, in: Ders., *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden (KSA)* Hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari Band 1, De Gruyter DTV, Berlin/New York 1980, S. 12 (Versuch einer Selbstkritik). Ab diesem Moment wird dieses Werk mit der Abkürzung GT geschildert, gefolgt von der Paragraphnummer.

⁶⁷ Ebd. S. 14.

⁶⁸ Ebd. § 11 S. 75.

⁶⁹ Schadewaldt, S. 45.

⁷⁰ Ebd. S. 53.

habe.

Beide so verschiedene Triebe gehen neben einander her zumeist im offenen Zwiespalt mit einander und sich gegenseitig zu immer neuen kräftigeren Geburten reizend, um in ihnen den Kampf jenes Gegensatzes zu perpetuieren, den das gemeinsame Wort „Kunst“ nur scheinbar überbrückt; bis sie endlich, durch einen metaphysischen Wunderakt des hellenischen 'Willens', mit einander gepaart erscheinen und in dieser Paarung zuletzt das ebenso dionysische als apollinische Kunstwerk der attischen Tragödie erzeugen.⁷¹

Durch Euripides, der den Jambos der Schauspieler über die Chorlieder gewinnen ließ, wurde die Harmonie zwischen den zwei Komponenten zerstört und das Schicksal der Tragödiengattung gezeichnet⁷². Das Individuum hatte sich behauptet, war endgültig aus der Kollektivität des Chores ausgestiegen, bzw. wurde aus diesem ausgestoßen.

Die Chorfigur hält den Drohungen einer vollständigen Verdunkelung stand, und lässt sich noch nicht ganz beseitigen, doch stellt sie die Sinnhaftigkeit ihres eigenen Daseins inzwischen selbst in Frage. Warum soll ich denn tanzen?⁷³ – τί δεῖ μέ χορεύειν – lautet die selbstbezogene Aussage des Greisenchors in *König Ödipus* (v. 895f) – seine Überflüssigkeit in der Ökonomie des Bühnengeschehens ist ihm inzwischen bewusst. Wenn der Chor sich einst als gleichberechtigter Protagonist neben den Schauspielern verstehen durfte, wurden seine Einsätze immer unbedeutender, bis diese durch die Einführung der sogenannten Embolima seitens Agathon im 4. Jahrhundert⁷⁴, sogar austauschbar wurden. Diese neue Art von Chorlied konnte unabhängig von dem Inhalt der jeweiligen Tragödien auch für verschiedene Stücke verwendet werden. Und gerade diese Austauschbarkeit der Zwischenlieder – ähnlich dem Refrain eines modernen Popsongs – zerstörte deren Tiefgründigkeit und somit auch die Legitimität der Existenz des Chors an sich⁷⁵.

Wenn man an den bereits angedeuteten unauflösbaren Zusammenhang von Tragödie und Chor denkt, erscheint es auch logisch, dass die eine ohne den anderen nicht mehr möglich ist. So versteht man auch das Todesurteil der Tragödie, das Nietzsche dem Eindringen des

⁷¹ Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*, a. a. O. S. 25f. § 1.

⁷² Schadewaldt, S. 46.

⁷³ Heinrichs, *Warum soll ich denn tanzen?*, Teubner, Stuttgart 1996, S. 53.

⁷⁴ Aristoteles berichtet davon in der *Poetik* (a. a. O. S. 26). Obwohl er den Tragiker Agathon sehr geschätzt haben muss, konnte er den Einsatz der Embolima nicht unterstützen: “Bei den übrigen Dichtern gehören die gesungenen Partien um nichts mehr zur jeweiligen Handlung als zu irgendeiner anderen Tragödie. Daher sind die gesungenen Partien bei ihnen (bloße) Einlagen. Der erste, der damit begann, war Agathon. Doch worin besteht der Unterschied zwischen Gesangseinlagen und der Übertragung einer Rede oder einer kompletten Szene von einer Tragödie in eine andere?”

⁷⁵ Vgl. dazu Bernard Zimmermann, *Europa und die griechische Tragödie, Vom kultischen Spiel zum Theater der Gegenwart*, Fischer, Frankfurt am Main 2000, S 144 und Sir Arthur Pickard-Cambridge, *The dramatic festivals of Athens*, S. 232-233.

„optimistischen Element(es)“⁷⁶ in die Tragödie entnahm. Er stellte fest, wie bereits mit Euripides das genannte Element in den „dionysischen Regionen allmählich überwucher(te)“ und somit die Tragödie „nothwendig zur Selbstvernichtung treiben muss(te) – bis zum Todessprunge in's bürgerliche Schauspiel“⁷⁷. Und obwohl diese Aussagen nicht einer historischen Genauigkeit entsprechen, da nach dem Tod Sophokles und Euripides die Gattung der Tragödie mindestens bis 550 n. Chr. erhalten blieb⁷⁸, erscheinen sie dennoch zutreffend in Bezug auf den Geist der Tragödie in ihrem ursprünglichen Sinn als höchste Form des künstlerischen Ausdrucks, der verloren ging. Dessen waren sich bereits die Zeitgenossen bewusst, wie zum Beispiel aus Aristophanes Komödie *Die Frösche* hervorgeht: „die guten Dichter, die sind tot, und die noch leben, erbärmlich schlecht“⁷⁹. Die Tragödie war zum Ausdruck einer Gemeinschaft geworden, die sich innerhalb der Polis bildete, wo sich der Einzelne als Teil eines größeren, überindividuellen Wesens erkannte und identifizierte. Das Theater, welches eine gewisse Universalisierung der menschlichen Problematiken ermittelte, konnte mit dem Untergehen der politischen Form der Polis nicht mehr überleben, verlor seine gesellschaftliche Auswirkung und wurde zum bloßen Unterhaltungsmittel degradiert⁸⁰.

1.3 Überlegungen zu den verschiedenen Funktionen des Chores

Nach der Problematisierung der ursprünglichen Zentralität der Chorfigur innerhalb des szenischen Geschehens und der endgültig werdenden Marginalisierung mit der Entwicklung der Gattung Tragödie, die immer häufiger auf das Einzelschicksal eines Helden zugespitzt wurde, soll noch kurz auf die zahlreichen Funktionen eingegangen werden, die der Chor von Stück zu Stück vertreten konnte.

In seiner dritten Vorlesung zur dramatischen Literatur hatte Schlegel den Chor als idealen Zuschauer beschrieben und die linguistisch-stilistische Komplexität seiner Lieder gelobt:

Wir müssen ihn (den Chor) begreifen als den personifizierten Gedanken über die dargestellte Handlung, die verkörperte und mit in die Darstellung aufgenommene Teilnahme des Dichters, als des Sprechers der gesamten Menschheit. [...] Was er auch in dem einzelnen Stücke besonders sein und tun mochte, so stellte er überhaupt und zuvörderst den nationalen Gemeingeist, dann die allgemeine menschliche Teilnahme vor. Der Chor ist mit einem Worte der idealisierte Zuschauer. Er lindert den Eindruck einer tief erschütternden oder tief rührenden

⁷⁶ Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*, S. 94 § 14.

⁷⁷ Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*, S. 94 § 14.

⁷⁸ Vgl. Latacz.

⁷⁹ Aristophanes, „*Frösche*“: *Einleitung, Text und Kommentar*, 2. Aufl. Besorgt von Walther Kraus, Ludwig Radermacher, Rohrer, Wien 1954, V. 72.

⁸⁰ Latacz, S. 384.

Darstellung, indem er den wirklichen Zuschauer seine eignen Regungen schon lyrisch, also musikalisch ausgedrückt entgegenbringt, und ihn in die Region der Betrachtung hinaufführt.⁸¹

Schiller betrachtete das Element des Chors mit einer weniger kategorischen Eingrenzung seiner Funktionen innerhalb einer Tragödie. Als er sich mit der Wiederherstellung des Chores nach dem antiken Vorbild beschäftigte, schilderte er vielmehr, wie die Einsatzmöglichkeiten dieser Figur facettenreich waren und aus diesem Grund nicht einseitig zu betrachten seien:

Wegen des Chors bemerke ich noch, daß ich in ihm einen doppelten Charakter darzustellen hatte, einen allgemein menschlichen nemlich, wenn er sich im Zustand ruhiger Reflexion befindet, und einen spezifischen, wenn er in Leidenschaft geräth und zur handelnden Person wird. In der ersten Qualität ist er gleichsam außer dem Stück und bezieht sich also mehr auf den Zuschauer. Er hat als solcher eine Ueberlegenheit über die handelnden Personen, aber bloß diejenige, die der Ruhige über den paßionierten hat, er steht am sicheren Ufer, wenn das Schiff mit den Wellen kämpft. In der zweiten Qualität, als selbsthandelnde Person, soll er die ganze Blindheit, Beschränktheit, dumpfe Leidenschaftlichkeit der Masse darstellen, und so hilft er die Hauptfiguren herausheben.⁸²

Hier wird auf der einen Seite auf die agierende Funktion hingewiesen, die besonders in den ersten Aischyleischen Werken zu erkennen ist, wo der Chor noch der absolute Protagonist ist; sowie auf die rein reflektierende Funktion, die immer mehr in den Vordergrund tritt und den Chor zu einem bloßen Betrachter und Kommentator der szenischen Ereignisse macht. Durch die Stasima konnte dieser zum Beispiel mal die Stimme der Polis verkörpern und die Götter um das Wohl der Stadt und der Helden bitten, mal eine einführende Aufgabe im Sinne einer Expositio der Vortaten erfüllen, in dem er die mythologischen oder historischen Vorgeschichten zur Bühnenhandlung erzählte. Durch die Chorlieder war es möglich, andere zeit-räumliche Dimensionen einzufügen, die auch ohne einen direkten Einfluss auf die Handlung auszuüben, gewisse Zusammenhänge im Stück verständlicher machen konnten⁸³. Man denke z. B. an den klagenden Chor der *Perser*, wo die Greise an die lobenswerte Person des König Darius und an seine Niederlage erinnern.

Zu den Protagonisten entwickelte der Chor ein zwiespältiges Verhältnis, immer schwankend zwischen empathischem Interesse und notwendigem Abstand. Das Einfühlungsvermögen sollte nicht in die Identifikation mit den Hauptfiguren münden, sondern dem Publikum die

⁸¹ Schlegel, *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*, a. a. O., III Vorlesung, S. 64-65.

⁸² Friedrich Schiller, *Schillers Werke, Nationalausgabe*, Band 32 *Schillers Briefe 1803-1805*, hier Brief an Christian Gottfried Körner vom 10. März 1803, S. 19.

⁸³ Baur, S. 21-22.

Möglichkeit öffnen, eine eigenständige Stellungnahme zu dem Geschehen einzunehmen. Mit seinen Aussagen diente der Chor nicht als direktes „Sprachrohr“⁸⁴ des Dramatikers und wollte auch keine Reaktionen aufdrängen. Obwohl sich die Chorlieder in gewisser Weise immer auch an die Helden richteten und über das Bühnengeschehen reflektierten, sollte ihr tiefgründigster Zweck nicht das Mitteilen einer besonderen Botschaft sein, sondern viel mehr das Äußern von Affekten⁸⁵.

Je nach Situation, gab sich der Chor in Schreien der Klage, der Angst oder des Jubels hin und erschuf einen „Klangraum“⁸⁶, in dem keine dialogische Konfrontation mit den Schauspielern gesucht wurde, sondern ein natürliches „Echo“ auf die aufeinander folgenden Ereignisse entstand. Durch die kontinuierliche Anwesenheit des Chores, der während der gesamten Aufführungsdauer auf der Orchestra sichtbar blieb, konnte auch kein intimer Dialog zwischen den Protagonisten erfolgen, verinnerlichende Prozesse wurden immer von der Gegenwart des Chores gebrochen – die Privatsphäre wurde an die Öffentlichkeit gebracht. Der Chor erzeugte somit Transparenz und zwang die Protagonisten, sich immer mit einer Gemeinschaft auseinanderzusetzen. Jede zum Solipsismus neigende Vorgehensweise, die den kollektiven Geist der Polis gefährden konnte, wurde aufgedeckt.

Wesentliches Merkmal dieser Chöre war nämlich deren kollektive Natur: es handelte sich nicht um zufälligen Menschaufschlag, sondern um bestimmte, einer gewissen Gemeinschaft angehörige Figuren, in der Individuen wenig Interesse erregten. Sie traten immer als eine von Geschlecht, Alter und sozialer Lage her gesehen homogene Gruppe auf und konnten somit also nicht das „Volk“ in seiner Ganzheit vertreten. Vielmehr wurde im Chor eine bestimmte Kategorie verkörpert, resignierte Greise, flehende Mütter, Kriegsgefangene, unerfahrene Mädchen.

Die Identität des Chores entstand aus einem kollektiven und nicht einzelnen oder individuellen Bewusstsein, sogar die Sprechweise führt auf ein Einheitsgefühl zurück, wie sich von dem Gebrauch der ersten Person ableiten lässt: der antike Chor ist zwar eine mehrköpfige, mehrstimmige Gestalt, stellt aber eine einheitliche Figur dar⁸⁷. Diese Figur ist Stimme der öffentlichen Sphäre der Polis, die stets auf das „Hier und Jetzt des Theaters“ weist und durch die ständige Anwesenheit kein Einfühlen in das szenische Agieren erlaubt, sondern immer eine gewisse Distanz zur dargestellten „fiktiven Welt“ erzeugt und somit die

⁸⁴ Baur, S. 23.

⁸⁵ Lehmann, *Theater und Mythos*, Metzler, Stuttgart 1991, S. 47-48.

⁸⁶ Ebd.

⁸⁷ Ebd. S.18-19. Ganz anders äußert sich dazu Ulrike Haß: „Der Chor ist eine vielstimmige Figur, eine Form, aber er ist kein Subjekt. Er kann sich nicht zu einer Eins zusammenschließen, er ist per se uneinheitlich“. Ulrike Haß, „Woher kommt der Chor?“, a. a. O. S. 14.

„Wirklichkeit der Versammlung, die das Theater ist“⁸⁸, spürbar macht.

Der Chor handelt nicht als Dramatis Persona, sondern bleibt immer Chor, dessen Identität sich nur in der Gruppe bilden kann⁸⁹. Wie bereits angedeutet wurde, ist aus dem Vergleich der erhaltenen Werke die eindeutige Entwicklung der Tragödiengattung in Richtung der Selbstbehauptung der einzelnen Protagonisten zu erkennen. Der kultischen Chor-Gemeinschaft stellte sich auf der antiken Bühne der Protagonist mit zunehmender Wucht entgegen, welcher aus dieser hervortritt bzw. aus dieser ausgeschlossen wird. In Hinblick auf das Subjekt selber bewirkt die „Trennungsgewalt“ dieses Schritts eine Spaltung in „dionysische und apollinische Anteile“⁹⁰, die es dazu verdammen, einer Versöhnung bzw. Kompensation schwankend nachzulaufen. Auf der anderen Seite veranlasst die Individuierung des Einzelnen, welches seine eigene Stimme behaupten will und den Schritt aus dem Chor wagt, einen unlösbaren Konflikt mit dem Chor selbst. Dieser Konflikt wird im dramatischen Theater der abendländischen Kultur durch die Marginalisierung bzw. das Untertauchen des Chores aufgehoben – später wird erläutert, wie Schleef gerade an diesen Konflikt anknüpfte und davon seine allumfassende Literatur-Theater-Kultur-Theorie abhängig machte.

Im folgenden Abschnitt soll erläutert werden, wie die szenische sowie dramaturgische Umsetzung von Chorgestalten bis weit ins XX. Jahrhundert hinaus zum größten Teil vermieden wurde und wie es zu einer Neubelebung kam. Dazu wird ein kurzer Exkurs gemacht und auf Autoren und Tendenzen hingedeutet, die am bedeutendsten erscheinen, im Sinne einer umfassenden Übersicht über den Umgang mit Tragödie und Chor, der auf den deutschsprachigen Bühnen bis in die Gegenwart herrschte.

2. Wiederannäherungen an die Figur des Chores zwischen 18. und 19. Jahrhundert

In der langen Zeitspanne, die von Anfang der Neuzeit (15. Jh.) über die Renaissance bis hin ins 18. Jahrhundert geht, gibt es nur einen dokumentierten Versuch, eine griechische Tragödie samt Chor – ganz nach antikem Vorbild – zu inszenieren. Es handelt sich um die Aufführung des *König Oedipus* im Teatro Olimpico von Vicenza im Jahre 1585. Zu diesem Anlass wurde die Übersetzung von Orsatto Giustiniani verwendet, die Chorlieder wurden vertont und die Anzahl der Choreuten respektiert, die auf der Orchestra eines attischen

⁸⁸ Lehmann, *Tragödie und dramatisches Theater*, Alexander Verlag, Berlin 2013, S. 265.

⁸⁹ Baur, S. 25-26.

⁹⁰ Fischer-Lichte, Metzler Lexikon Theatertheorie, a. a. O. S. 51. Hier wird natürlich explizit auf die von Nietzsche in *Die Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik* formulierten Theorien angedeutet.

Theaters agiert hätten⁹¹. Dieses Ereignis blieb dennoch vereinzelt, da die generelle Neigung herrschte, die Chorfigur einem einzelnen Sprecher zuzuteilen und die Chorgruppe als unbedeutende Nebenfigur darzustellen, die eigentlich auch hätte abgeschafft werden können. Und genau das taten auch einige der wichtigsten Dichter wie Alfieri in Italien oder Corneille, Racine und Molière in Frankreich, die gänzlich auf den Chor verzichteten. Im Deutschland der Reformations- und Barockzeit entstanden die sogenannten „Reyen“, von der eigentlichen Handlung abgesonderte Zwischenlieder mit stark moralisierender Funktion. Natürlich entwickelte die westliche Kultur im Mittelalter liturgische Chorgesänge und erlebte in der Renaissance die Blütezeit der polyphonischen Chormusik, doch sind diese Chöre von Inhalt, Gebrauch und Funktion so weit entfernt von den antiken, dass jeglicher Vergleich unsinnig wäre – genauso wie im Falle der Opernchöre⁹².

Ein Kapitel für sich würde das Theater Shakespeares benötigen, dem hier jedoch nicht nachgegangen werden kann. Es soll nur kurz daran erinnert werden, wie in den Stücken des englischen Meisters öfters eine „Chorus“-Figur eingesetzt wurde, die je nach Bedarf am Anfang oder am Ende das Wort ergriff bzw. immer wieder zwischen den Akten eingriff, um dem Publikum über Zeit und Ort des Geschehens zu berichten. Der shakespearesche Chorus wurde dennoch in einem einzelnen Sprecher verkörpert⁹³, könnte also im Sinne einer chorischen Funktion betrachtet, doch dem antiken Chor als kollektives Subjekt nicht gleichgestellt werden. Diese allgemein akzeptierte Interpretation Shakespeares wird Schleef den politisch bedingten harmonisierenden Übersetzungsrichtlinien und Interpretationsansichten der Weimarer Klassiker unterstellen, aber dazu mehr im folgenden Kapitel.

2.1 Einblick in die Weimarer Zeit: Goethe und Schillers Idee von Theater

Wenn auch noch bis ins 19. Jahrhundert die Umsetzung von Chorformationen aus antiken Dramen meistens umgangen wurde und in der Komposition neuer Werke kaum eine ausdrücklich als Chor bezeichnete Figur auftaucht, lassen sich im Rückblick auf die Geschichte der deutschen Dramatik einige Beispiele einer chorischen Gestalt erkennen, die im Folgenden angedeutet werden sollen. Die immer intensiver werdende Auseinandersetzung mit antiken Kompositionsstrukturen und Aufführungscharakteristiken scheint sich auch in der schöpferischen Tätigkeit widerzuspiegeln: immer häufiger treten in

⁹¹ Vgl. Flashar, *Inszenerung der Antike, Das griechische Drama auf der Bühne*, Verlag C. H. Beck oHG, München 2009, S. 33-34.

⁹² Baur, S. 33-34. Hier werden auch detailliertere Beispiele geboten, die uns dennoch zu weit weg von den zentralen Themen der Dissertation bringen würden.

⁹³ Ebd. S. 36-39. Hier finden sich auch bibliographische Vorschläge für eine vertiefende Untersuchung.

neu verfassten Dramen neben den Hauptfiguren Gruppen auf, die einer bestimmten sozialen Kategorie angehören und gewisse Funktionen ausüben, die dem antiken Chor nahekommen, bzw. ein kollektives Subjekt ans Licht bringen, das sich dem Individuum gegenüberstellt.

In Hinsicht auf die Beschäftigung mit antikem Stoff und den daraus folgenden Überlegungen bezüglich des Gebrauchs des Chores, wird auf das Verhältnis hingewiesen, das sich um 1800 in den deutschsprachigen Literaturkreisen der Weimarer Klassik – besonders in den Personen von Goethe und Schiller – zur griechischen Tragödie etablierte. Das Bedürfnis nach einem tiefgründigen Zugang zum antiken Drama konnte über die aktuellsten Ausgaben der Übersetzungen von Aischylos, Sophokles und Euripides verfügen, die von Altertumswissenschaftlern gesichert wurden.

Kurz nachdem Goethe im Jahre 1791 die Leitung des Weimarer Hoftheaters übernommen hatte, fing auch die intensive Zusammenarbeit mit Schiller an. Wie nahe die politisch angehauchten ästhetischen Vorstellungen Goethes und Schillers besonders am Anfang ihrer Mitwirkung waren, geht aus den Schriften der Zeitschrift *Die Horen* sehr deutlich hervor.

In den Jahren, die der französischen Revolution folgten, als man sich das Wiedereinkehren einer sozialen und politischen Ordnung wünschte, ohne Anlass für weitere Unruhen zu geben, sah Schiller noch einen guten Zeitpunkt, für die Etablierung eines auf Freiheit und Gleichheit basierenden Staates. Als wichtigste Voraussetzung dafür, stellte er die Veredelung des Charakters der einzelnen Menschen, da ein gebildetes und erzogenes Volk auch von sich aus moralisch handelt und sich nicht auf agitatorische Vorgehensweisen einlässt⁹⁴. Das Theater bot sich in dieser Hinsicht als geeignetes Mittel, um einen unmittelbaren Kontakt zum Publikum aufzubauen, dessen Denkweise mit einer gewissen „Vielsichtigkeit“⁹⁵ zu erweitern und somit auch ein kritisches Bewusstsein anzuregen.

Das gemeinsame Ideal eines im Sinne einer *ästhetischen Erziehung des Menschen*⁹⁶ konzipierten Theaters hätte dem Zuschauer eine Bildungsgelegenheit bieten sollen, sowie die daraus folgende Möglichkeit, sich in seiner innersten Persönlichkeit frei zu entfalten⁹⁷. Goethe und Schiller waren sich der schwierigen Verwirklichung dieses Ideals bewusst, hinsichtlich der bestehenden gesellschaftlichen Ordnung, wonach sie sich gewissermaßen

⁹⁴ Birgit Himmelseher, *Das Weimarer Hoftheater unter Goethes Leitung*, hrsg. von Christopher Balme, Hans-Peter Bayerdörfer, Dieter Borchmeyer und Andreas Höfele, De Gruyter, Berlin 2010, S. 47-48.

⁹⁵ Goethe, „*Weimarisches Hoftheater*“, in: Ders., *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*, Münchner Ausgabe, hrsg. von Karl Richter in Zusammenarbeit mit Herbert G. Göpfert, Norbert Miller und Gerhard Sauder, Band 6.2. (Weimarer Klassik 1798-1806) S. 702.

⁹⁶ Vgl. Friedrich Schiller, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*, in: *Schillers Werke. Nationalausgabe*, Band 20, *Philosophische Schriften*.

⁹⁷ Erika Fischer-Lichte, *Geschichte des Dramas 1, Von der Antike bis zur Klassik*, A. Franke, Tübingen und Basel 2010, S. 350ff.

richten mussten⁹⁸ und versuchten diplomatisch vorzugehen, indem sie einen ausgewogenen doch breitgefächerten Spielplan anfertigten.

Auf diesem tauchten, neben den häufig gespielten Stücken der Trivialdramatik Ifflands und Kotzebues, auch bedeutungsvolle Titel der europäischen Tradition auf, die für den Bildungsprozess des Publikums für prägend gehalten wurden. Trotz der stetigen Tendenz, sich zwangsweise an den durchschnittlichen Geschmack anzupassen⁹⁹, wurden imponierende Namen wie Sophokles, Shakespeare, Calderón, Corneille, Molière, Racine, Goldoni, Voltaire, Lessing doch immer wieder im Programm vorgeschlagen. Um solche bis dahin unübliche Stücke dem Erwartungshorizont des Publikums tauglich zu machen, kümmerten sich Goethe und Schiller auch um die Bearbeitung der wiederaufgenommenen Titel. Diese wurden meistens in gekürzter Fassung auf die Bühne gebracht und den „moralischen Einstellungen und Werten“ der Zuschauer¹⁰⁰ bzw. den Einschränkungen angepasst, die seitens des Herzogs Carl August gefordert wurden¹⁰¹. Denn Goethe konnte sein Amt zwar mit einer gewissen Freiheit ausführen, doch fühlte er sich weiterhin dazu verpflichtet, den Erwartungen des „adlig-bürgerlichen“¹⁰² Publikums entgegenzukommen und die Inszenierungen nicht zu weit weg von den damaligen Konventionen geraten zu lassen¹⁰³, zu denen auch die Neigung gehörte, Chorfiguren nicht als kollektive Einheit darzustellen, sondern auf einzelne Sprecher aufzuteilen. So, wie es – trotz der ausdrücklichen Absicht, ein Drama ganz nach dem griechischen Modell aufzuführen – dann auch in der szenischen Umsetzung der *Braut von Messina* geschah¹⁰⁴.

⁹⁸ Ebd. Fischer-Lichte zitiert hier einen Absatz aus *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (V. Buch, III Kapitel), in dem Wilhelm Meister – in Vertretung der Meinung Goethes selber – sich zu den ihm gegenwärtigen Bildungszuständen äußert: „in Deutschland ist nur dem Edelmann eine gewisse allgemeine, wenn ich sagen darf personelle, Ausbildung möglich. Ein Bürger kann sich Verdienst erwerben und zur höchsten Not seinen Geist ausbilden; seine Persönlichkeit geht aber verloren, er mach sich stellen wie er will“.

⁹⁹ Vgl. Walter Hinck, *Goethe Mann des Theaters*, Ruprecht, Göttingen 1982. Hier schildert Hinck wie Goethe in den langen Jahren seiner Intendanz am Weimarer Hoftheater, am häufigsten Stücke von Iffland und Kotzebue spielen ließ und sich somit auf diplomatische Art das Wohlwollen der Zuschauer sicherte. Doch, um diese Kompromissbereitschaft zu rechtfertigen, weist Hink auch darauf hin, dass diese als „Anpassung“ verstandene Einstellung dazu dienen sollte, der Weimarerischen Bühne genügend Aufsehen zu verschaffen und diese somit zum „Forum der dramatischen Weltliteratur“ (S. 14) zu machen, wo das Publikum sowohl mit Trivialliteratur als auch mit gehoberen Stücken konfrontiert werden konnte und sich weiterbilden.

¹⁰⁰ Erika Fischer-Lichte/Matthias Dreyer (Hg.), *Antike Tragödie Heute, Vorträge und Materialien zum Antiken-Projekt des Deutschen Theaters*, Henschel Verlag und Autoren, Berlin 2007, S. 112.

¹⁰¹ Himmelseher, *Das Weimarer Hoftheater unter Goethes Leitung*, S. 96.

¹⁰² Flashar, S. 47.

¹⁰³ Vgl. dazu Walter Hinck, S. 50: „Das Theater ist in dem modernen bürgerlichen Leben, wo durch Religion, Gesetze, Sittlichkeit, Sitte, Gewohnheit, Verschämtheit und so fort der Mensch in sehr enge Grenzen eingeschränkt ist, eine merkwürdige und gewissermaßen sonderbare Anstalt. Zu allen Zeiten hat sich das Theater emanzipiert, sobald es nur konnte, und niemals war seine Freiheit oder Frechheit von langer Dauer. Es hat drei Hauptgegner, die es immer einzuschränken suchen: die Polizei, die Religion und einen durch höhere sittliche Ansichten gereinigten Geschmack“.

¹⁰⁴ In der Praxis wurde der Chor von Schillers Drama *Die Braut von Messina* letztendlich in fünf bis sechs Einzelpersonen aufgelöst, denen auch individuelle Namen zugeteilt wurden. Diesbezüglich wird auf den

2.2 Schillers Versuch mit dem griechischen Chor

Die Hindernisse, die der szenischen Verkörperung einer Chorgruppe entgegengesetzt wurden, hielten Schillers Überlegungen über den Gebrauch des so unbeliebten Chores nicht auf. Ausgehend von dem Bedürfnis, ein Drama nach antikem Vorbild zu gestalten, setzte sich Schiller theoretisch mit dem altgriechischen Begriff von Chor auseinander, um es als natürliches und also unverzichtbares „Organ“ der Tragödie selbst zu offenbaren:

Die alte Tragödie, welche sich ursprünglich nur mit Göttern, Helden und Königen abgab, brauchte den Chor als eine notwendige Begleitung; sie fand ihn in der Natur und brauchte ihn, weil sie ihn fand. [...] Der Chor war folglich in der alten Tragödie mehr ein natürliches Organ, er folgte schon aus der poetischen Gestalt des wirklichen Lebens.¹⁰⁵

In der Vorrede zu *Die Braut von Messina* stellt Schiller also die Zentralität des Chorelements fest und wird diesem das Potenzial anerkennen, um die verlorengegangene Dimension der Öffentlichkeit wiederherzustellen. Denn, so wie der Chor für die Aufrechterhaltung der öffentlichen Szene der Polis sorgte, könne dieser nun die dramatischen Handlungen wieder aus den intimistischen Räumen befreien und auf die Straßen zurückholen. Dorthin, wo man ein breites Publikum erreichen kann und von Geschehnissen erzählen, die nicht nur einen eingeschränkten privaten Kreis angehen, sondern eine Gemeinschaft betreffen, und somit einen sozialen Zweck dienen:

Der Palast der Könige ist jetzt geschlossen, die Gerichte haben sich von den Toren der Städte in das Innere der Häuser zurückgezogen, die Schrift hat das lebendige Wort verdrängt, das Volk selbst, die sinnlich lebendige Masse, ist, wo sie nicht als rohe Gewalt wirkt, zum Staat, folglich zu einem abgezogenen Begriff geworden, die Götter sind in die Brust des Menschen zurückgekehrt. Der Dichter muß die Paläste wieder auf tun, er muß die Gerichte unter freien Himmel herausführen, er muß die Götter wieder aufstellen, er muß alles Unmittelbare, das durch die künstliche Einrichtung des wirklichen Lebens aufgehoben ist, wieder herstellen und alles künstliche Machwerk an dem Menschen und um denselben, das die Erscheinung seiner innern Natur und seines ursprünglichen Charakters hindert, wie der Bildhauer die modernen Gewänder, abwerfen und von allen äußern Umgebungen desselben nichts aufnehmen, als was die höchste der Formen, die menschliche, sichtbar macht.¹⁰⁶

Schiller, der in der Wiedereinführung des Chores eine wirksame Möglichkeit sieht, dem

Briefwechsel zwischen Schiller und Körner und Schiller und Goethe hingewiesen. Man vergleiche zum Beispiel den Brief an Goethe des 8.2.1803: „Der Chor hat sich bereits in einen Cajetan, Berengar, Manfred, Bohemund, Roger und Hippolyt, so wie die 2 Boten in einen Lanzelot und Olivier verwandelt so daß das Stück jetzt von Personen wimmelt“, *Schillers Werke. Nationalausgabe*, Band 32, S. 9.

¹⁰⁵ Friedrich Schiller, „Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie“, in: *Schillers Werke. Nationalausgabe*, Band 10, S. 11.

¹⁰⁶ Schiller, „Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie“, S. 11.

Naturalismus standzuhalten, fordert eine Überwindung des in-sich-geschlossenen bürgerlichen Trauerspiels, das die ursprüngliche Massenhaftigkeit des Theaters löscht, es seiner politischen Macht beraubt¹⁰⁷. Der Chor soll nun eine „lebendige Mauer“ bilden, die gegen die naturalistischen Strebungen nach einer wirklichen Welt standhält und die „poetische Freiheit“ der Tragödie bewahrt. Der Chor soll außerdem der „Gewalt der Affekte“ Ausdruck geben und somit dem Zuschauer eine bewusste Distanz ermöglichen, wodurch er der Handlung zwar einfühlsam folgen kann, ohne sich deshalb selbst zu verlieren. Schiller zeigt ein großes Vertrauen gegenüber einem Publikum jeder Art, dessen Empfänglichkeitsvermögen nur angetrieben werden muss und der Chor bietet sich eben als wirksames Mittel dafür. Wenn das Publikum einer anderen Kollektivität gegenübergestellt wird, in die er sich widerspiegeln kann, entsteht nämlich ein neuer Kontakt zum Bühnengeschehen – „Chor erblickt Chor“¹⁰⁸. Das Theater wird wieder lebendig, gewinnt seine Gesellschaft ändernde Aufgabe zurück, ganz im Sinne einer ästhetischen Erziehung, denn die plurale Chorgestalt führt weit über das mittelbar Dargestellte hinaus:

Der Chor ist selbst kein Individuum, sondern ein allgemeiner Begriff; aber dieser Begriff repräsentiert sich durch eine sinnlich mächtige Masse, welche durch ihre ausfüllende Gegenwart den Sinnen imponiert. Chor verlässt den engen Kreis der Handlung, um sich über Vergangenes und Künftiges, über ferne Zeiten und Völker, über das Menschliche überhaupt zu verbreiten, um die großen Resultate des Lebens zu ziehen und die Lehren der Weisheit auszusprechen...¹⁰⁹

Die Schillersche Beschreibung von Chor als „allgemeinen Begriff“ bietet rückblickend einen neuen Interpretationsschlüssel über die klassische Dramatik: die von Lehmann geschilderte chorische Linie, die sich durch die klassische Dramatik „von *Wallensteins Lager* bis *Dantons Tod*“¹¹⁰ zieht und weit bis ins 20. Jahrhundert hineindrängt und das Spannungsfeld zwischen Gemeinschaft und Individualisierung erörtert, wird nun nachvollziehbar. Denn auch dort, wo keine explizite Bezeichnung von Chor vorkommt, sind immer wieder Figuren zu erkennen, die selbst in Form einer Einzelstimme bzw. eines Monologs zur Gestaltung einer chorischen Funktion gehören. Chor entsteht also durch die Summierung individueller Stimmen und ermöglicht es, „einen kollektiven Körper zu manifestieren“¹¹¹. Diese polyphonische Chorgestalt verkörpert einen überindividuellen Klang und vereint einzelne Körper zu einer

¹⁰⁷ Günther Heeg bezeichnet als das „genuin Politische“ die von Schiller, durch die Neubelebung des Medium Chors erwünschte „Restauration einer sinnfälligen, unmittelbaren Einheit des Privaten und Öffentlichen“. Vgl. Heeg „Einsamkeit. Schnittstelle“, in: *Krieg der Propheten – Zur Zukunft des Politischen II*, Hg. V. Thomas Oberender, Alexander Verlag, Berlin 2002, S. 60.

¹⁰⁸ Lehmann, *Das postdramatische Theater*, Verlag der Autoren, Frankfurt a. Main 2001, S. 235.

¹⁰⁹ Friedrich Schiller, „Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie“, in: *Schillers Werke. Nationalausgabe*, 10. Band, S. 15.

¹¹⁰ Lehmann, *Das postdramatische Theater*, S. 234.

¹¹¹ Lehmann, *Das postdramatische Theater*, S. 235.

Gemeinschaft, die als solche eine gewisse Wucht bzw. eine potenzielle Gewalt entwickelt. In diesem Sinne sind verschiedene Dramen Schillers durchaus innerhalb dieser chorischen Linie zu positionieren. Außer dem historisierenden Chor der *Braut von Messina*, ist sein dramatisches Werk tatsächlich von kollektiven Figuren durchdrungen, die - angefangen mit *Die Räuber* über die Soldaten in *Wallensteins Lager*, dem Volk in *Die Jungfrau von Orleans* bis zu den Landleuten und Bauern in *Wilhelm Tell* - in der Handlung nicht unbeachtet bleiben und sich neben den individuellen Hauptfiguren stark bedeuten.

Ähnliche Kollektive besiedeln bereits Goethes Frühwerk *Götz von Berlichingen*. Besonders in der ersten Fassung, der Urgötz¹¹², lässt die Ansammlung der Bauern als Chor deuten: auch wenn nicht in Form einer einheitlichen Gestalt, handeln Metzler, Kohl, Link und ihre Anhänger gemeinsam; im Krieg gegen die Unterdrücker halten sie zusammen und bringen ihre innerste Aggression zum Ausdruck. In einer Szene, die nur in der Urfassung vorkommt, erscheint ein brutaler, blutdurstiger Metzler, der sich sogar vor den Bitten einer Frau, die um das Leben ihres Mannes fleht, nicht erbarmt. Diese Bauern tragen die Last einer verdrängten Wut in sich, die nun ausbricht und diese rebellierende Gruppe zu einer furchterregenden Erscheinung machen. In den späteren, für die öffentliche Bühne gezähmten Fassungen, ist die Szene der Revolte sehr gedämpft, die Bauern erscheinen nun stärker individualisiert zu sein, sie bilden keine Gemeinschaft mehr, suchen gleich den Kontakt zum erwünschten Anführer Götz, sodass der einst implizierte Bauernchor nur noch als ein Verschütteter erscheint.

Ausgehend von dem in *Götz von Berlichingen* erkennbaren Spuren einer chorischen Funktion, lässt sich erneut eine intellektuelle Affinität Goethes und Schillers bemerken, deren politische Ansichten ab 1801 dennoch nicht mehr ganz übereinzustimmen schienen. Goethes Neigung, die Ansprüche des Herzogs Carl August zu befriedigen, wurde immer stärker und dämpfte somit den ehemaligen Idealismus, bzw. beschränkte diesen auf eine private Sphäre¹¹³. Es stellte sich eine unüberwindliche Differenz zur Handlungsweise

¹¹² Die erste Fassung, *Geschichte Gottfriedens von Berlichingen mit der eisernen Hand, dramatisirt*, schrieb Goethe zwischen November und Dezember 1771, wurde dennoch erst 1832 in seinen nachgelassenen Werken gedruckt, sodass lange Zeit für die Öffentlichkeit nur die zweite und die dritte Bearbeitung bekannt waren. Die 1773 von Goethe überarbeitete Fassung, *Götz von Berlichingen mit der eisernen Hand. Ein Schauspiel* erschien im selben Jahr und wurde 1774 in Berlin uraufgeführt. In Weimar ging das Stück erst 1804 auf die Bühne, in einer Bühnenbearbeitung an der Schiller mitgewirkt hatte und sich dann als Hauptfassung etablierte. Bezüglich den auffälligen Unterschieden der drei Fassungen, wird in den folgenden Kapiteln ausführlicher geschrieben, in Zusammenhang mit Schleefs Lektüre des Werk Goethes und seiner szenischen Umsetzung desselben. Als Grundlage für eine vergleichende Analyse der drei Fassungen wurde folgender Text berücksichtigt: *Goethes Götz von Berlichingen. In dreifacher Gestalt* herausgegeben von Jakob Baechtold, Akademische Verlagsbuchhandlung von J. C. R. Mohr (Paul Siebeck), Freiburg und Tübingen 1882.

¹¹³ Fischer-Lichte zeigt diesbezüglich eine starke Übereinstimmung zwischen dem Schriftsteller Goethe und seinem Protagonist Wilhelm Meister, wo dieser als Vertreter der unausgesprochenen Ideen Goethes zu

Schillers heraus, der weiterhin für eine ästhetische Lösung plädierte, um allen Bürgern einen freien Entfaltungsraum zu öffnen. Obwohl der Theaterleiter Goethe es vermied, potenziell staatsfeindliche Werke auf die Bühne zu bringen¹¹⁴, könnte seine Anstrengung, Schillers Dramen trotzdem öfters wiederaufzunehmen als Versuch gelesen werden, die ehemals geteilten kunstästhetischen Absichten auf indirekte Art weiterzuführen.

Hier sei dennoch unterstrichen, wie es in der Weimarer Zeit, trotz der philologischen Hinwendung und der genauen Untersuchung der Textvorlagen zu keiner „werkgetreuen“¹¹⁵ Inszenierung einer griechischen Tragödie kam, noch zu der tatsächlichen Neubelebung des Chores. Und dass sogar die geistreichsten Literaten nicht wussten, wie sie mit der Chorfigur umzugehen hatten, sollte laut Schlegel nicht wundern, da Aristoteles an erster Stelle keine „befriedigenden Aufschlüsse darüber“ bieten konnte¹¹⁶. So sei es selbstverständlich, dass „neuere Dichter“, die nach dem Wiederaufleben der Studien über die Antike, sich in der Wiedereinführung des Chores versuchten – sowohl in der Textvorlage als auch in der Aufführungspraxis –, sich darin ohne eine genaue Orientierung bewegen mussten¹¹⁷.

2.3 Der Umgang mit der antiken Tragödie im 19. Jahrhundert

Das Projekt einer so treu wie möglichen Wiederaufstellung antiker „Aufführungsbedingungen“¹¹⁸ erfolgte im Jahre 1841 im Neuen Palais Potsdam nach Aufforderung des preußischen Königs Friedrich Wilhelm IV. Zu diesem Anlass wurden renommierte Antike-Forscher und anerkannte Fachleute konsultiert und miteinbezogen; es

verstehen ist. Wilhelm Meister äußert sich bezüglich der Nutzlosigkeit eines politischen Engagements, das realistisch gesehen keine positive Auswirkung haben kann, da die bestehende Ordnung zu stark ist. Aus dieser Feststellung entschließt er, sich ausschließlich dem privaten Leben zu widmen, das Beste für sich selbst zu erreichen und gesellschaftlich veredelnde Ideale beiseite zu legen. „[...] ob sich daran einmal was ändern wird und was sich ändern wird, bekümmert mich wenig; genug, ich habe, wie die Sachen jetzt stehen, an mich selbst zu denken, und wie ich mich selbst und das, was mir ein unerläßliches Bedürfnis ist, rette und erreiche“ zitiert nach Fischer-Lichte, *Geschichte des Dramas I a. a. O.* S. 353.

¹¹⁴ Himmelscher, S. 97.

¹¹⁵ Flashar, S. 57. „Überblickt man die Weimarer Bemühungen um das antike Drama im Ganzen, so drängt sich doch der Eindruck von Halbheiten, Unsicherheiten, Unentschiedenheiten in den Entwürfen, Konzeptionen und Realisierungen auf dem Theater auf. Einerseits liegen historisierende Bestrebungen zugrunde: Man will es so machen, wie es bei den Alten war; mit der Verwendung des Chores, den Masken und Kostümen, will man sich den alten Bedingungen annähern. Auf der anderen Seite kommt es nur im Bereiche der römischen Komödie – und auch dort nur teilweise – zu Aufführungen, die in reinen Übersetzungen ohne Zutaten und Bearbeitungen vorliegen“.

¹¹⁶ Schlegel, a. a. O., III Vorlesung, S. 65.

¹¹⁷ Ebd. Zu Schillers Experiment mit antikisierendem Chor äußerte sich Schlegel wie folgt: „Auch in der Einführung der Chöre, wiewohl sie viel lyrischen Schwung und schöne Stellen haben, ist der Sinn der Alten verfehlt: indem jedem der feindlichen Brüder ein eigener Chor parteiisch anhängt, der sich mit dem gegenüberstehenden streitet, hören beide auf, ein wahrer Chor, d. h. über alles Persönliche erhabene Stimme der Teilnahme und Betrachtung zu sein.“ Band 2, XXXVII Vorlesung S. 283.

¹¹⁸ Vgl. Fischer-Lichte/Matthias Dreyer (Hg.), S. 8.

wurde die ungekürzte Übersetzung von Jakob Christian Donner verwendet, bei Felix Mendelssohn-Bartoldy die Komposition der Chorpartien in Auftrag gegeben und Ludwig Tieck als offizieller Dramaturg ernannt. Dem erfolgreichen Ereignis ging ein starkes Interesse für die Wiederbelebung der Antike voraus, das sich in dem Wuchern von immer neuen Übersetzungen und Inszenierungen antiker Werke spiegelt. Der Chor wurde dennoch meistens weggelassen oder aufgesplittert, so wie zum Beispiel in den erwähnenswerten Arbeiten Adolf von Wilbrandts: der ehemalige Direktor des Burgtheaters in Wien inszenierte in der eigenen Übersetzung *Elektra* (1882), *König Oedipus* (1886) und *Oedipus in Kolonos* (1887) – von Chorgestalt war nicht die Rede, die Chorpartien wurden auf einzelne Sprecher aufgeteilt¹¹⁹.

Mutiger wurde innerhalb des Aufführungszyklus griechischer Tragödien gehandelt, der im Akademischen Verein für Kunst und Literatur von Hans Oberländer konzipiert wurde. Seine bereits solide Vorbereitung wurde durch die Beratung des Professors für klassische Philologie Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff gestärkt. Aus der fruchtbaren Zusammenarbeit folgten einige erwähnenswerte Arbeiten, wie die für die *König Oedipus*-Inszenierung von 1900 am Berliner Theater, wofür ein Chor von sechzig bis hundert Elementen verwendet wurde, der im Unisono sprach und einen verfremdenden, doch sehr kraftvollen Effekt herausbrachte.

Die kurz danach angefertigte *Orestie* in der Übersetzung von Wilamowitz am Theater des Westens galt sogar als eins der bedeutendsten Ereignisse der Theatergeschichte, wie Flashar erinnert. Für besonderes Aufsehen sorgte der Umgang mit dem Chor, dem je nach der auszuführenden Funktion im Laufe der Trilogie eine differenzierte Sprechweise zugewiesen wurde: so setzte man das Unisono-Sprechen für sentenziöse und lyrische Chorpartien ein und griff auf einen Chorführer zurück, um die dramatischen Verse auszusprechen. Die Produktion wurde zu einem solchen Erfolg, dass sie gleich – knapp zwölf Tage später – am Wiener Burgtheater wiederaufgenommen wurde, wo sie dennoch verschiedene entscheidende Striche erlitt. Der damalige Direktor Paul Schlenther hatte in einem öffentlichen Vortrag den Chor, der kein „notwendiger Bestandteil der dramatischen Handlung“¹²⁰ sei und auf der modernen Bühne also lieber weggelassen werden sollte, als „Voraussetzung oder Folge des antiken Theaters“ bezeichnet. Der Direktor forderte neue, der Zeit angemessene Bühnenkonventionen, für die „entfremdender Chorgesang“ und „überwundene Formen“ der Darstellung nicht länger erwünscht waren.¹²¹

¹¹⁹ Flashar, S. 64f.

¹²⁰ Ebd. S. 114.

¹²¹ Flashar, S. 114.

2.3.1. Gerhardt Hauptmann als Wegbereiter für ein Theater der Massen

Dass eigentlich gerade die Chorform immer mehr als wirkungsvolle, den gesellschaftlichen Zuständen gemäße dramatische Figur anzusehen war und nicht als kristallisiert unnötiges Attribut einer weit zurückliegenden Antike, zeigt sich allein schon an den Reflexionen um dieses zunehmend lauter werdende Subjekt. Wie Le Bon es bemerkte, profilierte sich das Volk bzw. die Masse im 20. Jahrhundert als „jüngste Herrscherin der Gegenwart“¹²², wurde zum Gegenstand verschiedenster philosophisch-soziologischer Theoretisierungen sowie von theaterpraktischen Analysen und Experimenten bezüglich ihrer innersten Bedeutung und Darstellungsmöglichkeiten. Obwohl nicht immer gleich als solcher zu erkennen, wurde der Chor auch auf der rein literarischen Ebene zur Hauptfigur mehrerer Dramen gewählt, wie beispielsweise in Ernst Tollers *Masse Mensch* oder Georg Kaisers *Die Bürger von Calais*. Doch der erste Autor, der neben der Absicht, der Kunst ihren gesellschaftsprägenden Charakter anzuerkennen, eine dem Volk angehörige Gruppe als Titelgebende und Hauptagierende Figur vorstellte, war Gerhart Hauptmann mit seinem sozialen Drama „Die Weber“.

Das deutsche Theater ist zur Macht geworden, von der freien Neigung des Volkes getragen und von ihm mit Talenten gespeist. [...] Das Element des Theaters ist nicht Bürgerlichkeit. Der Mann jedes Standes sucht es auf, um während einiger Stunden weniger oder mehr als ein Mann seines Standes zu sein. Nach bürgerlichen Gesichtspunkten entwickelt sich keine dramatische Kunst; und auf die Maßstäbe bürgerlicher Moral zurückgeführt, endet sie in Verkümmerng.¹²³

Aus diesen Worten lässt sich bereits Hauptmanns Idee entnehmen, das Drama von der Geschlossenheit des bürgerlichen Trauerspiels zu entfernen und Handlungen zu bieten, die Bedürfnisse bzw. Wahrnehmungsvermögen des Volkes ansprechen konnten. Mit seinem Theater nimmt Hauptmann sich vor, ein breitgefächertes Publikum zu erreichen und die Definitionen von „Armeleutekunst“ und „Reicheleutekunst“ aufzuheben, da er „Volk“ und „Kunst“ als zusammengehörend schildert, „wie Boden, Baum, Frucht und Gärtner!“¹²⁴. Seine sozialen Dramen widmen sich der Schilderung gesellschaftlicher Problematiken,

¹²² Gustave Le Bon, *Psychologie der Massen*, 11. Auflage, Nikol Verlag, Hamburg 2014, S. 21. Diese Studie von 1895 liegt der Entstehung der Massenpsychologie zugrunde. Von den hier behaupteten Theorien ging Sigmund Freud in den Überlegungen zu seinem Essay *Massenpsychologie und Ich-Analyse* (1921) aus. Eine weiterführende Untersuchung zu diesem Thema bot dann 1960 Elias Canetti mit *Masse und Macht*.

¹²³ Gerhardt Hauptmann, „Die Zukunft der deutschen Bühne“, zit. nach: Ders., *Die Kunst des Dramas. Über Schauspiel und Theater*, zusammengestellt von Martin Machatzke, Propyläen, Berlin 1963, S. 140.

¹²⁴ Gerhart Hauptmann, „Einsichten und Ausblicke über Kunst und Literatur“, in: Ders., *Das Gesammelte Werk*, Band XVII, Suhrkamp, Ausgabe letzter Hand zum 80. Geburtstags d. Dichters 15.11.1942, S. 432.

wodurch die Lebensbedingungen der Arbeiterklassen ans Licht gebracht und die Machtverhältnisse zwischen herrschenden und unterdrückten Kategorien enttarnt wurden. Die größte Herausforderung, mit den Inhaltsangaben eines für die Eliten gedachten Theater zu brechen, besteht in dem Stück *Die Weber*, wo zum ersten Mal eine Arbeitergruppe aus niedriger sozialen Schicht als kollektiver Protagonist eines Dramas eingesetzt wird. Zwar greifen verschiedene Einzelfiguren ein, die sich im Dialog abwechseln, und es entsteht kein Unisono Sprechen, doch ist die einheitliche Essenz des Subjekts unbestritten. In dem er den Weberaufstand von 1844 durch die Stimmen der zum Verhungern ausgesetzten Webern erzählt, bildet Hauptmann einen nicht als solchen formalisierten Chor.

Aus der komplizierten Aufführungsgeschichte dieses 1892 komponierten Dramas, das zuerst für die öffentliche Bühne verboten und nach langwierigen gerichtlichen Verfahren erst 1984 für die Inszenierung freigegeben wurde¹²⁵, lässt sich entnehmen, wie bedrohlich ein sich aus einer rebellierenden Volksschicht zusammenstellendes Subjekt für die Institutionen wirkte. Der szenischen Umsetzung wurde die Gefahr zugeschrieben, nachahmende soziale Aufreihen anfeuern zu können und wurde deshalb verzögert.

Doch konnte die in Preußen unterschwellig anhaltende zensierende Politik nicht mehr lange die Ansprüche der wachsenden Massen aufhalten, wie aus der im folgenden Absatz erläuterte Etablierung des Phänomens Max Reinhardts hervorgeht.

3. Einblick in die Theaterpraxis des frühen 20. Jahrhunderts: von dem Theater der Massen bis Brecht

3.1 Max Reinhardt und das Theater der Fünftausend

Jenseits der philologisch wissenschaftlichen Ansätze in der Bearbeitung antiker Stücke, behauptete sich Max Reinhardt, der in der Epoche der anfangenden „Vermassung“¹²⁶ eine Idee von Aufführung verwirklichte, in der sich die mitspielende und zuschauende Masse als das ausschlaggebende Element herausstellen sollte. Sein Konzept eines neuen Volkstheaters – das Theater der Fünftausend – wandte sich von den bürgerlichen Theaterereignissen ab, die für eine geringe gut zahlende Elite gedacht waren und im Rahmen einer geschlossenen Guckkastenbühne stattfanden. Das „Theatergehen“ sollte wieder die gesamte Bevölkerung miteinbeziehen, Menschen verschiedenster gesellschaftlicher Herkunft, die sich zumindest

¹²⁵ Für eine detaillierte Rekonstruktion der Verfahrensgeschichte, die sich um die Aufführungsgenehmigung von Hauptmanns *Weber* entwickelte, wird auf folgenden Beitrag hingewiesen. Gerhard Kutzsch, „Kampf um die Theaterfreiheit. Gerhart Hauptmanns 'Weber' vor dem Verwaltungsgericht, 1892“, in: *Jahrbuch des Vereins für die Geschichte Berlins*, Jahrgang X, Berlin 1961.

¹²⁶ Flashar, S. 121.

für die Stunden der Aufführungsdauer von den kennzeichnenden Merkmalen ihres Milieus¹²⁷ befreien konnten, indem sie in das szenische Geschehen eintauchten und das Gefühl der Zugehörigkeit an eine Gemeinschaft gewannen. Die Wahl des Zirkus Schumann als Aufführungsort war nicht nur von der großen, für die Zusammenführung tausender Zuschauer ausreichenden Fläche bedingt, sondern auch ideologisch durchdacht. Die eigentliche Stätte für populäre Massenspektakel von Akrobaten oder Tierbändigern wurde nun mit griechischen Tragödien bestückt, die als höchste Form der Kunst und des Bildungstheaters galten. Somit stürzte Reinhardt die strenge Trennung von „Volkskultur“ und elitärer bürgerlicher Kultur, überbrückte die Kluft, die zwischen diesen Formen bis dahin geherrscht hatte¹²⁸ und teilte dem Theater wieder eine soziale Wirkung zu.

Es gab zwei wesentliche Etappen im Entstehungsprozess des Theaters der Fünftausend. Die erste war die Inszenierung von *König Oedipus* im Jahre 1910, die in der Übersetzung Hugo von Hofmannsthal erst in München und dann in Berlin stattfand. Die Massenregie Reinhardts brachte hier nicht nur eine, sondern gleich zwei chorische Formationen auf die Bühne – den von der Textvorlage vorgesehenen Chor der Greise (27 Elemente) und die Volksmenge in Form von fünfhundert Personen, die durchgehend anwesend blieb und sich durch Jammern und Stöhnen immer wieder bemerkbar machte. Ein Jahr später kam es dann zur Aufführung der *Orestie*, zuerst in München 1911 und ein Jahr später in Berlin, wo es nach dem Ersten Weltkrieg zur Einweihung des Großen Schauspielhauses (3500 Plätze) wiederaufgenommen wurde¹²⁹. Auch hier dominierte die sich aus über tausend Statisten bildende Masse, die das Volk der Argiven darstellte.

Der Einsatz solcher riesigen Menschengruppen, die den Raum beherrschten, ermöglichte ein neues Verhältnis zwischen Schauspieler und Publikum, die teilweise nicht auseinander zu halten waren. Die Chöre besetzen alle Bereiche der Arena, bewegten sich unter den Zuschauern und rückten diesen so nahe, dass die körperlichen Grenzen aufgehoben wurden. Individualität und Klassenzugehörigkeit wurden vorübergehend ausgeblendet, es entstand eine neue illusorische Gemeinschaft, die dennoch nicht aus politisch-ideologischen Gründen zusammengewachsen war und sich mit dem Ende der Vorstellung wieder auflösen musste¹³⁰. Die Rezeptionsgeschichte dieser Theaterform zeigt, wie die Kritik zum größten Teil entsetzt reagierte, doch fehlten nicht diejenigen Stimmen, die Reinhardts Arbeit zu schätzen wussten und seinem Theater prä-hellenistische Züge zuschrieben¹³¹. Eine Art Ur-Theater also, das

¹²⁷ Fischer-Lichte/Matthias Dreyer (Hg.), a. a. O. S. 112.

¹²⁸ Ebd.

¹²⁹ Flashar, S. 123.

¹³⁰ Erika Fischer-Lichte/Matthias Dreyer (Hg.), S. 117.

¹³¹ Ebd. S. 120. Hier wird die Meinung von Gilbert Murray – Mitglied der Cambridge Ritualists – zitiert, der

den eigentlichen Geist der griechischen Kultur wiederbelebte, jenseits der strengen Konventionen des Winckelmannschen Modells, das über Jahrzehnte hinweg für die Vorstellung des Griechentums maßgebend gewesen war¹³².

3.2 Das Tingspiel

Im Sinne eines ausführlichen Hintergrunds zur Rezeptionsgeschichte des Schleefschens Theaters – das, wie später erläutert wird, irrtümlich so oft als Nachahmung und sogar Glorifizierung nationalsozialistischer Gruppendynamiken missinterpretiert und angegriffen wurde¹³³ – erscheint es notwendig, auf eine weitere Form von Massentheater hinzuweisen: das Tingspiel.

Dieses Phänomen kann schon allein aus ideologischen Gründen nicht dem Reinhardtischen Theater gleichgestellt werden. Abgeleitet von dem althochdeutschen Begriff für Volksversammlung, wurde der Ausdruck mit der Theaterform verbunden, die unter der Leitung des Regimes zwischen den Jahren 1933-1937 entstand und bald wieder verschwand¹³⁴. Das Tingspiel durfte ausschließlich in Freilichttheatern – den sogenannten Thingstätten – spielen, wo tausende Darsteller sich an noch größere Volksmassen von über zwanzigtausend Menschen wandten; es musste immer seitens der Reichstheaterkammer genehmigt werden und den Zwecken die Reichspropaganda begünstigen¹³⁵. Das Regime des Dritten Reiches setzte alles daran, einen Gemeinschaftskult zu vermitteln, in dem die Opferung des Einzelnen zu Gunsten eines angeblich höheren Gemeingutes gerühmt wurde. Um es mit Benjamin zu sagen, war das Ziel einer Organisation der Massen, die Ästhetisierung der Politik, die einem einzigen Zweck dienen sollte, und zwar dem Krieg¹³⁶. In dieser Hinsicht war von Problematisierung der Spaltung Individuum/Masse keine Rede, der Einzelne sollte sich der Horde unbedingt anschließen und dem Vaterland dienen.

So wurden zum Beispiel Regiekonzeptionen von Max Reinhardt und Übersetzungen von

sich wie folgend zum Reinhardtischen Theater äußerte: „Professor Reinhardt was frankly pre-Hellenic (as is the Oedipus story itself), partly Cretan and Mycenaean, partly Oriental, partly – to my great admiration – merely Savage. The half-naked torch-bearers with loin-cloths and long black hair made my heart leap with joy. There was real early Greece about them, not the Greece of the schoolroom, or the conventional art studio“. (zit. nach Huntley Carter, *The theatre of Max Reinhardt*, New York, 1914 S. 221f.)

¹³² Ebd. S. 121.

¹³³ Über die scharfen auf Schleefs Massentheater ausgeübten Kritiken – die sich in Tageszeitungen und spezialisierten Theaterzeitschriften häuften – soll im folgenden Kapitel tiefgründiger berichtet werden.

¹³⁴ Henning Eichberg, „Thing-, Fest- und Weiheispiele in Nationalsozialismus, Arbeiterkultur und Olympismus“, in: Henning Eichberg, Michael Dultz, Glen Gadberry, Günther Rühle, *Massenspiele NS-Thingspiel, Arbeiterweiheispiel und olympisches Zeremoniell*, problemata fromman-holzboog, Stuttgart 1977, S. 19.

¹³⁵ Ebd. S. 26.

¹³⁶ Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, in: Ders. *Werke und Nachlaß Kritische Gesamtausgabe*, hrsg. von Burkhardt Lindner unter Mitarbeit von Simon Broll und Jessica Nitsche, Band 16, Suhrkamp, Berlin 2011, S. 248.

Karl Vollmoeller verboten¹³⁷. In der Bearbeitung griechischer Tragödien wurde die politische Dimension entweder beseitigt oder zu den Zielen des Nationalsozialismus instrumentalisiert, wie im Falle der *Orestie*-Aufführung, in der Regie von Lothar Müthel – ehemaliges Mitglied des Reinhardt Ensembles, das sich dem Nazi-Regime anzupassen wusste – und aus dem Text in Übersetzung von Wilamowitz verschiedene Teile wegfallen lies, insbesondere längere Chorpartien. Sein Antikenprojekt wurde zum Anlass der Olympischen Spiele in Berlin 1936 realisiert und sollte das NS-Deutschland als natürlichen Nachfolger des griechischen Kulturerbes beweisen¹³⁸.

Eine andere Vorgehensweise war das Transponieren des szenischen Geschehens in mythische Welten, um eventuelle, das Regime gefährdende Bezüge auf zeitgenössische Umstände zu verdunkeln. Es wurde sogar der Versuch gemacht, die wichtigsten Richtlinien festzulegen, nach denen sich das Thingspiel als Ausdruck des chorisch-völkischen Theaters orientieren sollte. So wurde für die Bühne statt Individuum Typus gefordert, Einzelseele sollte durch Gemeinschaftsseele ersetzt werden, Persönlichkeit durch Volk, Innerlichkeit durch Rasse¹³⁹. Wichtige szenische Elemente waren die starke Rhythmisierung der Sprache und der Bewegungen, und als Modelle dieses Theaters wurden das der griechischen Antike und das „germanische und mittelalterliche kultische Drama“ angegeben, deren „Öffentlichkeit“¹⁴⁰ besonders durch den Rückgriff auf Innerlichkeit und Psychologisierung seitens des klassischen Theaters verloren gegangen war. Auf den NS-Bühnen war kein Platz für Individuen, deren Selbstopferung im Namen des Vaterlandes als würdiges Handeln gutgeheißen wurde.

3.3. Andeutungen zu Brechts Überlegungen über Chor und Gemeinschaft

In die Rekonstruktion einer chorischen Linie, die sich wie ein roter Faden durch die deutsche Dramatik ziehen lässt, kann Bertolt Brecht nicht außer Acht gelassen werden, der sich mit der Komplexität des gespaltenen Verhältnis Individuum/Masse literarisch und theoretisch häufig auseinandersetzte. Er weigerte sich dennoch, sowohl eine simplifizierende Idee von Masse zu vertreten, noch sich einer Problematisierung zu entziehen, weshalb er dem Begriff von Chor eine große Aufmerksamkeit widmete.

So ist das Werk Brechts von Chorfiguren durchdrungen. Die Gestalt sowie auch die Funktion und die szenische Umsetzung des Chores beschäftigten ihn auf der theoretischen,

¹³⁷ Flashar, S. 159.

¹³⁸ Fischer-Lichte/Matthias Dreyer (Hg.), S. 123.

¹³⁹ Henning Eichberg, S. 33-34.

¹⁴⁰ Ebd. S. 31.

dramaturgischen und auf der Regie-Ebene. Er schätzte die verfremdende „anti-aristotelische“ Wirkung, die mit dem Auftauchen eines Chores ausgelöst wird und verwendete diesen oft als zweckmäßiges Medium, um den Verfremdungseffekt in seiner Konzeption eines epischen Theaters zu erzeugen¹⁴¹.

Auf der inhaltlichen Ebene war Brecht natürlich der kollektive Aspekt des Chores wichtig, der sich für die Verkörperung der Volksmasse bietet; doch reduzierte er die Einsatzmöglichkeiten der Chorgestalt nicht auf die Rolle eines Betrachters, sondern experimentierte mit erstaunlicher Flexibilität mit den verschiedensten „Chorbehandlungen“¹⁴². Er verstand den Chor als Kommentator und Mitspieler oder wies ihm eine belehrende didaktische Funktion zu, wenn er diesen einsetzte, um den Zuschauern „die richtige Haltung“ vorzuspielen und diese aufzufordern, sich „Meinungen zu bilden“¹⁴³. Brecht ließ den Chor als dramatis Personae agieren, die sich als Sprechrohr der Partei versteht, oder bediente sich der Chorpartien, um seine eigene Stellungen zu äußern, sowie im Fall des Kontrollchores, der in *Die Maßnahme* den „Lob an die Partei“ ausspricht¹⁴⁴. Im *Badener Lehrstück vom Einverständnis* fügt er sogar zwei sich gegenüberstehende Gruppenformationen ein. Auf der einen Seite der Gelehrten Chor, der sich der antiken reflektierenden Funktion nähert und Fragen stellt, die Situation tatsächlich analysiert und im Griff hält. Auf der anderen Seite die Menge, die zwar auf dieselben Themen angesprochen wird, doch eindeutig über kein autonomes Denkvermögen verfügt, sondern eher mechanisch zu antworten scheint.

Abgesehen von der Funktion, die der Chor in den verschiedenen Stücken ausübt, geht es Brecht immer um die Problematisierung des Spannungsverhältnisses zwischen Einzelem und Kollektiv.

Das Individuum erscheint uns immer mehr als ein widerspruchsvoller Komplex in stetiger Entwicklung, ähnlich einer Masse. Es mag nach außen hin als Einheit auftreten und ist darum doch eine mehr oder minder kampfdurchtobte Vielheit, in der die verschiedensten Tendenzen die Oberhand gewinnen, so daß die jeweilige

¹⁴¹ Vgl. Bernd Zimmermann, *Europa und die griechische Tragödie*, S. 155. Zimmermann zitiert hier einen Kommentar Brechts zu Sophokles Antigone, in dem er sich über die Verfremdung äußert, die durch den Choreinsatz erzeugt wurde, um die von Schiller ersehnte „Freiheit der Kalkulation“ zu bewahren (Brecht, 17 S. 1213). Daraufhin wird auf eine gewisse intellektuelle Kontinuität zwischen Schillers und Brechts Idee von Chor, die Friedrich Dürrenmatt in dem Fragment Aspekte dramaturgischen Denkens (Theater-Schriften Bd. 2 S. 215) wie folgt schilderte: „Was Schiller zum Chor zudachte, die Trennung von Reflexion und Handlung, erreicht er (Brecht) mit dem Song, mit einer ungleich populären Kunstgattung also, auch mit knappen Zwischentexten oder gar wirklich mit dem Chor“ zitiert nach Zimmermann Ebd.

¹⁴² Baur, S. 51

¹⁴³ Brecht 24, S. 122. Vgl. auch die Anmerkungen *Über Chöre* (Band 22.2 S. 675-6), wo er sich u. a. zur wünschenswerten Flexibilität des Chores äußert: „Die Chöre sollten nicht starr sein. Es sollte nicht zwei starre Gruppen geben, die von allem Anfang an belehrende und eine bis zum Ende belehrte. Die Chöre sollten wachsen und schrumpfen und sich umwandeln können.“

¹⁴⁴ Baur, S. 62.

Handlung nur das Kompromiß darstellt. (Brecht, 22.2 S. 691)

Seine Stücke beharren auf der Unmöglichkeit, in der modernen Gesellschaft eine Konfrontation mit dem Massensubjekt zu umgehen, das für den Zerfall des großen Dramas¹⁴⁵ verantwortlich sei. Er zeigt, wie natürlich das Zusammenwachsen von Menschen in Kollektive sei und unterstützt deren Selbstbehauptung. Doch erinnert er daran, dass die Lebensfähigkeit eines Kollektivs von der Aufrechterhaltung der „Einzelleben der in ihm zusammengeschlossenen Individuen“¹⁴⁶ abhängt. Es geht somit eine gegenseitige Abhängigkeit heraus, die das Verhältnis zwischen Einzelem und Kollektiv reguliert: wenn nach Brecht kein Mensch ohne Gesellschaft vorstellbar ist, kann es wiederum auch keine Gesellschaft ohne weiterhin singuläre Individualitäten geben. Da, wo das Fortleben der einzelnen Existenz gefährdet ist, entsteht ein Kontrast. Und Brecht schildert gerade dieses Zusammenprallen von Individuum und Gemeinschaft, in dem das erste meistens untergeht, sich der Masse anschließt bzw. von dieser phagozytiert und geopfert wird¹⁴⁷.

Wenn Brecht sich besonders in den Lehrstücken mit dem Konflikt von Gemeinschaft und Individuum beschäftigte und verschiedene Aspekte, wie die Opferung des Einzelnen (*Die Maßnahme*, *Badener Lehrstück*) problematisierte und kritisch schilderte, entwarf er in der Theaterpraxis dennoch keine massive Gruppenkonstruktion, keine szenisch imposante Masse – aus diesem Grund fügt Schleef vermutlich Brecht auch nicht zu den im folgenden Kapitel genannten Dramatiker hinzu, die aus seiner Sicht, Spuren einer sich nicht etablierten chorischen Linie hinterließen.

4. Von der Nachkriegszeit bis in die 70er Jahre. Theater in der BRD

Diese eben erläuterte, vom NS-Regime unterstützte Theaterform hatte zwar eine kurzlebige Existenz, doch gewisse Massenformationen hatten sich in das kollektive

¹⁴⁵ Brecht, 21 S. 277.

¹⁴⁶ Ebd. S. 401.

¹⁴⁷ Man lese zum Beispiel Brechts Anmerkungen zu *Individuum und Gesellschaft*: „Zur Überwindung von Schwierigkeiten bilden sich in der Natur Kollektive (Schwalben beim Nach-dem-Süden-Fliegen, Wölfe bei Hungerzügen usw.): Der Mensch ist nicht vorstellbar ohne menschliche Gesellschaft. (Das Denken des Individuums, das Denken findet anatomisch im Individuum statt, ist ohne die Sprache unmöglich, diese aber entsteht in der Gesellschaft). Ein Kollektiv ist nur lebensfähig von dem Moment an und so lang, als es auf die Einzelleben der in ihm zusammengeschlossenen Individuen nicht ankommt“ und *Individuum und Masse*: „Unser Massenbegriff ist vom Individuum her gefaßt. Die Masse ist so ein Kompositum; ihre Teilbarkeit ist kein Hauptmerkmal mehr, sie wird aus einem Individuum mehr und mehr selber ein Individuum. Zum Begriff 'Einzelner' kommt man von dieser Masse her nicht durch Teilung, sondern durch Einteilung. Und am einzelnen ist gerade seine Teilbarkeit zu betonen (als Zugehörigkeit zu mehreren Kollektiven). Was sollte über das Individuum auszusagen sein, solange wir vom Individuum aus das Massenhafte suchen. Wir werden einmal vom Massenhafte das Individuum suchen und somit aufbauen“, in: Bertolt Brecht, *Werke*, Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, hrsg. Von Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus-Detlef Müller, Band 21 S. 401 und 359.

Wahrnehmungsvermögen als Kennzeichen der nationalsozialistischen Ästhetik eingepägt und wurden lange verabscheut. Die geschichtlichen Ereignisse ließen die nazistische Einstellung die Oberhand über alle anderen Versuche gewinnen, sodass die öffentliche Meinung auch längere Zeit nach dem Krieg die Idee von Masse noch mit einem negativen missbrauchten Bild verband. Daraus entstand u. a. ein äußerst misstrauisches Verhalten gegenüber szenisch dargestellten Gruppierungen, die auch nur als Anspielungen auf Erinnerungen gelesen werden konnten, die man eigentlich nur verdrängen wollte.

Das Theater der Nachkriegszeit vermied also die szenische Umsetzung von Chören und Menschenansammlungen auf der Bühne. Es sollte jegliche Nachahmung einer Massenästhetik abgewiesen werden, die als Mittel für die nationalsozialistische Propaganda gedient hatte. Es setzte sich generell ein kategorisches Zurückdrängen einiger Themen durch, statt dem Wagnis, neue Auseinandersetzungen mit Begriffen oder Formen von Gemeinschaft oder Kollektivität zu konzeptualisieren. Obwohl diese unausgesprochene Entscheidung auf den ersten Blick verständlich sein mag, entstand dadurch eine Art von Tabuisierung, die dafür sorgte, gewisse Probleme temporär fernzuhalten ohne eventuelle Lösungen bzw. alternative und produktive Vorgehensweisen aufzustellen. Um einen sozialen und intellektuellen Frieden zu erhalten, wurden dadurch andere Möglichkeiten, Gemeinschaftsproblematik anzuknüpfen nicht in Betracht gezogen, sondern apriorisch ausgeblendet.¹⁴⁸

Es wurde dennoch nicht auf die Inszenierung antiker Stücke verzichtet, da sich diese im Prozess einer Neubesinnung des deutschen Theaters sogar als nützlich erwiesen. Durch neue Einstudierungen antiker Tragödien wurde das „humanistische Gedankengut“ den unter dem Nazi-Regime erlittenen Verfälschungen¹⁴⁹ entzogen und neu gedeutet. Bereits ab der Spielzeit 1945/46 finden verschiedene Aufführungen des *König Oedipus* statt, der sich besonders gut im Sinne der Aufarbeitung der deutschen Schuldfrage eignete. Es wurde dennoch vorsichtig damit umgegangen, da die Wunden noch sehr frisch waren und es zu keinen neuen politischen Erschütterungen kommen sollte. Die in diesen Jahren zu kennzeichnenden Schlagwörtern gewordenen Begriffe von „individueller und kollektiver Schuld“ sowie „Verantwortung in der Katastrophe“ wurden zwar auch auf der Bühne angedeutet, doch blieben die Antworten darauf vage. Und besonders in Verknüpfung zu

¹⁴⁸ Um einen detaillierteren Einblick in die Theaterlandschaft der frühen Nachkriegszeit bis in 70er Jahre des 20. Jahrhunderts zu gewinnen, wird auf folgende weiterführende Literatur hingewiesen: Fischer-Lichte, Erika: *Kurze Geschichte des deutschen Theaters*, Tübingen 1993; Günther Rühle, *Theater in Deutschland 1946–1966. Seine Ereignisse – seine Menschen*. S. Fischer Verlag, Frankfurt 2014; Hellmut Flashar, *Inszenierung der Antike*, Verlag C. H. Beck, München 2009.

¹⁴⁹ Flashar, S. 176-179.

antiken Tragödien neigte man dazu, „unbequeme“ Ereignisse auf das Einschlagen des unkontrollierbaren Schicksals und auf die unfassbare Gestalt des Mythos abzuschieben¹⁵⁰. Ab den 1960er Jahren lässt sich in der Entwicklungsgeschichte des west-deutschen Theaters eine neue Beschäftigung mit der chorischen Form erkennen: besonders das Regietheater widmet sich der antiken Tragödie und dem von dieser nicht zu trennenden Chor¹⁵¹, greift auf den Mythos zurück, um gewisse gegenwärtige Zustände zu symbolisieren und lässt somit die politische Dimension des griechischen Dramas – im Sinne der Öffentlichkeit, die durch den Chor wiederhergestellt wird – wieder kräftig ans Licht kommen¹⁵². Das Panorama des Theaters dieser Jahre erwies sich als sehr schöpferisch und facettenreich, doch kann an dieser Stelle keine detaillierte Erläuterung dazu geboten werden, sondern nur auf einige Beispiele hingedeutet, die hinsichtlich einer Kontextualisierung von Schleefs Theaterarbeit für belangvoll gehalten werden.

Man denke zum Beispiel an Benno Bessons *König Oedipus* von 1967, wo wilde Chortänze aufgeführt wurden; an Klaus Michael Grübers *Bakchen*, die im Rahmen des Antikenprojekts 1974 in Berlin zustande kamen; an Roberto Ciulli, der ab 1972 u. a. Stücke wie *Alkestis*, *Medea* und *Bakchen* inszenierte; an Luca Ronconi, der zwischen 1972 und 1976 mit *Orestie* und *Bakchen* am Wiener Burgtheater tätig war. Von besonderem Interesse im Rahmen der Wiedereinführung des Chores ist die selbständig zusammengesetzte Tetralogie *Les Atrides* von Ariane Mnouchkine, die 1990 mit dem von ihr gegründeten Theater-Kollektiv Théâtre du Soleil die drei Teile der aischyleischen *Orestie* und *Iphigenie in Aulis* von Euripides aufführte. Es soll auch kurz auf zwei der bedeutendsten Persönlichkeiten der deutschen Bühne dieser Jahre hingedeutet werden, Hansgünther Heyme und Peter Stein.

Besonders Heyme setzte sich wie kein anderer Regisseur mit antikem Stoff auseinander. Bereits 1965 zeigte er in Wiesbaden eine *Antigone*, und in der Spielzeit 1968/69 inszenierte er in Köln *König Oedipus* und *Oedipus in Kolonos*. Sein Arbeitsvorgang näherte sich den Stücken auf verschiedenen Ebenen. Er ging natürlich von der Textvorlage aus, indem er wissenschaftlich hochwertige Übersetzungen benutzte – meistens die Wolfgang Schadewaldts – hinterfragte den historischen Kontext der erzählten Ereignisse, suchte darin eventuelle Verknüpfungen mit aktuellen Situationen und analysierte die Rolle des Chores, den er nie wegließ.¹⁵³ Den Chor betrachtete er als grundlegende Komponente der Tragödie

¹⁵⁰ Flashar, S. 179

¹⁵¹ Lehmann, *Das postdramatische Theater*, S. 233f.

¹⁵² Flashar, S. 220.

¹⁵³ Baur, S. 132f.

und widmete diesem viel Aufmerksamkeit, indem er ihn sich je nach Funktion differenziert entfalten ließ.

In den *Oedipus*-Arbeiten stellte der Chor das von dem Geschehen betroffene Volk dar, das sich nicht wirklich wehren kann, aber gewissermaßen – auch wenn nur passiv – an der Handlung teilnimmt und also kein bloßer Zuschauer bleibt.¹⁵⁴ Der ursprüngliche kultische Aspekt des Chores kam zum Beispiel in *Sieben gegen Theben* und *Antigone* von 1970 stark heraus. Hier hatte sich der Regisseur entschlossen, die Stücke auf Grund ihres mythologischen Zusammenhangs hintereinander abspielen zu lassen. Besonders bei den Auftritten der Frauen Thebens zeigt sich die unreflektierte Handlungsweise, die diese einheitliche, von der patriarchalischen Macht unterdrückte Gruppe mehrmals in Zustände der Panik bzw. der Trance versetzt.

In der *Perser*-Inszenierung von 1983 führt Heyme eine Geschlechtsinversion des Chores aus, um dessen emotionalen Charakter zu steigern: statt der desillusionierten persischen Greise sind es nun junge Ehefrauen, die auf die Rückkehr ihrer Männer hoffen. Heyme spielt auch mit vielfältigen Sprechweisen, lässt die Chorpartien mal im Unisono, mal durch vereinzelte Stimmen sprechen oder von Instrumentalmusik begleiten oder den Chor selber richtig singen.

Wenn seine Antiken-Arbeiten die west-deutsche gegenwärtige Theatergeschichte stark prägten – schon allein weil er im Laufe seiner Karriere als Regisseur alle 32 erhaltene Tragödien inszeniert hat¹⁵⁵ –, gilt Peter Steins *Orestie*, die innerhalb des Berliner Antikenprojekts II im Jahre 1980 in der Schaubühne am Halleschen Ufer zustande kam, sogar als „epochenmachendes“¹⁵⁶ Ereignis. Der hauptsächliche Grund dafür war zweifellos Steins Umgang mit der Textvorlage, deren verschiedenste Übersetzungen er untersuchte und konfrontierte, ohne eine einheitliche Lösung bieten zu wollen. Da, wo er auf philologische Unstimmigkeiten stieß, entschied er, die unterschiedlichen Versionen der Textstellen auf der Bühne aussprechen zu lassen. Das Wiederholen führte natürlich dazu, dass die normalerweise schon langgezogene Aufführungszeit der Trilogie sich noch um einiges dehnte und dadurch gewisse Passagen hervorgehoben wurden. Somit gelang ihm nicht nur, die Haltlosigkeit der Idee einer „getreuen Übersetzung“ zu entschleiern¹⁵⁷, sondern auch gewisse von ihm für besonders wichtig gehaltene Passagen zu betonen. Eine weitere Stärke

¹⁵⁴ Flashar, S. 227.

¹⁵⁵ Darauf weist Hellmut Flashar in einem Artikel zum 80. Geburtstags Heymes, vgl. Flashar „Der einzige, der alle griechischen Tragödien inszeniert hat“, in: Badener Zeitung, 22. August 2015.

¹⁵⁶ Flashar, S. 253.

¹⁵⁷ Fischer-Lichte/Matthias Dreyer, S. 134-135.

der Inszenierung liegt in der Fähigkeit, modernes Regietheater mit der Wiedergabe des Originals zu vereinen – ohne Schnitte, aktualisierende Einschübe oder Verfremdungen.¹⁵⁸

Die Wahl des Aufführungsortes geht von der Möglichkeit aus, sich von der traditionellen Guckkastenbühne zu entfernen und einen eher Arena-ähnlichen Raum zu gestalten, in dem sich Chor und Schauspieler auch oft unter den Zuschauern bewegen, ohne diese jedoch in das Spiel miteinzubeziehen. Stein verwendet keine musikalischen Elemente, doch werden die chorischen Auftritte durch die eingesetzte Fugato Vortragsweise¹⁵⁹ nie monoton: wenn ein Chormitglied einen Satz ausspricht, folgen ihm gleich die anderen, die zusammen oder aufeinanderfolgend den gleichen Satz oder nur einige Worte davon wiederholen. Somit entsteht ein ganz eigener Klangraum¹⁶⁰, der durch die permanente Präsenz des Chores im Laufe der Aufführung auch als begleitender Hintergrund dient.

Obwohl beide genannten Regisseure die von der griechischen Vorlage vorgesehenen Chöre in Szene setzten, scheinen diese eher Begleiter als aktive Figuren zu sein, die einen Einfluss auf den Ablauf der Geschehnisse haben könnten. Dort, wo die Textvorlage einen Chor vorsieht, wird dieser in der theaterpraktischen Umsetzung auch respektiert und beibehalten, bleibt dennoch schwach. Der Chor gehört dazu und muss auf der Bühne verkörpert werden, wird jedoch gezähmt, verliert jegliche Wucht, er bringt keine Affekte mit sich und erweist sich als rein ästhetisches Element – harmlose Erscheinung, die keinen weiteren Eindruck hinterlässt. Heyme und Stein stellen ihre Chorformationen mehr aus philologischen Gründen auf die Bühne, ohne hier dadurch die Frage der Gemeinschaft bzw. des Aufeinanderprallens von Individuum und Gemeinschaft auszustellen und so wird in ihren Inszenierungen das aufwühlende Potenzial des Chores nicht ausgeübt.

Und gerade darin liegt das differenzierende Element, die Innovation und auch der Skandal Schleefs, der im Medium Chor die Möglichkeit für eine erneute Erfahrung der politischen Dimension der Tragödie sieht, ohne es deshalb idealisieren zu wollen. Denn Schleefs Idee von Chor ist keine konziliante: das von ihm skizzierte Bild einer chorischen Gestalt ist beängstigend und elendig, eine „Masse von Ausgestoßenen“¹⁶¹, die zwangsweise zusammenhalten müssen, um nicht vereinzelt unterzugehen – aber darüber wird im Kapitel über Schleefs Umgang mit Chor noch ausführlich berichtet.

Die Entscheidung, den vorliegenden Absatz ausschließlich auf Ereignisse der Theatergeschichte der BRD zu beschränken wird dadurch begründet, dass sich Schleefs

¹⁵⁸ Flashar, S. 253.

¹⁵⁹ Ebd.

¹⁶⁰ Fischer-Lichte/Matthias Dreyer, S. 137.

¹⁶¹ Günther Heeg, „Einsamkeit. Schnittstelle“, S. 62.

intensive, eigenständige und charakterisierende Karriere als Regisseur erst ab 1986 im Westen entwickelte. Aus seinen Tagebüchern lässt sich nicht viel über seine Theaterbesuche in Westdeutschland erfahren, doch in Anbetracht seiner jugendlichen Leidenschaft für das Theater, sowie den später in *Droge Faust Parsifal* veröffentlichten Äußerungen bezüglich des Unbehagens moderner Regisseure gegenüber der Chorfigur, kann davon ausgegangen werden, dass Schlee über die wesentlichsten Ereignisse der westlichen Theaterwelt ab 1976 auf dem Laufenden war. Schlee arbeitete sich also in eine wohlbekannte Theaterlandschaft ein, die er mit kritischem Auge beobachtet hatte, um diese umzustürzen.

Drittes Kapitel

Einar Schleefs Theorien über Chor und seine szenische Umsetzung der Chorgestalt

1. Das Phänomen Schleef und sein chorisches Theater des Skandals

Wie aus dem vorherigen Kapitel folgert, stieg Einar Schleef in West-Deutschland in eine florierende Theaterlandschaft ein, von der nicht behauptet werden kann, ihr wäre der Einsatz der antiken Chorfigur vollständig fremd gewesen. In dem vorliegenden Kapitel soll nun erläutert werden, inwiefern sich Schleefs Umgang mit dem Chor von all dem unterschied, das es bis dahin auf deutschen, wenn nicht sogar auf internationalen Bühnen gegeben hatte. Schleef ist zweifellos einer der kontroversesten und umstrittensten Autoren und Regisseure der letzten Jahrzehnte gewesen. Die verschiedenen Meinungstendenzen, die sich über sein Schaffen gebildet haben, schwanken zwischen Empörung, Schock, Verdammung, Erstaunen, Verwunderung und Faszination¹⁶². Das zentrale Objekt der Kritik ist immer wieder der als gewalttätiges Mittel rezipierte Chor.

Wie bereits erläutert wurde, hatte sich aus den Ereignissen des Zweiten Weltkrieges die Tendenz entwickelt, die szenische Darstellung von Massenformationen zu vermeiden, ohne auf irgendwelche Unterschiede – zwischen reflexivem Chor und faschistischer Horde – zu achten. In einer solchen Gleichschaltung könnte dennoch die Gefahr liegen, einen simplifizierenden Obskurantismus zu verbreiten, aus dem dann auch voreingenommene Vorwürfe entstehen, wie es im Falle von Schleefs ersten Theaterarbeiten geschah.

Ab Ende der 80er Jahre stürmte Einar Schleef die Theaterszene Westdeutschlands mit seinen gewaltigen Chorformationen und entfachte somit einen wahrhaftigen Skandal.

Unter den angriffslustigsten Gegnern ist Peter Iden zu erwähnen, der sich in seinen Beiträgen für die *Frankfurter Rundschau* jahrelang als Erzfeind des Schleefschen Theaters profilierte. Die Geschichte einer offenbarten Idiosynkrasie gegenüber dem aus dem Osten kommenden Regisseur geht sogar bis zum Vorabend der Premiere von *Mütter* zurück, als Iden und Schleef sich zum ersten und letzten Mal persönlich begegneten. Mit diesem Treffen – dessen

¹⁶² Vgl. die Einleitung von Miriam Dreysse, *Szene vor dem Palast, Die Theatralisierung des Chors im Theater Einar Schleefs*, Peter Lang Verlag, Frankfurt/ Main 1999. Dreysse war Regieassistentin und teilweise Chormitglied in der Frankfurter Inszenierungen Schleefs. Die in ihren Beiträgen dargelegten Beschreibungen und Überlegungen des theaterpraktischen Arbeitsverfahren Schleefs, entnimmt sie also der direkten Beobachtung und Mitwirkung an der Einstudierung der verschiedenen Inszenierungen.

detailliertere Chronik Schleef in *Droge Faust Parsifal* (98-99) erzählt – fasste der Kritiker sein unabsetzbares Urteil und brandmarkte Schleefs Ästhetik als „Nazi-Theater“, das sich nicht um die Textvorlagen kümmert und sich die Destruktion des Individuums als Ziel setzt, um dadurch die Verherrlichung von stampfenden und brüllenden Massen durchzusetzen¹⁶³. Mit der selben vernichtenden Absicht rezensierte Iden auch die weiteren Frankfurter Inszenierungen; so behauptete er zum Beispiel, Schleef würde „als Regisseur beinahe alles“ fehlen, von der philologischen Kompetenz bis zu jeglichem Feingefühl für die verschiedenen Charaktere¹⁶⁴.

Moderat erweist sich dagegen die Einstellung von Rolf Michaelis, der mit kritischem doch konstruktiven Auge, die Schleef-Inszenierungen für *Die Zeit* rezensierte. Hier wird die faszinierende Monumentalität seines orgiastischen Ritualtheaters anerkannt, wodurch die Gesellschaftskritik eine besondere Intensität gewinnt und der Untergang des Individuums in der gegenwärtigen Massengesellschaft sichtbar gemacht wird. Als größte Schwäche der Schleef'schen Aufführungspraxis schildert Michaelis dennoch die Unverständlichkeit der Textvorlage – die durch die konfuse und forcierte Sprech- bzw. Brüll-art in den Hintergrund geraten würde – und die sich immer wiederholende Form, die eine Inszenierung der andern gleichen lässt, sodass es genüge eine gesehen zu haben, um das gesamte Schleef-Werk zu kennen¹⁶⁵.

Ein weiteres Element, das hinsichtlich Schleefs Aufführungen mehrmals aufgegriffen wird, ist seine Auseinandersetzung mit der „deutschen Frage“. Der Musik- und Theaterredakteur Gerhard Rode schreibt Schleef zum Beispiel sogar „psychopathologische Züge“ zu und betont, wie gerade seine Besessenheit zu einem besonderen Ansatz in der Thematisierung der deutschen Problematik geführt hätte. Schleef würde „persönlichste seelische Prozesse“ in seinen kreativen Prozess einfließen lassen und gleichzeitig die „deutsche Frage“ in ihrem gefährlichsten Auswirkungsfeld verkörpern, dem Psychischen, um somit ihre fortweilende Verankerung im gemeinsamen Gedächtnis deutlich zu machen¹⁶⁶.

Ausführlicher zu Schleefs Beharren auf der Verantwortungsfrage – die er mittels körperlicher Erschöpfung und besonders akustischer Vehemenz szenische exponiert – äußert

¹⁶³ Peter Iden in der *Frankfurter Rundschau*, 24.2.1986: „Der gewaltsame Schleef ist politisch ein Gegner der Individualität [...] stattdessen soll es, wenigstens auf dem Theater, die Masse sein, die entscheidet, also: Chöre [...] so aufwendig ist am Theater schon lange nicht mehr von einem Theatertext abgelenkt worden, wohl auch seit dem Nazi-Theater nicht mehr so stupide. Die Proteste, die einige nicht an der Aufführung beteiligte Schauspieler während der Premiere vorbrachten, sind begreiflich“.

¹⁶⁴ Peter Iden in der *Frankfurter Rundschau*, 6.4.1987: „Schleef fehlt zum Regisseur beinahe alles – er kann kein Stück lesen, kann keine Situation erfassen, er hat keinen Instinkt für szenische Spannung und Ökonomie, kein Interesse an einzelnen Menschen, weder an den Figuren des Dramas noch an Schauspielern“.

¹⁶⁵ Vgl. Rolf Michaelis in *DIE ZEIT* 28.04.1989.

¹⁶⁶ Vgl. Gerhard Rode in *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 24.2.1986.

sich Carl Bucher rückblickend, um auf die Vorwürfe an der Schleef'schen Theaterästhetik zu antworten:

„Warum wurde seine Arbeit als faschistisch, als Nazi-Theater bezeichnet, warum wirkte er so bedrohlich? Weil er Deutschland auf der Bühne zeigte, und mahnte, dass das sich herauszubilden droht, was man als Das Deutsche fürchtet, dass Deutschland in seiner Vergangenheit ertrinkt, wenn es schweigt und so tut, als ob alles vergangen und vergessen ist. [...] Er hatte dennoch darüber hinaus die Courage, seine Bühne und vor allem sich selbst zum Schauplatz des Deutschen, der deutschen Geschichte und der ureigensten deutschen Sprache überhaupt, ohne Ausrede und ohne Feigheit, vom Mythischen zum Alltäglichen, zu machen. Nichts war tabu. [...] Es wunderte nicht, dass die deutschen Kritiker sich immer wieder auf das Stampfen fixierten und die Inhalte ignorierten. Sie protestierten gegen den Marschtritt der Stiefel, das Gebrüll der Männerhorden, die Eintönigkeit der Marschkolonnen und die Gewalt der nackten Körper, als ob dies alles etwas Fremdes wäre und nicht der vertraute Alptraum, den man verschwörerisch verschweigt. [...] Das ist ein Nicht-zur-Kenntnis-nehmen-wollen“.¹⁶⁷

Ein Aspekt, der mit verleumderischer oder lobender Absicht in allen Kritiken und Rezensionen betont wird, ist das Talent Schleefs, seine Aufführungen als qualvolle Ereignisse zu gestalten, die generell als Theater der „Tortur“ empfunden werden¹⁶⁸. Als Kennzeichen dieser Aufführungen, die jegliche Belastungsgrenze herausfordern, gelten die übertrieben langgezogene Aufführungsdauer, die physische Anstrengung der Darsteller, wodurch ein psychischer Druck auf die Zuschauer ausgeübt wird, sowie das chorische Sprechen¹⁶⁹ und Agieren, das jeglichen Protagonismus hemmt.

Jenseits hastig geißelnder Kritiken, wurden inzwischen zahlreiche rehabilitierende bzw. konstruktiv betrachtende wissenschaftliche Beiträge über seine „ausgeprägte Chor-Form“ veröffentlicht.

Christina Schmidt legt bereits in der Einleitung ihrer Schleef-Monographie¹⁷⁰ dar, dass der Chor in allen seinen Einsatz- und Deutungsmöglichkeiten Zentrum des Schleef'schen Theaters ist und schreibt ihm den Verdienst zu, für die erfolgreiche Rückkehr dieses ursprünglichen determinierenden Elements des Theaters auf der deutschen Bühne des 20. Jahrhunderts, das so lange in Vergessenheit geraten war bzw. absichtlich ferngehalten wurde. Neben Schleef habe es, laut Schmidt, bis in die '90er Jahre – als das chorische

¹⁶⁷ Carl Buchner, „Einar 'zu Hause'“, in: *Einar Schleef. Arbeitsbuch*, S. 149.

¹⁶⁸ Verena Auffermann in der *Süddeutschen Zeitung*, 21.4.1989: „Einar Schleef hat das Talent, Szenen über den Gipfel ästhetischer Normen in das Tal der Qualen zu ziehen, immer überzieht er, sein Theater ist für alle eine Tortur, Schleef zeigt vor nichts Respekt“.

¹⁶⁹ Hans-Klaus Jungheinrich in der *Frankfurter Rundschau*, 16.1.1990: „Die Aufführung konstituierte sich primär im Raum und in der zur *Sprache* gebrachten Körperlichkeit der Schauspieler [...] weit über Feuchtwangers Absichten hinaus aktiviert Schleef auch kollektives, chorisches Sprechen, ja, er schiebt sogar ausgearbeitete Gesangsepisoden ein [...] Schleef's Theater ist konzeptionell Antistartheater. Im Sprechen wie im Agieren sind die Darsteller durchaus funktionalisiert, reduziert, punktualisiert. Doch ergeben sich auch daraus dialektische Energieströme“. Um einen ausführlicheren Einblick in die Rezensionstendenzen zu gewinnen, vgl. Wolfgang Behrens, *Einar Schleef. Werk und Person*, a. a. O. Die meisten Artikel und Kritiken sind auch über die Webseiten der jeweiligen Zeitungen aufzusuchen.

¹⁷⁰ Christina Schmidt, *Theater als Bühnenform: Einar Schleef's Chor-Theater*, Transcript, Bielefeld 2010, S. 9ff.

Theater ein Wiederaufblühen erlebte¹⁷¹ –, nur wenige Versuche gegeben, sich mit dem Chor-Element auseinanderzusetzen, da dieses als „faschistoides Mittel“ galt. Obwohl der Chor immer häufiger in Inszenierungen und Performances verwendet wird, bleibt Schleef bis heute derjenige, der sich am explizitesten und vollkommensten mit der Neugestaltung des Chor-Elements beschäftigt hat. So hätte er den Chor nicht nur als ästhetisches Mittel inszeniert, sondern als Ausgangspunkt des Theaters an sich gedacht und diesen als hauptsächlichen Protagonisten seiner Aufführungen gewählt.

Über die Definition von „Nazi-Theater“ hinaus, spielt Schmidt auf Eigenschaften der Ästhetik Schleefs an – insbesondere die Überlänge der Probenarbeit, die Reduzierung der Einzelrollen, Anspruch auf Autorschaft des Inszenierungstextes, Übernahme schauspielerischer Aufgaben –, die als absichtliche Provokationen sowohl an den Theaterbetrieb, als auch an die Zuschauer gerichtet werden. Das Publikum würde von der Umwälzung zweier theatralischer Konventionen aus Perzeptionsgewohnheiten herausgezogen und somit desorientiert werden: auf der einen Seite würde die langatmige Dauer der Szenen den logisch-chronologischen Ablauf der Handlung schwer verfolgbar machen; auf der anderen sei durch die Abschaffung der Guckkastenbühne keine klar umgrenzte Figur mehr zu erkennen.

Bedrohlicher noch als die ungewohnte „energetische“¹⁷² Auftrittform des Chors, sei dennoch das dadurch ausgelöste „Potenzial einer *inhaltlichen Zuspitzung* der theatralen Konflikte“¹⁷³. Denn Schleef interessieren keine Konflikte zwischen Individuen; Krieg und soziale Ausschließung sind als chorische Angelegenheiten zu deuten. Und dieses pluralische Behandeln gewisser Themen führt nicht bloß zur Erhöhung der Lautstärke, sondern vielmehr zu einer Steigerung des szenischen und emotionalen Impacts.

Wie Hans-Thies Lehmann erläutert, verbreitete sich unter den theatralen Neoavantgarden schon ab den ´50er Jahren die Position, wonach das Theater eine Reproduzierung der archaischen Aufführungsbedingung anstreben müsse, deren kennzeichnende Eigenschaften

¹⁷¹ Schmidt nennt u. a. Heiner Müller, Franz Castorf und Christoph Marthaler, wie auch angesehene Vertreter des aktuellsten gegenwärtigen Theaters, wie Jürgen Gosch, Dimiter Gotscheff, René Pollesch und Volker Lösch. Eine Untersuchung zu den szenischen Arbeiten dieser Autoren und Regisseure würde eine interessante Anregung für weiterführende Forschung bieten, die eine weitere Perspektive zum Thema der vorliegenden Dissertation eröffnen könnte.

¹⁷² Ebd. S. 13. Hiermit verweist Schmidt auf die „körper-räumliche Wirkung“, die ein von der Hinterbühne nach vorne stürmende Menschengruppe verursacht, die dann an der Bühnenkante enganeinander stehend, laut und rhythmisch einen Text skandiert und dabei den Zuschauern bedrängend vorkommt. Somit würde Schleef die Trennung zwischen agierender Bühne und kontemplativen Zuschauerraum aufheben und dem Theaterraum eine starke politische Dimension zuteilen.

¹⁷³ Ebd. S. 14.

wie „Askese, Attacke, Lärm und Zerstörung“¹⁷⁴, eine möglichst aufwühlende und sogar schmerzvolle Wahrnehmung auswirken sollen.

Einar Schleef hat sich auf seine ganz eigene Art diesem Drang nach der Rückbesinnung auf den Ursprung der Theaterentwicklung angeschlossen und setzte sich immer wieder mit Wiederbelebungsmöglichkeiten archaisch-ritueller Theaterformen auseinander. Mit seinen provokanten und sprachlich wie körperlich intensiven bzw. gewaltsamen Arbeiten lenkte er das Interesse beeindruckter wie auch entsetzter Kritik auf sich und ist unleugbar einer der wenigen Regisseure, die eine ganz eigenes Theateridiom formuliert haben. Lehmann nimmt natürlich wahr, dass Schleef wie kein anderer Theatermensch, Gewalt auf der Bühne einsetzt, diese gesteigert in Szene setzt und somit greifbar macht. Diese Eigenschaft sei dennoch als eine große Stärke zu verstehen, die dieser Theaterform eine einzigartige Ausdruckskraft verleiht. Lehmann geht auf die Elemente ein, die Schleefs Bühnenarbeit durchgehend charakterisiert haben: musikalisch rhythmisiertes Sprechen, Ausdehnung der Aufführungszeiten, körperliche Anstrengung und daraus folgenden Kraft, das Chorkollektiv¹⁷⁵. Er weist darauf hin, wie Schleef bewusst auf die Quelle des Theaters zurückgreift, in dem normales Sprechen neben Geschrei und Gesang verwendet wurde und Gewalt eine fundierende Eigenschaft repräsentierte. Jene Gewalt, die in Schleefs Arbeit erfahrbar wird und von einer gewissen Sparte der Kritik als faschistisch rezipiert wurde, sei laut Lehmann als Wiedergabe antiker Theatererfahrungen zu verstehen.

Ein Theater, das sich um die rituelle – und wiederholungsbedürftige – Opferung eines Sündenbocks entwickelte, wodurch das momentane Zusammenwachsen der Kollektivität erfolgte, die glaubte, somit die gemeinsame Gefahr exorzieren zu können. Wenn Lehmann erwähnt, wie Schleefs insistente Anwendung bzw. Missbrauch von körperlicher sowie stimmlicher Rhythmisierung und die daraus folgende Bedrängnis der Zuschauer sehr negativ seitens der deutschen Kritiker angenommen wurde, die ihm narzisstische Selbstverwirklichungswünsche vorwarfen, deutet er auch auf eine besonders konservative deutsche Eigenheit hin. Eine Tradition, die sich von einem Regisseur eine exegetische Herangehensweise an die literarischen Textvorlagen wünscht und die Aufführung somit eher als passive Lehrveranstaltung konzipiert, ohne das Fruchtbare aus einer Provokation oder einer sich neu etablierenden Tendenz in Betracht zu ziehen.

¹⁷⁴ Hans-Thies Lehmann, „Theater des Konflikts“, in: *Einar Schleef. Arbeitsbuch, Theater der Zeit*, Berlin 2002, S. 42.

¹⁷⁵ Ebd.

Zu der voreingenommenen Einstellung seitens des größten Teils der Kritiker äußerte sich Schleef auch selber. In *Droge Faust Parsifal* bestätigte er, wie die politischen Umstände, die er während der Kindheit erlebte, natürlich sein Wahrnehmungsvermögen prägten und sich wiederum auf die wiederkehrende „Umsetzung von Militär auf der Bühne“ (DFP/438) auswirkte. Dass die Verwendung von Uniformen sofort Nazi-Zusammenhänge hervorrief, hielt er für eine der Nachkriegszeit folgende deutsche Befangenheit:

Daß Kritiker in der Beurteilung dieses Kleidungsstücks sofort auf Wehrmacht schlossen, zeigt nur, daß Kritiker aus Ost wie West weder ihr eigenes Militär kennen bzw. gekannt haben wollen noch den Militärmantel in der deutschen Vergangenheit, sondern Militär einfach unter Nazi abbuchen. Die vollkommen unwidersprochene Gleichsetzung eines Uniformmantels der Bundeswehr mit einem Uniformstück der Wehrmacht drückt tiefe Angst aus, sie will Unterschiede weder feststellen noch behaupten. (DFP/441)

Bezüglich der allgemein zurückweisenden Einstellung der deutschen Kulturwelt gegenüber heiklen Themen und des Beharrens auf konventionellen Inszenierungsformen, die den Chor zurückweisen, schildert Schleef außerdem den aus seinem Blickpunkt übertriebenen Angstzustand, den er damit verbunden sieht:

Chor-Bildung und Chor-Einsatz werden heute ausschließlich politisch interpretiert, gehören einer linken oder rechten totalitären Gesinnung an. Die Irritierung und Erregung, die von einer Gruppe gemeinsam sprechender Menschen ausgehen, werden nur noch als erschreckende Bedrohung empfunden, die an längst überwundene Zustände erinnert. (DFP/8)

Damit wollte Schleef keine Verharmlosung dieser Zustände implizieren. Er war sich der Sprengkraft bewusst, die dem Thema Gemeinschaft innewohnte, doch hielt er es für notwendig, dieses aufzuarbeiten. Er konnte sich dieser Stumpfsinnigkeit nicht anschließen, er hätte keine Unterschiede versteckt, sondern gerade diese hervorgehoben, unter die Reflektoren gestellt und problematisiert. Um es mit Lehmann zu sagen, gelangt in Schleefs Theater dessen ursprüngliches Thema, der Krieg, wieder auf die Bühne¹⁷⁶. Er zögert nicht, dem Publikum die fühlbare Grausamkeit der Gewalt zu vermitteln und scheut die Verbissenheit der Kritik nicht. Selbst wenn diese behauptet, Schleef würde massive Chorformationen zur „Reproduktion bzw. Verherrlichung faschistisch- bzw. stalinistisch-militärischer Gewaltstrukturen“¹⁷⁷ einsetzen. Denn er ist sich seiner

¹⁷⁶ Vgl. Lehmann, „Theater des Konflikts“.

¹⁷⁷ Dreysse, *Szene vor dem Palast*, S. 14.

Wahrheitswahrnehmung sicher. Entsprechende Gewalt- bzw. Machtstrukturen erkennt er weiterhin sowohl in Ost- als auch in West-Deutschland. Es sind Strukturen, die scheinbar jeder Art von Gesellschaft und historischem Zeitalter innewohnen.

Meine ausgeprägte Chor-Form ist keine Abreaktion einer DDR-Vergangenheit, keine Imitation von Marschkolonnen, Kriegsspielen und Appellen, sondern eine Formulierung der Vorgänge im Westen, meine Antwort auf Polizeiaktionen, Überfälle, Plünderungen, Demonstrationen, Menschenansammlungen, denen ich ausgesetzt bin. Sicher begegne ich diesen Vorgängen nach meiner Flucht, mit noch unsicherem Stand im Westen, wesentlich empfindlicher als andere. (DFP/99-100).

Diese Vorgänge gehören auf die Bühne, sie müssen ausgestellt werden, immer wieder an die Öffentlichkeit gehen, denn deren Ablehnung oder Verschweigung würde nichts anderes als die Illusion der Entschärfung bringen. Wobei doch letztendlich nur durch Besinnung auf das Problem die Möglichkeit seiner Entlarvung und vielleicht sogar Überwindung entsteht.

Also entscheidet Schleef, die ihm zugeschriebene „Außenseiterposition“ (DFP/100) hinzunehmen und ironisiert die unausgesprochene Durchsetzung der von ihm „verwandten Formmittel“ (Ebd.), da er beobachtet, wie verschiedene Theatermacher immer häufiger mit Chorformationen arbeiten, die implizit seinem Beispiel entspringen.

2. Schleefs Deutung des antiken Chores und dessen Weiterleben im Drama

2.1 Der Chor als pestkranke Masse

Die vielen Überlegungen zur Entstehung, Sinnhaftigkeit und Wiederbelebung der Chorform auf dem Theater beweisen, wie – von Schleefs Perspektive aus gesehen – der Chor ein Grundelement nicht nur für die Ökonomie einer Tragödie, also innerhalb eine fiktiven für die theatralische Bearbeitung gedachte Handlung, sondern auch in verschiedenen Bereichen des Alltagslebens ist.

Wie aus den im vorherigen Kapitel geschilderten Theorien zur Entstehung der Tragödie – denen sich Schleef, wie noch gezeigt wird, zum größten Teil anschließt – hervorgeht, liegt der Ursprung jeder Form von Theater in der spontanen Zusammensetzung eines Kollektivs, das Geschichten vermittelt, die einer ganzen Gemeinschaft bekannt sind. Dieser Chor erzählt und kommentiert die Ereignisse, äußert seine Empfindungen, probiert Ratschläge zu unterschiedlichen Verhaltensweisen zu geben und bleibt dennoch machtlos gegenüber deren meist nicht durch menschlichen Willen beeinflussbare Abfolge. Das Zusammenkommen der Chormitglieder war nicht vorherbestimmt, es erfolgte ungezwungen wie der Ausdruck eines

gemeinsamen Triebes, die natürliche Hinwendung der gemeinsamen Geschichte bzw. die Konfrontation gemeinsamer Ängste. Der Chor nahm die Last des geteilten Leidens auf sich, verkörperte die gemeinsame Klage, ließ durchaus auch Euphorie und Begeisterung zum Ausdruck kommen. Die Gruppe wurde nicht bindend ernannt, sondern änderte sich von Anlass zu Anlass, jeder durfte sich ihr anschließen, sie wurde zu einer natürlichen Verlängerung oder Erweiterung des Publikums, also in gewisser Weise Stimme der Bevölkerung, der Stadt – so der Ursprung der antiken Tragödie.

Schleef unterstreicht, wie diese Gattung sehr bald gefährdet wurde und zwar bereits ab der Einführung eines zweiten Schauspielers von Aischylos. Er bemerkt, wie die Bedrohung der bis dahin maßgeblichen kollektiven Stimme durch die Gegenüberstellung von individuellen Sprechern, die sich auf der Bühne abwechselten, sich von einem Tragiker zum andern steigerte. Trotz der vielen Unterschiede – besonders in der Verwertung des Chores, wo Aischylos noch ausgesprochen chorische Stücke verfasst, während Euripides fast nur noch einzelne Protagonisten zeigt und somit den Tod der Tragödienform verursacht – hätten alle drei uns bekannten Tragiker eine gemeinsame Eigenschaft gehabt: „Die antiken Autoren verbindet, daß sie die Frau aus dem zentralen Konflikt verdrängen oder ganz ausmerzen“ (DFP/15).

Er unterstellt also eine doppelte Ausstoßung, einmal des kollektiven Subjekts und dann des Weiblichen. Wie Schleef diese beiden Elemente zusammenbringt und einen Schritt weiter in der Aufklärung der Chorentstehung wagt, wird im nächsten Kapitel versucht zu erläutern. Hier soll vorerst auf die allgemeinen und genderneutralen Akzente hingedeutet werden, die Schleef als kennzeichnend für die Chorgestalt empfindet.

Dass der Chor zwar von den Theaterbühnen entfernt wurde und aber als immanentes, einer jeglicher Gesellschaft innewohnenden Wesen weiterlebt, macht Schleef durch verschiedene Andeutungen an Situationen des Alltagslebens unbestreitbar. Als Beispiel bringt er einmal den Park vor der Frankfurter Oper (DFP/18), wo sich jeden Tag erneut verschiedene Chöre bilden, darunter die „der Süchtigen“, „der opferproduzierenden Polizei“, der „von der Polizei hin und her Gejagten“. Schleef sieht in dieser Art der Rekrutierung, nichts Anderes als das, was im antiken Theater „vor den Toren der Paläste“ passierte. Eben das ungewollte und doch notwendige Zusammentreffen von Elementen, die sich einer Einheit anschließen. Ein solches Verfahren sei überall und immer wieder zu beobachten, bliebe über die Jahrtausende hinweg aktuell, sowie im Fall der afrikanischen Flüchtlinge, die vor unseren Ämtern anstehen (Vgl. DFP/18).

Zur Gruppenbildung gehört nach Schleef auch immer das Ritual der Drogeneinnahme, das den Zugang zur Mitgliedschaft ermöglicht. An dieser Stelle soll auf die Theorien des

klassischen Philologen Walter Burkerts hingewiesen werden, die Schleef nicht unbekannt waren, wie sich aus einigen Unterlagen herausstellt, auf die später noch eingegangen wird, und einen eindeutigen Einfluss auf seine Interpretation der griechischen Antike ausübten. Denn, wie Burkert erinnert, ist die dionysische Ekstase, die mit dem modernen High-sein-Zustand verglichen werden kann, „nicht Leistung eines Einzelnen, Einsamen, sondern ein Massen-Phänomen, das fast ansteckend um sich greift“¹⁷⁸. Zusammen eine Droge einnehmen bedeutet, nicht mehr allein zu sein, sondern Teil eines Kollektivs zu werden.

Schleef stellt moderne Drogeneinnahme und antike Berausung, die im Namen Dionysos erfolgte, gleich. Hier wie dort führt das Außer-sich-sein – besonders in einer Gruppe – zu gewalttätigen, unkontrollierten Verhaltensweisen, die er mit seinen massiven stampfenden und brüllenden Chorformationen szenisch umzusetzen versucht. Wie bereits erwähnt wurde, schildert Lehmann, dass die Gewalt des Schleef'schen Inszenierungsverfahrens auf die archaischen Aufführungsbedingungen einer Theaterform hindeutet, die – wie das so schonungslos angegriffene Theater Schleefs – auch „Schrecken der Zerreißung und Auferstehung, sexuelle und emotionale Ausschweifung“ ausstellte¹⁷⁹. Die Ritualität der Theateraufführung fand in Verbindung mit einer sich wiederholenden Situation statt, in die sich die Zuschauer involviert fühlten, und sollte der Sorge um die Bedrohung der Kollektivität eine Form geben, wogegen sich die Gemeinde mit der Ausstoßung eines Opfers wehrte – die hier offensichtliche Anspielung auf die Theorien des französischen Kulturanthropologen und Literaturwissenschaftler René Girards wird in einem späteren Absatz ausführlich geschildert.

Die mit dem Mythos eng zusammenhängenden Konstellation, die die Bewohner Athens im V. Jahrhundert mitfeuern ließen, sind heute natürlich nicht mehr aktuell, das Verhältnis zu den Gottheiten ist erloschen. Dennoch wird diese Abwesenheit bedauert, wie sich aus dem „Schrei nach Gemeinschaft“¹⁸⁰ feststellen lässt, wodurch – ausgehend von dem Drang nach verlorengegangener Zueinanderhalten und dem Bedürfnis eines erneuten Kontakts zum Anderen – indirekt eine Kollektivitätsgottheit angefleht wird. Was erhalten bleibt, ist also das sich um ein Ereignis Drehen der Chorbildung und das bringt Schleef mit seinen verschiedenen Beispielen auf den Punkt. Die Zugehörigkeit bleibt jedoch illusionär oder auf jeden Fall oberflächlich, denn diese sich immer wieder bildenden Gruppierungen vereinen sich nicht zu einer uniformen solidarischen Gemeinschaft. Um es mit Benjamin zu sagen,

¹⁷⁸ Walter Burkert, *Griechische Religion der archaischen und klassischen Epoche*, Verlag W. Kohlhammer, Stuttgart Berlin Köln Mainz 1977, S. 251-252.

¹⁷⁹ Lehmann, „Theater des Konflikts“, S. 43.

¹⁸⁰ Heeg, „Einsamkeit. Schnittstelle“, S. 56.

der sich in seiner Abhandlung *Der Ursprung des deutschen Trauerspiels* auch mit wesentlichen Aspekten der antiken Tragödie und dem Verhältnis zwischen dem Helden und der Gemeinschaft auseinandersetzt:

Jeder bleibt für sich, jeder bleibt Selbst. Es entsteht keine Gemeinschaft. Und dennoch entsteht ein gemeinsamer Gehalt. Die Selbst kommen nicht zueinander, und dennoch klingt in allen der gleiche Ton, das Gefühl des eigenen Selbst.¹⁸¹

Es bildet sich also eine zwiespältige Gestalt, in der keine richtigen Individuen mehr zu erkennen sind, noch ein vollkommen einheitliches Kollektiv zusammenhält. Dieses mehrköpfige Wesen, in dem die einzelnen zueinander finden wollen und sich dennoch gegenseitig wegschubsen, wird von Schleef als „pestkrank“ identifiziert:

Der antike Chor ist ein erschreckendes Bild: Figuren rotten sich zusammen, stehen dicht bei dicht, suchen Schutz bei einander, obwohl sie einander energisch ablehnen, so als verpeste die Nähe des anderen Menschen einem die Luft. Damit ist die Gruppe in sich gefährdet [...] akzeptiert ein notwendiges Opfer, stößt es aus, um sich freizukaufen. Obwohl sich der Chor des Verrats bewußt ist, korrigiert er seine Position nicht, bringt vielmehr das Opfer in die Position des eindeutig Schuldigen. (DFP/14)

Diese Krankheit ist handgreiflich, man bräuchte dazu nur die tagtägliche Prozedur des in die U-Bahn Ein- oder Aussteigens beobachten (Vgl. DFP/13). Hier kommen ungewollt Menschenmassen zusammen, die sich auf natürliche Weise in Ein- und Aussteigende spalten, beide Fraktionen werden von der Panik ergriffen, befürchten zertreten zu werden und agieren vorausschauend, indem sie die entgegenkommende Partei zurückstoßen. Diese Hysterie führt natürlich nur zu größerem Chaos, Verstopfungen und Verspätungen. Doch die kranke Masse ist, wie unter Einwirkung von Drogen, unbeherrschbar und kann nicht zur Vernunft gebracht werden.

Wenn Schleef von Krankheit spricht, bezieht er sich nicht auf einen speziellen Chor, sondern auf Chor an sich: „Immer, wenn Masse die Bühne betritt, ist sie krank“ (DFP/274). Die antiken Autoren gehen zwar anders mit ihren Chören um, gewähren diesen mehr oder weniger Platz in der Ökonomie des Stückes, doch die „unbestimmbare Krankheit“ ist eine durchgängige Konstante.

Masse scheint von Beginn an krank. Als begleite ihre Zusammenrottung der üble Geruch, gehe von ihm aus, als sei schon die Zusammenrottung die Pest selbst. (DFP/274)

¹⁸¹ Walter Benjamin, *Ursprung des Deutschen Trauerspiels*, in: Ders. *Werke und Nachlaß Kritische Gesamtausgabe*, hrsg. von Burkhardt Lindner unter Mitarbeit von Simon Broll und Jessica Nitsche, Band 6, Suhrkamp, Berlin 2012, S. 98.

Das würde sich über die Jahrhunderte hinweg nicht ändern, das Pestkrank-sein ist keine exklusive Eigenschaft des griechischen Chores. Die verpesteten Dynamiken zwischen Gruppen und der Gruppen untereinander wiederholen sich ständig und können extreme Andersheiten betreffen, „die Millionen Nichtweißer, Verreckender, Kriegsplünderer und Asylanten“ sowie die harmlosen „Andersdenkenden“ (DFP/14), die ausgelöscht gehören. Die Krankheit wurzelt von innen und verbreitet sich maßlos, es genüge einmal durch Berlin zu spazieren, um den Wahnsinn mitzerleben, der durch die Trennung eines modernen Götterensembles ausgelöst wird. Schleef spielt auf die Hysterie an, die sich Europaweit ausgebreitet hatte, nachdem der Leader von *Take That* sein Austreten aus der Gruppe ankündigte (DFP/277). Mit stechender Ironie beschreibt Schleef die damalige Krisensituation am Gendarmenmarkt und macht daraus dennoch ein fruchtbares Beispiel im Sinne der Bewährung seiner Chorbildungskonzeption. Die „heulende Masse“ der Fans erleidet zwar eine Sprengung, der Verlust des Helden erscheint ihr unüberwindbar, doch das gemeinsame Trauern lässt sie noch enger zusammenschweißen. Die Krankheit fungiert als Bindemittel. Um es wieder mit Burkert „mythisch“ auszudrücken, bedeutet dies, „daß der Gott stets umgeben ist vom Schwarm seiner rasenden Verehrer und Verehrerinnen“¹⁸².

In Anknüpfung an Schleefs Äußerungen präzisiert Lehmann, dass, wenn Masse sich ab sofort als krank erweist, diese Krankheit auf eine „ursprüngliche Schwächung“¹⁸³ zurückzuführen sei, die dem Zwiespalt von Pluralität in der Einheit bzw. Einstimmigkeit in der Polyphonie innewohnt. Es wird nicht eine als Chor dargestellte ideale Kollektivität angestrebt; die „Zugehörigkeit jedes Einzelnen ist Normalbeziehung zum Chor“ (DFP/377), ob erwünscht oder erlitten, und die unvermeidliche „Zusammenrottung“ wird an sich bereits als Pest diagnostiziert. Diese heterogene und doch einheitliche Gemeinschaft dominierte zumindest zu Anfang der Tragödienentstehung das Individuum, welches für die Erhaltung des Ganzen geopfert und ausgestoßen wurde. Mit der Entfaltung der Tragödiengattung, die ihren Kulminationspunkt in Euripides findet, kippt diese Balance. Das bis dahin bestehende Rollenspiel schlägt um, das Individuum erobert sich den zentralen Platz im Verlauf der Dramenhandlung und auf der Bühne und wird diesen zum Nachteil der Chorfigur in den darauffolgenden Epochen – eigentlich bis heute – einhalten.

¹⁸² Walter Burkert, *Griechische Religion der archaischen und klassischen Epoche*, S. 252.

¹⁸³ Lehmann, „Theater des Konflikts“, S. 51.

2.2 Wie der Chor als Ausgestoßener vor dem Palast weiterlebt

Schleefs genaue Beobachtung der gegenwärtigen Gesellschaftsverhältnisse zeigt, wie diese Umkehrung der antiken Konstellation, die den Chor mit der Zeit ausgestoßen hat, weiterhin produktiv ist. Er deutet zum Beispiel auf die großen Massen hin, die noch unter der DDR auf dem Alexanderplatz zusammentrafen, um in „erniedrigender Demütigung“ (DFP/275) den politischen Predigten zuzuhören, die vom Podest aus gehalten wurden. In diesen von Filmen dokumentierten Kundgebungen schildert er die Spiegelung der antiken pestkranken Masse, die sich in erwartender Passivität vor dem Palast zusammenschließen pflegte. Diese Ereignisse sind für Schleef der Beweis dafür, dass „die antike Konstellation lebendig ist, weder modernisiert, noch überholt werden kann“ (DFP/275). Und das erweist wiederum, wie die fortdauernde Zwangsentfernung der Chorfigur vom Theater deren Aussterben nur vortäuschen kann und eigentlich „die Verweichlichung und Dekadenz des bürgerlichen Theaters“ (DFP/275) offenbart. Die europäische Theatertradition habe gefährliche politische Auseinandersetzungen vermeiden wollen und aus diesem Grund den Umgang mit Chor und Masse schlicht abgewürgt. Ein Kollektiv würde die Autorität des individuellen Subjekts gefährden, wird also im Voraus ausgestoßen und bleibt dennoch latent.

Schleef weist darauf hin, wie die Debatte über die antiken Texte eigentlich den Chor ausschließt und sich auf das Schicksal der Individuen, der Heroen fokussiert. „Der Chor-Riß, die Chor-Sprengung, die Trennung von Chor und Einzelfigur ist die Tragödie des Einzelnen“ (DFP/276).

Wenn bereits kurz auf die doppelte Ausstoßung der kollektiven und weiblichen Subjekte hingedeutet wurde, öffnet sich hier nun eine dritte Ebene des Konzeptes von Ausstoßung und zwar die eines sich gegenseitigen Ausstoßens. Der Chor wird durch das Hervortreten des Individuums, bereits nach Aischylos, immer weiter nach hinten geschoben, bis er nur eine vage Erinnerung bleibt. Chor gehört zur Bühnenlandschaft und bleibt also verborgen vorhanden, steht ab und an wieder vor dem Palast, wo er versucht sich erneut zu behaupten, und wird dennoch von denjenigen, die den Palast bewohnen, schonungslos zurückgewiesen. Genauso wie er seitens der Tragiker und Dramatiker der darauffolgenden Epochen ferngehalten wird.

Umgekehrt hat der Chor aber durchaus eine Zeit erlebt, als er selbst Täter einer Ausstoßung war. Eine Zeit, in der das Chorkollektiv noch auf der Einbildung einer internen Einheit beruhte und – um diese Einheit zu schonen – einzelne Figuren opferte, die mit ihrem Drang nach Selbstbehauptung das Zusammenhalten der Gemeinschaft gefährdeten:

Die antike Tragödie definiert Zusammenbruch des «Staats» und der Bevölkerung, unter der alle handelnden Figuren zu verstehen sind, beschreibt, wie sie den von außen auf sie eindringenden Belastungen nicht mehr standhält und bricht. Zugehörigkeit und gegenseitige Verantwortung sind aufgegeben, als schnell abzulegende Kennzeichen nur noch belastend. Das Individuum erleidet diesen Verlust in der Szene vor dem Palast. (DFP/18)

Sowohl Chor als Individuum wären also vom Zusammenbrechen einer Gesellschaft betroffen, was beide Parteien zum existenziellen selbstverteidigenden Handeln zwingt. Die Masse wird zur Spaltung angeregt, um das „Abdriften der Demokratie“ in Gang zu setzen, es scheint eine von oben kontrollierte Spaltung zu sein, die wiederum zweckbestimmt für die Erhaltung dieser auftraggebenden Macht ist (DFP/18f.). Diese ungenannte Macht, auf die Schleef hindeutet, dürfte mit der abstrakten und allgegenwärtigen Entität einer von wenigen Einzelnen gesteuerten Verwaltung identifiziert werden. Im weiteren Sinn wird damit die Einrichtung eines Staates gemeint, die weder der Masse, den „Proleten der Straße“ (DFP/19) gerecht werden kann, noch dem heroischen Individuum, welches den „Weiterbestand der Gemeinschaft“ als lebenswichtig für den Fortbestand seiner eigenen Individualität erkennt.

Der ambivalente Mechanismus von gezwungenem Ausstoßen und freiwilligem Austreten profiliert sich somit als notwendige Ausgleichung eines interdependenten Verhältnisses. Die Anziehungskraft, die zwischen diesen zwei Polen besteht, erinnert an die von Simmel theoretisierte „soziologische Form des »Fremden«“¹⁸⁴, wo der Fremde als „Element der Gruppe selbst“¹⁸⁵ gilt. In diesem Sinne sei der Fremde einer Kategorie einzuordnen, die den Binarismus von Einheit und Nähe, Freundschaft und Feindschaft aufhebt¹⁸⁶ und diese zu einer Einheit zusammenbindet. Ein Element, das „zugleich ein Außerhalb und ein Gegenüber einschließt“¹⁸⁷ und in all seiner Widersprüchlichkeit zur Identitätsbildung beiträgt¹⁸⁸ und nach Schleef also zwar ausgestoßen wird und doch nicht gänzlich ausgelöscht werden kann.

Auch in Bezug auf diesen Aspekt der mehrfachen Ausschließungen schlägt Schleef eine Brücke zwischen Antike und Moderne, da er eine Korrespondenz der antiken Konstellation in der modernen und gegenwärtigen wiederfindet. Zur Erläuterung erwähnt er Gerhardt Hauptmann, der in seinen Stücken sehr deutlich den „Weg vom antiken zum modernen

¹⁸⁴ Georg Simmel, „Exkurs über den Fremden“, in: Ders., *Soziologie, Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung*, Gesamtausgabe Band 11, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1992, S. 764-771.

¹⁸⁵ Ebd. S. 765.

¹⁸⁶ Vgl. Massimo Fusillo, *Il dio ibrido, Dioniso e le „Baccanti“ nel Novecento*, Il Mulino, Bologna 2006, S. 55.

¹⁸⁷ Simmel, „Exkurs über den Fremden“, a. a. O. S. 765.

¹⁸⁸ Vgl. Fusillo, a. a. O.

Theater“ (DFP/178) beschrieben hätte.

In *Vor Sonnenaufgang* finden wir also auf der einen Seite die reich gewordene Familie Krause als pestkrankes Kollektiv, das achtlos im Wohlstand schwelgt und die gegen den amoralischen Überfluss Revoltierenden zum Austreten aus der Gemeinschaft treibt. Für die Erhaltung des Status muss das sich unterscheiden wollende Individuum geopfert werden (DFP/178). So werden Martha und Loth richtig hinausgeekelt, aus dem Chor ausgestoßen. Auf eigene Art haben beide Charaktere sich Gedanken über die Sittlichkeit des Lebensstils der Familie Krause gemacht, in Bezug auf die Umstände der aus „Tagelöhner, ehemalige Bauern, Ruinierte, Kinder, Halbtote“ (DFP/177) bestehenden Menschenansammlungen, die außerhalb des Hauses, also im übertragenen Sinne vor dem Palast, für die Herrschaften schufteten.

In diesem Stück lassen sich also drei Pole beobachten. Auf der einen Seite finden wir die herrschende Gemeinschaft, die durch die gemeinsame Einnahme der von Schleef mit dem allgemeinen Begriff bezeichnete Droge zusammenhält, die in diesem Fall in luxuriösem Essen, Alkohol und Geld besteht. Auf der anderen Seite stehen die ausgestoßenen Individuen in den Personen von Martha und Loth, die sich von der Gemeinschaft abspalten. Und dann gibt es die niedrige, ausgestoßene Masse, die nur als Hintergrund dient. Die Koexistenz der zwei Gruppierungen kann als die Nebeneinanderstellung der zwei Momente betrachtet werden, worin sich die antike Konstellation charakterisierte. Und zwar die bei Entstehung der Tragödie machthabende Masse und die am Ende der Tragödienentwicklung zu Gunsten des Individuums ausgestoßene Masse.

In *Die Weber* erfolgt laut Schleef ein weiterer Schritt. Hier erkennt er eine neue, moderne Deutung von Chor, womit die antike Konstellation umgekehrt und die Tragödie in die Gegenwart versetzt wird (DFP/12). Nun ist das herrschende ausstoßende Kollektiv in den Hintergrund getreten, der neue pestkranke verpestete Chor des Proletariats ist zugleich Protagonist und Ausgestoßener.

Aus der Beobachtung der verwickelten Verhältnisse zwischen kollektiven und individuellen Subjekten, die wechselweise die dominierende Position erobern und sich gegenseitig verstoßen, zieht Schleef folgendes Fazit: „die Bühne der Tragödie ist SZENE VOR DEM PALAST, die Diskussion eines schwankenden Staatswesens“ (DFP/475).

Auf weiteren Ebenen, in die sich die Komplexität dieses Konzeptes in Schleefs umfangreichem Essay entfaltet, wird im Laufe der folgenden Kapitel wieder hingedeutet. Hier soll der Umstand klargestellt werden, der von Schleefs Sicht aus als grundsätzlich für das Dasein der Tragödie an sich gilt: das wechselseitige Machtspiel einzelner und mehrstimmiger Subjekte, die vor dem Palast stehen und zu diesem keinen Zugang finden.

Sobald die Handlung in den Palast verlegt wird, sich im inneren der privaten Räumlichkeiten abspielt, gibt es keine Tragödie mehr. Tragödie dreht sich um den Konflikt zwischen Individuum und Gemeinschaft und wenn dieser ausfällt, oder außerhalb der Tore stillgehalten wird, wird das tragische Ereignis zum bürgerlichen Trauerspiel.

3. Der Konflikt zwischen illusionärem Individuum und Gemeinschaft

„Wofür stirbt der Held?“¹⁸⁹ – fragt sich Walter Benjamin, wenn er über das Verhältnis nachdenkt, das in der antiken Tragödie zwischen dem Einzelnen und der Gemeinschaft liegt. Der Held handelt zwar selbstbezogen, bringt dennoch „neue Inhalte des Volkslebens“¹⁹⁰ mit sich, sein Agieren berücksichtigt meistens das Gemeinwohl einer sich noch nicht als solche definierten Gemeinschaft. Da diese noch nicht dazu bereit ist, sich mit „Einzelwillen“ zu konfrontieren, schützt sie sich vor dem Einzelgänger, stößt ihn aus bzw. verurteilt ihn zum Tode. Somit bestätigt sich Benjamins Aussage, wonach die Tragödie auf der Opferidee ruhen würde¹⁹¹. Die Opferung lässt die Gemeinschaft enger zusammenwachsen in der Überzeugung, sich nur auf diese Weise aufrechterhalten zu können.

Wie bereits erwähnt wurde, beharrte Schleef auf dem Konzept einer Interdependenz zwischen Einzelnem und Chor, Individuum bzw. Opfer und Gemeinschaft. Das Eine ist für die Existenz des Anderen unentbehrlich und dennoch kann die Beziehung nur auf gegenseitigen Abstoßen und wiederholter Gewalt beruhen, ohne Aussicht auf Konziliation durchscheinen zu lassen. Chor ist gleichzeitig „Opfer und Täter, Ausstoßender und Ausgestoßener und immer: Draußen vor der Tür, vor dem Palast, im Leerraum, im Non-Place der Gemeinschaft“¹⁹². Es entsteht somit ein unlösbarer Teufelskreis, der sich der von Girard ausgestellten immanenten Ambivalenz¹⁹³ gleichstellen lässt, die er in der Abhandlung *La violence et le sacré* (1972) im Zusammenhang mit dem Sündenbockmechanismus schildert, der wiederum jeder archaischen Religion zugrunde liegen würde. Hier wird zuerst auf das Verbrechen aufmerksam gemacht, das mit der Tötung des ja eigentlich heiligen Opfers begangen wird und dann dessen Kehrseite deutlich gemacht, denn das Opfer wäre

¹⁸⁹ Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, S. 87.

¹⁹⁰ Ebd.

¹⁹¹ Ebd.

¹⁹² Heeg, „Einsamkeit. Schnittstelle“, S. 56.

¹⁹³ Vgl. René Girard, *Das Heilige und die Gewalt*, Benziger, Zürich 1987, S. 9. Girard bezieht sich hier auf den Beitrag von Henri Hubert und Marcel Mauss, *Essai sur la nature et la fonction du Sacrifice* (1968).

wiederum nicht heilig, würde man es nicht töten¹⁹⁴.

Schleef zeigt, wie die unauflösbare Beziehung Einzelner/Chor auf bewusster, wenn auch nicht gewollter Zugehörigkeit und gleichzeitiger Ausstoßung seitens des Chores basiert. Jeder Einzelne, der im Chor nach Individualisierung strebt, wird ausgegrenzt, der Chor erlaubt keine singuläre Identität, denn diese ist, im Sinne Nietzsches, „Quell und Urgrund alles Leidens, als etwas an sich Verwerfliches“¹⁹⁵.

Gerade auf der Suche nach Individualität und folgender Ausstoßung der Figuren aus dem Chor im Zerfall der „Zugehörigkeit“ (DFP/18f) sieht Schleef den Kern der antiken Tragödie. Und die Tragödie dreht sich um das gefährdete Schicksal der Gemeinschaft, die um ihr Überleben kämpft, indem sie sich als gewalttätige Entität vereint, sie „definiert sich durch die Teilhabe am blutigen Männerwerk“¹⁹⁶. Denn aus der ersten Reaktion auf eine Bedrohung, die sich meistens in Angst äußert, ergibt sich wiederum ein kräftiger Selbsterhaltungstrieb, den die Gemeinschaft zu einem Mechanismus des Alle-gegen-Einen¹⁹⁷ formt. Das von Girard beschriebene Schema setzt das kollektive Ausüben von Gewalt voraus, die sich auf das Ausstoßen und sogar die Hinrichtung eines Opfers auswirkt. Diese Gewalt muss kanalisiert werden, um nicht unkontrolliert auszubrechen und deshalb überzeugt sich die Menge „mimetisch“ – also sich gegenseitig beeinflussend, nachahmend – der Schuldhaftigkeit eines Sündenbocks. Die Komponenten der Menge ahmen sich gegenseitig nach, finden in der jeweiligen Begierde auf Gewalt die Möglichkeit eine Krise zu überwinden, den (zumindest zeitweiligen) Frieden wiederherzustellen. Die Verteidigung des Gemeinwohls würde also den Lynchmord rechtfertigen und durch das Löschen des *Skandalons*, also des Hindernisses, fühlt sich die Gemeinde wieder sicher¹⁹⁸.

Schleefs Deutung der Gesellschaftsverhältnisse scheint in mehreren Punkten mit der Girards übereinzustimmen und es ist stark davon auszugehen, dass ihm die Theorien des Kulturanthropologen und Religionsphilosophen wohlbekannt waren. Sicher ist, dass Schleef während der Erstellung der Konzeption für die Inszenierung *Mütter* bedeutsame Texte las, aus denen er verschiedene Denkanstöße erhielt. Im Archiv der Akademie der Künste Berlin, wo der gesamte Nachlass Schleefs aufbewahrt wird, befinden sich unter dem dramaturgischen Material zur Realisierung von seiner ersten Frankfurter Inszenierung einige

¹⁹⁴ Vgl. Ebd.

¹⁹⁵ Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*, S. 72 (§10).

¹⁹⁶ Walter Burkert, *Homo Necans, Interpretation altgriechischer Opferriten*, De Gruyter, Berlin New York 1972, S. 28.

¹⁹⁷ Vgl. René Girard, *La vittima e la folla, violenza del mito e cristianesimo*, Santi Quaranta, Treviso 1998, S. 41.

¹⁹⁸ Ebd., S. 53.

Auszüge aus Burkerts *Anthropologie des religiösen Opfers*¹⁹⁹. Die Markierungen und Notizen, die Schleef auf den Seiten dieses Textes hinterließ, beweisen, wie intensiv er sich mit Burkerts Ideen auseinandersetzte und wohl viele Anregungen für die Gestaltung seiner eigenen Theorien daraus zog.

Bewusst oder unbewusst, unterscheidet sich Schleef besonders in einem Punkt sehr deutlich von den Ansichten Girards. Am Beispiel des Bettlers²⁰⁰, der für die Ausbreitung der Pest verantwortlich gemacht wird und versucht, so wenig wie möglich aufzufallen, um die beeinflussbare Aufregung der Menge nicht übermäßig anzuspornen, will Girard die Unschuld bzw. die Passivität des Sündenbocks beweisen. Dieser wird fast zufällig von der Menge ausgesucht. Ob die Wahl zu Recht fällt, ist unwichtig, denn es wird ein Opfer gebraucht, und in diesem Fall heiligt der Zweck die Mittel.

Schleef hingegen stellt das Opfer als sich selbst bestimmendes Subjekt hin, das sich bewusst auf einen Individualisierungsprozess einlässt und sich also auch wissentlich der Ausstoßung aussetzt. Das Individuum erhebt seine Stimme, es will nicht unsichtbar und anonym bleiben und stellt sich der Gemeinschaft gegenüber. Das kann nicht zugelassen werden, denn die Menge ist eigentlich zu schwach, mit einem solchen Ansprechpartner wüsste sie nicht umzugehen, und die sinnvollste Lösung scheint zu sein, das Problem fernzuhalten. Aus der Beobachtung der gesellschaftlichen Zustände deduziert Schleef, dass, wer Hybris begeht, durch Opferung bestraft wird. Das Opfern ist somit nicht nur eine legitime Maßnahme, sondern wird sozusagen auch freiwillig seitens des Opfers in Kauf genommen.

Schleef enthält sich jeglicher Wertung, es geht ihm nicht darum, für Chor oder Individuum Partei zu ergreifen, noch den einen oder das andere zu idealisieren. Er braucht keine ideologischen oder moralischen Aussagen darzulegen, wichtig ist ihm, Probleme ans Licht zu bringen, sie in ihren Facetten zu dekonstruieren. Sein Theater soll keine Lösungen vorschlagen, vielmehr handelt es sich um ein „Theater des Konflikts“²⁰¹, dessen Ziel in der Theatralisierung einer zwiespältigen Bindung zwischen Chor und Einzelnen liegt. Schleef stellt beide Pole getrennt auf und insistiert auf deren Schwächen: sowie die Masse krank und stur ist, gibt es bei ihm auch nicht das verherrlichte Individuum²⁰².

Schleef enthüllt die zwei Komponenten als sich ergänzende Elemente, die weder ohne einander existieren können, noch die Möglichkeit eines harmonischen Zusammenlebens

¹⁹⁹ Walter Burkert, *Anthropologie des religiösen Opfers*, Carl Friedrich von Siemens Stiftung, München 1983. Im Archiv der AdK sind die fotokopierten Auszüge dieses Textes unter der Signatur Einar Schleef:1026 aufrufbar.

²⁰⁰ Girard, *La vittima e la folla, violenza del mito e cristianesimo*, S. 100.

²⁰¹ Schmidt, *Tragödie als Bühnenform*, S. 17.

²⁰² Lehmann, „Theater des Konflikts“, S. 44.

finden. Diese Polarität verweist auf Nietzsches Deutung der antiken Tragödie als Spannungsfeld von Apollinischem und Dionysischem. Wenn Apollon als Vermittler, bzw. „Genius des principii individuationis“²⁰³, die Behauptung des einzelnen Subjekts für möglich vortäuscht, wird der Werdegang der Individuation bald von Dionysos gestürzt. Dieser stößt jeglichen Anspruch auf Subjektivität ab und lässt die nach Individualisierung strebenden Elemente in den ekstatischen Zustand zurückkehren, wo „das Subjektive zu völliger Selbstvergessenheit hinschwindet“²⁰⁴.

Diese überindividuelle Dimension scheint mit Schleefs Idee von Chor übereinzustimmen. Was Schleef von Nietzsches Theorie nicht in seine Deutung aufnimmt, ist die Möglichkeit einer Wiedervereinigung der apollinischen und dionysischen Elemente. Wenn Nietzsche gerade die Versöhnung der zwei Triebe als die Vervollständigung des höchsten Ziels „der Tragödie und der Kunst überhaupt“²⁰⁵ beschreibt, bleibt Schleef misstrauisch und beharrt auf der unlösbaren Widersprüchlichkeit von Individuum und Chor als Voraussetzung der Tragödiengattung.

Lehmann erklärt, wie Schleefs Chor-Form eigentlich der fast utopische Gedanke zugrunde liegt, den Raum für mehrere individuelle Elemente zu schaffen, die sich nicht gegen die kollektive Einheit abgrenzen wollen, sondern eher in ein Wechselspiel verwickelt sind, das keine Einzelne gegeneinanderstellt, sondern „komplexe *Vielheiten* an- und abkoppelt“²⁰⁶. Schleefs Auseinandersetzung mit dem Chor darf also nicht als Verneinung des Individuums angesehen werden, da er ja immer wieder Perspektiven über dessen Befragung dargelegt und auf das zwiespältige Verhältnis von Darsteller und Publikum gedeutet habe. Diese seien „*zugleich* Einzelne und Zugehörige“²⁰⁷ und würden somit den Widerstreit zwischen singulärer und pluraler Natur in sich tragen.

Dass Schleef ständig den zwiespältigen Kontrast zwischen Chor und dem „vor dem Palast“ nach Individualisierung strebenden Einzelnen thematisiert, versteckt keinerlei Sympathie für den einen oder den anderen. Der als alltäglich empfundene Prozess des Opfern durch die Kollektivität wird wahrgenommen und wiedergegeben: Schleef plädiert nicht für die Legitimität der Opferung, noch bejubelt er die Masse als vorbildhaftes Subjekt.

Fröhliche, gesunde Zusammenrottungen, wie sie Wagner in DIE MEISTERSINGER VON NÜRNBERG feiert, sind Ausnahmen, bleiben in ihrem Menschenbild sichtbar stupid. Der Widerspruch, daß es keine fröhlichen, gesunden Menschen, Massen auf der Bühne gibt, die Format und Größe besitzen, sondern daß

²⁰³ Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*, S. 133 (§ 21).

²⁰⁴ Ebd. S. 29 (§ 1).

²⁰⁵ Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*, S. 140 (§ 21).

²⁰⁶ Lehmann, „Theater des Konflikts“, S. 49.

²⁰⁷ Ebd.

Fröhlichkeit und Lebensbejahung klein und arm wirken, hat sich mit dem bürgerlichen Theater, seinen Helden, seiner Volksdarstellung dauerhaft etabliert. Davon profitieren die Faschisten, die als Gegenentwurf die 'gesunde' Masse zeigen. Aus historischer Distanz ist auch diese 'gesunde Masse' krank. (DFP/274)

Schleef bietet also kein Modell einer "positiven Masse", sondern behauptet eindeutig deren Inexistenz bzw. Undurchführbarkeit. Genauer gesehen, streitet er ab, dass es – weder im antiken Theater noch heute – überhaupt eine richtige Gemeinschaft geben kann, im Sinne einer zusammenhaltenden Gruppe von Menschen, die gemeinsame und positive Ideale teilen und ein positives gesellschaftliches Ziel anstreben. In Menschenansammlungen, bzw. -zusammenrottungen liest er eher eine Art von Überlebensinstinkt, der einer Angst vor Einsamkeit entspringt, sowie der furchterregenden Feststellung, unfähig zu einem autonomen Handeln zu sein. Daraus würde sich auch der Drang ergeben, in einem überindividuellen Wesen Zuflucht zu suchen, sich diesem anzuschließen, darin unterzutauchen und sich darin aufzulösen. Mit anderen Worten, handelt es sich um den Drang, in einen dionysischen Zustand zurückzukehren und dort identitätslos zu verweilen. Und wer sich Dionysos hingibt, „muß es riskieren, seine bürgerliche Identität aufzugeben und 'wahnsinnig zu sein'“²⁰⁸, denn Dionysos vertritt die Idee einer nicht rigiden Identität, sondern einer vielfältigen, die jegliche Form von Andersheit hybridisiert²⁰⁹.

Und weiter setzt die dionysische Erfahrung das Heraustreten aus der eigenen Person voraus, also eine Ek-stase²¹⁰, die auch zu Besessenheit und Wahn treibt. Oder zur Krankheit, wie Schleef es mit eigenen Worten ausdrückt. Dieser Zustand der geistigen sowie sinnlichen Vernebelung, der auf den ersten Blick mit einer Befreiung von gesellschaftlichen Zwängen verwechselt werden kann, riskiert schnell, in gewalttätiges Handeln zu eskalieren. Das Individuum überlässt sich dem von Dionysos angespornten kollektiven Trieb, was zum Verlust jeglicher Zurechnungsfähigkeit führen kann, und wird als verschwommene Menschenhorde leicht steuerbar. Wenn die Zügel einer solchen Horde von dem Gott der Lynchjustiz²¹¹ gehalten werden, ist der Schritt zur Gewalt sehr schnell gemacht.

Schleef exponiert die starke Auswirkung der dionysischen Kraft auf die Menge und den daraus folgenden Wahnsinn, ohne diesen in Schutz zu nehmen. Weder aus seinen theoretischen Schriften, noch aus seinen szenischen Arbeiten lässt sich schließen, dass er die Gemeinschaft als positives Modell gegen das Individuum habe stellen wollen. Was er dem Kollektiv und also dem Chor anerkennt, ist eine gewisse Ehrlichkeit oder zumindest

²⁰⁸ Burkert, *Griechische Religion der archaischen und klassischen Epoche*, S. 252.

²⁰⁹ Fusillo, S. 10-13.

²¹⁰ Ebd. S. 31.

²¹¹ Girard, *La vittima e la folla, violenza del mito e cristianesimo*, S. 70.

Objektivität in der Selbstwahrnehmung. Laut Schleef ist die Masse sich ihrer Krankheit bewusst, leugnet sie nicht, sie will sich dem dionysischen Wahn auch nicht entziehen, sondern „steht dazu“ (DFP/277) und ist somit authentisch.

Das Individuum hingegen, welches während seines Individualisierungsprozesses einen Kampf gegen dieselbe Krankheit führt, lügt²¹². Aus dieser Sicht würde sich das hochmütige, von seiner Selbstbestimmung überzeugte, bürgerliche Individuum sich also eigentlich täuschen. „Ob es überhaupt Sinn macht, selbständig zu denken, ob das nicht Täuschung ist, ob nicht Individualität, langsam gesprochen, Konformität heißt“ (DFP S. 180), fragt sich Schleef – Hypothese, die Lehmann wie folgt ergänzt: „Kon-Form-ität, Identität der Form mit der Masse, Konformismus, Pseudo-Individualität“²¹³. Also im Grunde genommen: Lüge. Um das Scheinindividuum oder dessen Vorstellung der Verantwortung für den verbrecherischen Individualisierungsprozess zu entziehen, könnte man hier vielleicht auf Nietzsches Konzept der „apollinischen Täuschung“ zurückgreifen und die Lüge als Folgeerscheinung entschärfen, die den apollinischen Zauber der Individuation verspricht.

So entreisst uns das Apollinische der dionysischen Allgemeinheit und entzückt uns für die Individuen; [...] das Apollinische (reisst) den Menschen aus seiner orgiastischen Selbstvernichtung empor und täuscht ihn über die Allgemeinheit der dionysischen Vorgänge hinweg zu dem Wahne, dass er ein einzelnes Weltbild [...] sehe. [...] Was vermag nicht der heilkundige Zauber des Apollo, wenn er selbst in uns die Täuschung aufregen kann, als ob wirklich das Dionysische, im Dienste des Apollinischen, dessen Wirkungen zu steigern vermöchte, ja als ob die Musik sogar wesentlich Darstellungskunst für einen apollinischen Inhalt sei?²¹⁴

Und Schleef verachtet das Individuum auch nicht auf Grund seiner Lüge, sondern bezweifelt seine tatsächliche Existenzmöglichkeit. So stark der Einzelne, bzw. der „Vereinzelte“²¹⁵, um die Legitimität seiner Individuation kämpfen mag, ist er dennoch zum Scheitern verurteilt, denn egal wie zielstrebig man versucht, die Krankheit zu verdrängen, lässt sich diese nicht zähmen, sie greift von Innen an (DFP/277). Womit Schleef im Grunde meint, dass der Einzelne zwar versuchen kann, ein autonomes Dasein zu fordern, doch letzten Endes von Natur aus immer dazu neigt, in Chordynamiken zurückzufallen. Denn „in der Gesamtwirkung der Tragödie erlangt das Dionysische wieder das Uebergewicht“²¹⁶, die apollinische Täuschung der Individualisierung erweist sich „als die während der Dauer der Tragödie anhaltende Umschleierung der eigentlichen dionysischen Wirkung“²¹⁷, und wird

²¹² Vgl. Schleef, DFP/277 „Nur der Chor ist wahr, so Kafka, das Individuum lügt“.

²¹³ Lehmann, „Theater des Konflikts“, S. 49.

²¹⁴ Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*, S. 137 (§ 21).

²¹⁵ Heeg, „Einsamkeit. Schnittstelle“, S. 63.

²¹⁶ Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*, S. 139 (§ 21).

²¹⁷ Ebd.

letzten Endes in den dionysischen Bereich zurückgedrängt, wo sie sich selbst negiert.

Wenn sich in der griechischen Tragödie die Einheitlichkeit der verschiedenen Sphären noch wiederherstellen lässt, wird es schon ab Euripides immer schwieriger, bis sich das, selbst wenn nur illusorische Individuum auf der Bühne des europäischen Theaters durchsetzt und den Chor verdrängt. Die Erkenntnis dieses Verlustes treibt Schleef dazu, sich theaterpraktisch sowie auch rein theoretisch mit den Möglichkeiten einer erneuten Wiedereinführung der Chorfigur auseinanderzusetzen.

Bevor Schleefs Aufruf auf die „notwendige Arbeit“ für das „Überleben der gefährdeten Kunstform des Sprech- und Musiktheaters“ (DFP/10) geschildert wird, soll noch auf seine ganz persönliche Analyse der deutschen Dramengeschichte hingedeutet werden.

4. Schleefs Deutung einer gescheiterten chorischen Linie in der deutschen Dramengeschichte

Bereits im Vorwort seines Essays *Droge Faust Parsifal* legt Schleef zwei Modelle fest, aus denen sich die Deutsche Klassik entwickelt hätte: antike Tragödie und Shakespeare. Genauer wäre in den literarischen Kreisen der deutschen Klassik der Versuch zustande gekommen, das chorische Element der Tragödie mit der Individualisierung zu vereinigen, die in Shakespeares Stücken erfolgt ist. Wenn Schleef behauptet, dass Shakespeares Dramen ihren großen Anklang der Zerstörung des antiken Chores und dessen Aufspaltung in Individuen zu verdanken hätten (Vgl. DFP/10), weist er auch darauf hin, wie diese Spaltung eigentlich eine Fälschung seitens der „klassischen Bearbeiter und Übersetzer“ gewesen sei. Shakespeare habe nämlich „Elemente des antiken Chores“ (Ebd.) beibehalten und versucht, die Auflösung des Chores durch eine gewisse „Gleichzeitigkeit“ zu kompensieren, die den Zuschauer gezwungen hätten, „sich dem Strudel, dem Sog auszusetzen oder sich zu absentieren“ (DFP/11). Dieser „Wirrwarr der Szenen“ sei von den späteren Lesern „harmonisiert“ worden, um einen ordentlicheren Ablauf zu erzielen. Die „deutschen Klassiker“ hätten wiederum „Shakespeares Errungenschaften“ mit den Einflüssen der Antike zusammenbringen wollen, sodass Goethe und Schiller eine „Mischbildung“ geschaffen hätten, um „antike Tragödie und Individuen-Theater“ (DFP/11) zu verknüpfen. Hierin erkennt Schleef die Formulierung eines Kanons, der seitdem „für das deutsche Gegenwartsstück“ (DFP/11) gültig sei.

In den Kriegsszenen von Goethes *Geschichte Gottfriedens Von Berlichingen mit der eisernen Hand dramatisiert* sieht Schleef z.B. die „Gleichzeitigkeit“ Shakespeares wiedergespiegelt (Vgl. DFP/11). Um solche Kämpfe glaubwürdig darzustellen, kann man diese nicht in das

Schema einer chronologischen Abfolge einengen, wirksamer erscheint hingegen die Nebeneinanderstellung von Aktionen.

Wie Shakespeare meidet auch Goethe die „Chorgrobform, alle sprechen einen Text“ (DFP/11), es entsteht aber trotzdem eine Art von Polyphonie, eine nicht kontrollierte „Haufenbildung“, die sich dem definierten Individuum gegenüberstellt. Und obwohl Goethe mit *Götz* noch in die Vergangenheit flüchtet, bietet er die Voraussetzungen dafür, dass Schiller mit *Die Räuber* in der Gegenwart agieren und das Thema Chor neu definieren kann (Vgl. DFP/11). Die Definition von Chor verwendet Schiller erst in der experimentellen Nachahmung einer antiken Tragödie, *Die Braut von Messina*, die Schleef als antiken „Aufguß, Gips statt Marmor“ (DFP/14) bezeichnet.

Doch einen der antiken Konstellation näher kommenden chorischen Zustand erblickt Schleef eher in Schillers Frühdrama *Die Räuber*, dem er das Verdienst zuschreibt, die Tradition der nach einer Gruppierung benannten Dramen freigegeben zu haben. Er empfindet dieses als ausschlaggebend für eine ganze Reihe von Stücken, die sich mit einem chorischen Titel in eine neue dramatische Linie stellen. Am Beispiel der *Räuber* sei gewissermaßen das Muster der antiken Tragödien und Komödien (Perser, Troerinnen, Danaiden, Vögel, Frösche) rehabilitiert worden und der Chorgedanke erneut aufgegangen (Vgl. DFP/11).

Obwohl den Gruppierungen der gegenwärtigen Dramen nicht die offizielle Bezeichnung von Chor zugeschrieben wird, handelt es sich um richtige Kollektive, die sich aus Elementen eines gemeinsamen Milieus zusammenstellen und nicht förmlich, aber inhaltlich und konzeptuell als einheitliches Subjekt fungieren und „gegen die Herrschaft“ (DFP/12) angehen. So nennt Schleef u. a. von J. M. R. Lenz *Die Soldaten*, von Gerhardt Hauptmann *Die Weber*, von Franz Wedekind *Frühlings Erwachen*, von Marieluise Fleißer *Pioniere von Ingolstadt*, von Günther Weisenborn *Die Illegalen*, von Friedrich Dürrenmatt *Die Physiker*, von Heiner Müller die *Weiberkomödie* (DFP/12).

Als gemeinsames Kennzeichen dieser „vom Chor-Gedanken ausgehenden Stücke“ (DFP/7) stellt Schleef das Bedürfnis einer Drogeneinnahme, desjenigen „narkotischen Getränkes“, worauf Nietzsche hindeutet, „von dem alle ursprünglichen Menschen und Völker in Hymnen sprechen“²¹⁸. Wenn Dionysos seine Anhänger in einen Zustand des Rausches versetzt, sie ihrer Subjektivität entreißt und ihnen somit die Möglichkeit bietet, sich mit der ursprünglichen Einheit zu versöhnen, sieht Schleef den Rückgriff auf Droge in der Tradition des deutschen Dramas als Mittel, um eine „gesellschaftliche Utopie zu entwickeln“ (DFP/7). Die deutschen Autoren hätten nicht direkt auf dionysische Ekstase hingedeutet, sondern auf

²¹⁸ Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*, a. a. O. S. 28-29 (§ 1).

die „erste «chorische» Drogeneinnahme“, die Schleef mit dem „Abendmahl-Motiv“ (DFP/7) identifiziert. Deutsche Dramen würden ständige Variationen dieses Motivs als „die Notwendigkeit der Droge“ bieten, deren „Einnahme durch einen Chor“ analysieren und „die Individualisierung eines Chormitglieds durch Verrat“ darstellen (DFP/7).

Die imposantesten Beispiele, die er dafür bietet, sind Goethe und Wagner²¹⁹. Ausgehend von den Elementen wie Todesdroge, Potenzdroge und Zaubertränke in *Faust*, bzw. Blut des Abendmahls in *Parsifal*, bezeichnet er diese Werke, „in denen die Droge als Katalysator wirkt“²²⁰, als „symptomatisch“. Im Eröffnungsmonolog von *Faust* sieht Schleef „die exakte Beschreibung einer Drogeneinnahme und ihrer Wirkung“, also die dionysische, „sich verschiebenden Wahrnehmung“ (DFP/26).

Diese Drogeneinnahme sei in *Faust* „szenengebunden“ (DFP/175), statt einer einzigen Droge kommt hier – abhängig von der Situation – eine andere vor. In den Kapiteln Nacht und Studienzimmer wird von einem braunen „Saft, der eilig trinken macht“²²¹ und von Blut, ein „ganz besonderer Saft“²²² gesprochen, die Schleef als „Rausch- und Sterbedroge“ (DFP/175) identifiziert. Beim Osterspaziergang, wo Faust eilt, „ihr ew’ges Licht zu trinken“²²³, handele es sich eher um eine „Adorationsdroge“. In der Hexenküche wirkt der Trank als „Potenz-, als Verjüngungs- und Jugenddroge“. In Wald und Höhle nimmt Faust eine „von Quellen und Kräutern, Beeren und Früchten stammende Naturdroge“ zu sich, doch bald stößt er wieder auf Mephisto und wird sich wieder der „Chemiedroge“ nähern. Margarethe geht mit der „Schlafdroge“ um: auf Fausts Anweisung wird sie ihrer Mutter den Trank verabreichen, nach dem sie später, in Verzweiflung geraten, auch für sich selbst langen wird. (DFP/175f.). Goethes Werk ist zu einem „unerreichbaren Maßstab“ (DFP/23) geworden, den alle deutschen Autoren ohne großen Erfolg nachzuahmen versuchen – sogar Wagner habe laut Schleef seine Schwierigkeiten, mit seinem Modell zu konkurrieren und hätte auf Musik zurückgreifen müssen, „um Goethe szenisch zu überwinden“ (DFP/23).

Parsifal gilt für Schleef sogar als deutsches paradigmatisches Modell der „theatralen Wiederholung von Ritual“²²⁴, in dem das Thema des Chores wieder eine zentrale Rolle spielt. Hier scheinen alle wichtigsten Elemente vorzukommen: die Gemeinschaft der

²¹⁹ Schleef schildert dennoch, wie auch in Hauptmann mehrere Abendmahl-Lösungen zu finden seien, weist außerdem auf Kleists *Zerbrochenen Krug* hin und findet sogar im Stummfilm *Der letzte Mann* Spuren der Wagnerischen Verwandlung zur Graalsburg. Man vergleiche dazu das Kapitel „Abendmahl I“ DFP S. 73ff.

²²⁰ Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*, Verlag der Autoren, Frankfurt am Main 1998, S. 237.

²²¹ Johann Wolfgang Goethe, *Faust. Der Tragödie erster Teil*, in: Ders: Goethes Werke. Hamburger Ausgabe in 14. Bänden; textkritisch durchgesehen und kommentiert von Erich Trunz, Beck, München 1981-88, Band 3., S. 30, V. 732.

²²² Ebd. S. 58, V. 1740.

²²³ Ebd. S. 40, V. 1086.

²²⁴ Günther Heeg, „Einar wie Eva. Towards an Economy of the Feminine in Schleef’s *Puntila*“, in: *Special Section on Bertolt Brecht TDR*, 43/4, (1999), S. 87.

Gralssitter, deren Abhängigkeit von der Gralsdroge, das letzte Abendmahl, die Bedrohung der Gemeinschaft, die Hoffnung auf Rettung durch die gemeinsame Drogeneinnahme, die (Selbst-)Opferung des Weiblichen bzw. der Tod Kundrys²²⁵. Hier habe Wagner laut Schleef die vielen verschiedenen Drogen von *Faust* in eine einzige kondensiert, die allein das Weiterbestehen der Rittergemeinschaft sichern kann. Die Ritter versammeln sich um die Speisetafel, beunruhigt, dass ihnen die stärkende Droge verweigert wird. Aufgeregt – was im Schleef'schen Wortschatz pestkrank bedeutet – warten sie, bis Amfortas auf ein „erhöhtes Ruhebett“²²⁶ niedergelassen und der von den Knaben hingestellte Graal enthüllt wird, und schauen zu, wie nach einigem Zögern der Kristallkelch befreit wird.

Erst dann kann der von Amfortas durch den Graal gesegnete Wein ausgeschenkt werden. Schleef macht darauf aufmerksam, dass in der ersten Fassung noch richtiges Blut ausgeschenkt wird, was in den späteren Fassungen in Wein umgewandelt wird. Das Schema der in *Parsifal* wiederaufgestellten Chorsituation wird durch die Ausstoßung des Individuums vervollständigt, genauer, durch die Entfernung Klingsors, der gegen das Keuschheitsgebot verstößt und somit sein Recht auf „Mitgliedschaft“ (DFP/263) verliert. Schleef erläutert, wie sich der die Tragödie kennzeichnende Konflikt von Kollektiv und Einzelem auch hier in seiner vollen Zwiespältigkeit erweist: auf der einen Seite haben wir den Abgelehnten, der, „wie Ödipus durch Selbstverstümmelung zum tragischen, sich bestrafenden Individuum“ (DFP/263) wird. Auf der anderen Seite wird mit dieser „Verstoßung“ das „Ende der Gralsritterschaft und ihres Königs besiegelt“ (DFP/263). Da nützt auch Drogeneinnahme nicht mehr.

Ohne Droge könnte in Schleef's Deutung auch Brechts *Puntila* nicht überleben. Er „muß trinken, um die erlittene Teilung, Abstoßung, Ausstoßung zu verkraften“ (DFP/477). In der Konfrontation mit seinem Knecht wird ihm klar, wie die erstrebenswerte „Verschmelzung“ in ein „WIR“ unerreicht bleibt. Diese hätte „die Auflösung der schmerzhaften Trennung“ bedeuten können, was in der antiken Konstellation mit der Reinigung des „pestkranken« Volks“ übereingestimmt hätte (Vgl. DFP/477).

Das Zueinanderfinden von Einzelem und Kollektiv, dessen Verkörperung in Schleef's Interpretation Matti als Vertreter einer ganzen Gesellschaftsschicht darstellt, erfolgt nicht. Es bleibt nur die Droge, um das „Alleinsein“ auszuhalten. Auch hier sieht Schleef, wie das zwiespältige Verhältnis eine paritätische Schwäche heraushebt; keines der beiden Elemente

²²⁵ Heeg, „Einar wie Eva. Towards an Economy of the Feminine in Schleef's Puntila“, S. 87.

²²⁶ Die Regieanweisung zwischen den Szenen *Stimmen der Jünglinge* und *Knabenstimmen*. wurde nach folgender Textvorlage zitiert: Richard Wagner, *Parsifal*, Riveduto nel testo, con versione a fronte, introduzione e commento a cura di Guido Manacorda, Sansoni, Firenze 1936, Erster Aufzug S. 50.

dominiert das Andere, doch statt sich entgegen zu kommen, bleibt jedes für sich, jede Figur erleidet seine eigene Einsamkeit, „der »innen« Ausgestoßene Puntila, der »draußen« Ausgestoßene, der vor dem Hotel auf seinen saufenden Herrn wartende Chaffeur Matti“ (DFP/477).

Im Stück erfolgt eine Abwechslung von „Such- und Abstoßungsbewegungen“²²⁷ der zwei Männer, die in einer konfliktgeladenen gegenseitigen Abhängigkeit verwickelt sind, da sie einer das alter ego des anderen sind, und sich im Sprechen näher kommen. Diese komplexe Männerfreundschaft verfestigt sich nicht nur durch Alkoholkonsum, sondern indem sie miteinander sprechen. Gemeinsames Trinken und Sprechen sind also die Drogen, wodurch sie glauben, den eigenen „beschränkten Standpunkt“ erweitern und „das Korsett der Individualität in der Gemeinschaft mit anderen überwinden zu können“²²⁸.

In die Reihe dieser Stücke, in denen sich die komplexe Bindung von Individuum und Kollektiv durch Drogeneinnahme definiert, stellt Schleef auch Gerhart Hauptmann mit Werken wie *Vor Sonnenaufgang*, *Vor Sonnenuntergang* und *Die Weber*, das Schleef als „die erste große antike deutsche Tragödie“ definiert²²⁹. Was ihm hier inkohärent erscheint, ist die im 5. Akt vorgeschlagene „utopische Lösung“, die statt den „Niedergang der Weber“ deren Sieg annimmt und somit einen schlichtweg historischen Fehler begeht²³⁰. Generell erscheinen ihm die „trügerischen“ Schlüsse der bisher zitierten Werke von besonderer Bedeutung, die er – wie folgt – mit einer seiner einzigartigen Formulierungen zusammenfasst:

FAUST 2 endet mit der Himmelfahrt eines Massenmörders, der von einer Familienmörderin in die Höhe geholt wird. PARSIFAL endet mit dem erneuten Machtanspruch einer Mordarmee, DIE WEBER mit einem Theatersieg. (DFP/180)

Diese fragwürdigen Schlüsse, die „Interpreten und Zuschauer“ durch den vielen enthaltenen Sprengstoff desorientieren, würden laut Schleef „die Frage nach der Berechtigung des

²²⁷ Heeg, „Herr und Knecht, Furcht und Arbeit, Mann und Frau. Einar Schleefs archäologische Lektüre von Brechts *Puntila*“, in: Marc Silberman (Hg.), *drive b: Brecht 100*. Brecht Yearbook, N. 23, Theater der Zeit, 1997, S. 149.

²²⁸ Heeg, „Herr und Knecht, Furcht und Arbeit, Mann und Frau“, S. 149.

²²⁹ Einar Schleef im Gespräch mit Alexander Kluge, in: Alexander Kluge, *Einar Schleef, der Feuerkopf spricht*. Facts & Fakes. Fernsehnachschriften. Bd. 5. Hrsg. von Christian Schulte, Reinald Gußmann, Vorwerk 8, Berlin 2003, S. 43. Zu den in diesem Band zusammengeführten Interviews können auch die Videoaufzeichnungen der verschiedenen Begegnungen zwischen Schleef und dem Alexander Kluge aufgerufen werden. Kluges Beschäftigung und direkte Ergründung der Schleef'schen Theaterarbeit ist also die Zusammenstellung von interessanten und aufschlussreichen Material zu verdanken. Diesbezüglich wird auf die Fernsehaufnahmen hingewiesen, die auf dem Portal des Instituts für Theater-, Film- und Medienwissenschaft der Universität Wien – Passagen, Forschungsstelle Alexander Kluge – veröffentlicht wurden und aufrufbar sind (vgl. passagen.univie.ac.at).

²³⁰ Ebd.

Individuums“ (DFP/180) wiederholen - ob dieses nicht doch Illusion sei. Und somit enthüllt er die Zwiespältigkeit, die dem deutschen Drama innewohnt: er stellt fest, wie das „neuzeitliche Drama“ mit dem antiken Chor habe brechen müssen, um die wechselhafte Beziehung von Kollektivität und Individualität in Vergessenheit geraten zu lassen und dem Helden einen exklusiven Wirkungskreis freizulassen.

Auf der anderen Seite schildert er dennoch, um es mit Lehmann zu sagen, wie sich eine neue Form von Theater notwendigerweise auf das zwar zerbröckelte, doch weiterhin verbleibende „Grundmodell der Achse Chor/Individuum“²³¹ beziehen muss, von diesem nicht gänzlich unabhängig sein kann. Schleef schildert somit eine gewisse inhärente Inkohärenz der deutschen Dramatik, in der Chorfiguren hartnäckig zurückgewiesen werden und dennoch unterschwellig weiterexistieren.

Von Schiller über Goethe, Hebbel, Wagner bis Hauptmann, liest Schleef in diesem Sinne die Geschichte des deutschen Dramas neu. Aus seiner minutiösen Lektüre der Textvorlagen schält sich ein „archäologisches Vorgehen der Dramaturgie“²³² heraus: Schleef konfrontiert immer die Ur-Fassung mit den späteren Fassungen eines bestimmten Textes und stellt dadurch die verschiedenen eingefügten Änderung fest – die er in der szenischen Umsetzung dann meistens neben bzw. übereinander stellt. Mehrmals weist er darauf hin, wie unterschiedliche sprachliche Lösungen, wenn nicht sogar Schnitte sämtlicher Textfraktionen den Inhalt und die tief sinnige Bedeutung eines Werkes beeinflussen können, dessen ursprüngliche Sprengkraft entschärfen. Das gilt u. a. für Goethes *Faust I*, wo nach Schleef „alles ins Ordentliche, ins Kraftlose“ (DFP/79) gebracht wird. Er schildert nicht nur die „Harmonisierung von Wort Schreibweise, Satzzeichen“ (DFP/79), sondern beklagt, wie Auerbachs Keller „verläppert“, die Kerker-Szene „erstickt“ und der Eröffnungsmonolog „zerstört“ worden seien (DFP/79).

Das Bedürfnis, gewisse Textstellen umzuschreiben, sei meistens politisch zu begründen, was eindeutig wird, wenn man den Umgang mit chorischen Szenen betrachtet. So erinnert Schleef z. B., wie Goethe „als einziger“ die urtümliche Natur des Chores verstanden habe, seine Ortslosigkeit, das „eher zu den Bäumen zu der Erde“²³³ gehören, wie sich aus der Urfassung des *Götz* herausstellt. Hier würde im 5. Aufzug der Chor der Zigeunerinnen als „im 'wilden Wald' lebendes, fremdes Volk mit anderen, unbekanntenen Regeln“²³⁴ auftauchen; diese Zigeuner irren durch die Welt und „verlangen nichts als wüste Haide, dürres Gesträuch

²³¹ Lehmann, *Postdramatisches Theater*, S. 236.

²³² Heeg, „Herr und Knecht, Furcht und Arbeit, Mann und Frau“. S. 149.

²³³ Einar Schleef im Gespräch mit Alexander Kluge, *Der Feuerkopf spricht*, S. 11.

²³⁴ Dreysse, *Szene vor dem Palast*, S. 201-202.

zum Aufenthalt auf eine Nacht und Luft und Wasser“²³⁵, sie gehen mit Fremden freundlich um, solange diese sich auch entgegenkommend zeigen und bringen ihre atavistischen Zauberkräfte in die Verbesserung ihrer Umgebung ein. Diese sich immer in einer Gruppe bewegendem freien Geister versuche Goethe, „der Landschaft zuzuordnen“²³⁶.

Diese Szenen werden in den späteren *Götz*-Versionen stark gekürzt, denn das Auftauchen eines solch freien, von der allgemeinen sozialen Ordnung abgespaltenen Kollektivs hätte einen zu großen Wirbel auslösen können. Und Goethe bevorzugte es, jegliche Szenen aus dem Text zu nehmen, die von der sehr solipsistisch angehauchten bürgerlichen Gesellschaft als Provokation oder noch schlimmer als Bedrohung aufgenommen worden wären.

In einer Einleitung²³⁷ zu deren gemeinsamer Arbeit an der *Götz*-Inszenierung, unterstreichen Schleef und sein vertrauter Mitarbeiter Hans-Ulrich Müller-Schwefe, wie Goethe oft an seinem Stück werkelte, bis er den ursprünglichen Kern fast eliminierte. Unter der Bezeichnung von „Kern“ meinen sie die Figuren der Bauern – also die Volksmasse – und Adelheid – also das sich behaupten wollende Weib –, denen als Störelemente einer geregelten Gesellschaft kein Platz gewährt werden konnte. Schleef und Müller-Schwefe erklären die Entscheidung, einen in der Endfassung seiner provokatorischen Essenz beraubten Text zu inszenieren, damit, dass Texte an sich meistens stärker als ihre Autoren sind. Diese hätten sich nämlich oft der Auferlegung der Zensur beugen müssen, um in keine persönlichen Schwierigkeiten zu geraten bzw. um die Erwartungshaltung des Publikums nicht zu enttäuschen²³⁸.

Schleefs „archäologische“ Lektüre soll also dazu dienen, versteckte Eigenschaften gewisser Werke wieder herauszuheben, enttarnt die Potentialität des Chorisches, die sich oft bereits im Titel spiegelt, und bemängelt dessen Unvollständigkeit. Stücke wie *Die Räuber*, *Götz*, *Faust*, *Parsifal*, *Die Weber*, *Vor Sonnenaufgang*, verhandeln in ihrer Essenz Gemeinschaft. Das kollektive Element bleibt dennoch als Geist latent, es wird ihm nicht zugestanden, sich als Subjekt zu etablieren. So stark es sich auch durchsetzen mag, erlangt es keinen Platz auf der Bühne; in der szenischen Umsetzung dieser Dramen wird keine tiefsinnigere Deutung

²³⁵ *Goethes Götz von Berlichingen. In dreifacher Gestalt* herausgegeben von Jakob Baechtold, S. 152, V Aufzug Fassung A. Hier ist sehr klar zu sehen, wie die lange Zigeunerszene, auf die Adelheid stößt, bevor sie von Sickingen wiedergefunden wird, in den später verfassten, doch früher veröffentlichten Fassungen, nicht mehr vorkommt. An dieser Stelle fährt der junge Goethe fort: „Wir selbst irren in der Welt herum [...] Wer uns was schenkt, dem nehmen wir nichts. Dem geizigen Bauern holen wir die Enten; er schickt uns fort, da wir um ein Stück Brod bettelten. Wir säubern´s Land vom Ungeziefer und löschen den Brand im Dorf; wir geben der Kuh die Milch wieder, vertreiben Warzen und Hühneraugen; unsre Weiber sagen die Wahrheit, die gute Wahrheit“.

²³⁶ Einar Schleef im Gespräch mit Alexander Kluge, *Der Feuerkopf spricht*, S. 11

²³⁷ Schleef Archiv der Akademie der Künste Berlin, Signatur Schleef: 1706, enthält u.a. den Textentwurf für den Programmzettel der hier zitiert wird.

²³⁸ Vgl. Ebd.

gewagt, die wortwörtliche Wiedergabe der Textvorlagen wird nicht überschritten. Schleef erkennt die Ansätze für die Thematisierung einer chorischen Entität, doch muss er feststellen, dass dieser Versuch noch nicht gelungen ist.

Trotzdem muss festgestellt werden, daß das bürgerliche Theater für die Masse Volk keine Verwendung hat, sie überhaupt nicht definieren kann, folgerichtig die Ansätze der Klassik dazu ausscheidet. Es hat den Individualisierungsprozeß okkupiert, den es von Masse beeinträchtigt sieht. Dagegen entlarvt das Massentheater der Kommunisten und Faschisten den individualisierten Menschen als Täuschung. (DFP/274)

Wenn das bürgerliche Theater der Individuen sich unfähig erweist, eine Stelle für das kollektive Subjekt zu finden und somit eine bedeutende Sparte der Gesellschaft fast verleugnet, führt die extreme Vermassung und Gutheißung der Massen seitens der faschistischen und kommunistischen theatralischen Experimente auch zu keiner besseren Lösung. Der Konflikt Einzelner/Gruppe wird auch hier nicht gezielt problematisiert, sondern eher durch die Vernichtung des Individuums unterdrückt. Als einzige wirkliche Ausnahmen sieht Schleef Gerhart Hauptmann und Ernst Toller.

In *Masse Mensch* würde sich der Chor in der „überbetonten Zentralperspektive“ behaupten und somit eine realistische Chance haben, sich die Rolle des Erretters anzueignen und „die Stadt von der Pest zu befreien“ (DFP/274).

Noch herausragender sei Hauptmanns Leistung mit *Die Weber* gewesen, wo er „so etwas wie 'Volk' auf die Bühne“ (DFP/81) brachte. Da aber die tatsächliche Umsetzung oft von der ursprünglichen Intention abweicht, muss Schleef bedauern, wie Hauptmanns Absicht, der Kollektivität wieder eine führende Rolle zuzuweisen, von den späteren Theatermachern verdrängt wird (Vgl. DFP/81). Wenn er auf „unsere“ zeitgenössischen Bühnen hindeutet, schildert er ziemlich überdrüssig, wie eine solche „Personengruppe oder Ansammlung“ (DFP/81) als Störung empfunden und lieber abgeschafft wird. Im Wahrnehmen, dass Stücke wie *Die Weber* auf keinem Spielplan auftauchen, bezichtigt Schleef den Theaterbetrieb, sich gründlich vor der gesellschaftskritischen „Verantwortung zu drücken“ und es zu bevorzugen, auf einem Niveau der einfachen Unterhaltung zu verbleiben. (DFP/81).

Er nimmt die Versuche zur Kenntnis, die viele „Theatermacher“ fortsetzten, um „gegen die deutschen Klassiker den antiken Chor-Gedanken zu beleben“ und unterstellt deren Scheitern den „politischen Zustände(n)“. Denn wenn diese in bestimmten Momenten offen für die „Rückführung des tragischen Bewußtseins“ erscheinen, wird dieser Prozess bald wieder gebremst, aus Angst, dieselben Zustände umzuwälzen (DFP/9f.). Schleef stellt fest, wie keiner um ihn herum es bis dahin geschafft hat, die ursprüngliche Konstellation der antiken

Tragödie wiederherzustellen, wo die Elemente des Chorischen und des Weiblichen, die – wie später erläutert wird – aus seiner Sicht eng miteinander verbunden sind, noch eine zentrale Rolle spielten.

Mit seiner Inszenierungsarbeit versuchte er gezielt, genau diesen Mangel zu kompensieren, beide Figuren wiedereinzuführen und deren Zusammenhang deutlich zu machen. Einar Schleef wird inzwischen als Erneuerer der Chortragödie und sein Theater als die eindeutigste chorische Erscheinung innerhalb des postdramatischen Theaterlandschaft anerkannt. Mittels eines ganz eigenen, von verfremdendem Rhythmus und starker Interaktion von Chorgestalt und Raum geprägten „Theater-Idiom(s)“²³⁹, hat er die deutsche Dramen- und Theatergeschichte neu bearbeitet.

Er geht davon aus, dass die Entwicklung des neuzeitlichen Dramas vom „Schicksal des Chores“²⁴⁰ abhängt, genauer durch dessen Ausschließung. Denn das „bürgerliche Theater“, an dem das Individuum zelebriert wird, kann oder will mit der Masse nicht umgehen, beseitigt sie, verdrängt den antiken Chor und das weibliche Element (DFP/274), woraufhin später noch aufmerksam gemacht wird. Doch bleibt Schleef bei der Überzeugung, dass hinter dieser Fassade, Individualisierung zu fördern, noch das Anzeichen einer ursprünglichen kollektiven Herleitung überdauert und versucht, das daraus folgende unbewusste Streben nach Wiederbelebung dieser Sphäre aufzudecken. Trotz der überwiegenden Einstellung seitens der deutschen Klassiker, der Chorfigur den ihr von den antiken Autoren eingeräumten Platz zu verweigern (DFP/9), erkennt Schleef die verschiedensten Ansätze, eine antike Konstellation wiederbeleben zu wollen, und geht „den heimlichen Spuren des Chors in der deutschen Dramatik nach“²⁴¹.

Er liest also bestimmte Stücke von einer neuen Sicht aus, betrachtet das in ihnen versteckte chorische Element, was sie eigentlich zu Chor-Stücken macht. In all den Werken, auf die er sich in seinen theoretischen Überlegungen immer wieder bezieht, erkennt Schleef das Verhandeln von Gemeinschaft und glaubt sie somit in eine hypothetische chorische Linie einfügen zu können.

5. Schleef inszeniert. Verschiedene Versuche, das chorische Potential wiederzubeleben

Schleefs szenische Praxis ist, wie bereits angedeutet, sehr außergewöhnlich; er bevorzugt einfache, kahle meist schwarz-weiße Räume, mit minimalistischer Ausstattung und konzentriert sich gänzlich auf das Sprechen und die Bewegung der vereinzelt oder zu

²³⁹ Lehmann, *Postdramatisches Theater*, S. 237.

²⁴⁰ Ebd.

²⁴¹ Lehmann, „Theater des Konflikts“, S. 51.

Gruppen vereinten Körper auf der Bühne. Schleefs Lektüre der deutschen Dramengeschichte beeinflusst sogar die Verwendung des bei ihm immer präsenten chorischen Elements, das er oft auch dort einfügt, wo die Textvorlage es nicht vorsieht. In gewissen Figuren erkennt er nämlich eine fast allegorische Funktion, die er als stellvertretend für eine ganze Gruppe deutet und die in der szenischen Umsetzung somit von einem Kollektiv verkörpert werden kann.

In Schleefs Erarbeitung eines Inszenierungs-Kanons waren die Überlegungen bezüglich der szenischen Orte des Chores²⁴² wesentlich. Er geht davon aus, dass sich in der attischen Tragödie der Chor im Bereich der Orchestra aufhielt: in der Nähe des Publikums und weiter entfernt von der Skené, die Schleef in *Droge Faust Parsifal* hyperonymisch als Palast und somit als Machtzentrum definiert. Dieses eher theaterpraktische Bedenken beeinflusst natürlich Schleefs sehr spezielle Raumgestaltung, die oft einen langen Laufsteg vorsieht, der sich direkt von der Bühne aus durch den Publikumssaal zieht, ihn physisch spaltet. Auf der einen Seite kommen dadurch Schauspieler und Chormitglieder den Zuschauern körperlich näher; auf der anderen wird die räumliche Trennung der Zuschauergemeinschaft Metapher für diejenige Spaltung, die jeder Gemeinschaft innewohnt. Diese Spaltung bringt wiederum einen Schmerz mit sich, dem in Schleefs szenischer Praxis eine sehr definierte physische Form zugewiesen wird, sowohl während der Vorbereitungszeit als auch im Moment der Aufführungen selbst.

Dass die Probenphase für Schauspieler und Chormitglieder körperlich und psychisch sehr anspruchsvoll war, wird durch die Erinnerungen verschiedenster mitwirkender Zeugen²⁴³ bestätigt. Die Verkörperung des Schmerzes wird außerdem auf Schleefs Bühne unleugbar und äußert sich in der angewandten Sprach- bzw. Deklamationsart, im beharrenden Geschrei, sowie in den erschöpfenden Aufmärschen und in den stampfenden, sogar gefährlichen Bewegungschoreographien. Schleef ist sich bewusst, wie nur eine solche zum extremen Punkt geführte schmerzhaft Erfahrung den von den Spielenden vokal und körperlich erzeugten Schmerz auf die Zuschauer übertragen kann. Nur so wird der aus der Unversöhnlichkeit von Einzelnem und Gruppe ausgehende Schmerz der Protagonisten greifbar und teilbar, seine Öffentlichkeit ist wie in der antiken Konstellation erneut hergestellt. Bei Schleef empfindet das Individuum im Schmerz „die Schnittstelle, sein

²⁴² Schmidt, *Tragödie als Bühnenform*, S. 17.

²⁴³ Als Zeugen wird u.a. an die Erinnerungen der Schauspieler Jutta Hoffmann und Martin Wuttke hingewiesen, sowie auf das Zeugnis der Frauen des Laienchors aus *Mütter*, die sich in einigen im Archiv aufbewahrten Briefe über die harte Arbeit und die überlangen Arbeitsstunden äußern und sich trotzdem mit dem Ergebnis zufrieden sagen und sogar bereit sind, erneut mit Herrn Schleef zu arbeiten. Miriam Dreysse, die in *Szene vor dem Palast* ihre Erfahrung als Assistentin bei mehreren Schleef Produktionen schildert, verweist auch auf die außergewöhnliche Intensität der Probenstunden, die sogar die 10 Stunden am Tag überschreiten konnten.

Abgeschnittensein von der Chor-Gemeinschaft, die ihrerseits kein harmonisches Kollektiv ist, sondern vom Chor-Riss des Einzelnen“²⁴⁴ geteilt ist.

5.1 Der aussichtslose Zwist zwischen Individuum und Masse in *Götz und Vor Sonnenaufgang*

Ein einleuchtendes Beispiel für Schleefs Verwendung eines Laufstegs gibt uns seine Inszenierung des *Ur-Götz* am Bockenheimer Depot in Frankfurt (1989). Hier eignete sich die langgezogene Form des ehemaligen Betriebshofs besonders gut, um diese Art von Bühnenkonzept einzusetzen. Schleef teilte den Raum in seiner Mitte durch einen sich von einem Ende zum anderen hinausziehenden Steg und kennzeichnete den Saal mit einer stilisierten doch wirksamen Symbolik, die in groben Zügen auf die sowohl ideelle als auch körperliche soziopolitische Trennung verschiedener Menschengruppen in einer jeden Gesellschaft hindeutete. So sollte die sich durch den Steg ergebende Kreuzform auf die Kirche, während die an einem Ende desselben Stegs sich anzeichnende Empore auf Staatsmacht hinweisen. Der Steg galt als öffentlicher Raum, wo sich alle Figuren abwechseln, und unter dem Steg breitete sich der Ort der Ausgestoßenen aus²⁴⁵. Das „architektonische Dispositiv“ sollte bereits Schleefs Rezeption des deutschen Dramas widerspiegeln, in dem für die Aufrechterhaltung der bestehenden „hierarchischen Ordnung“ gesorgt wird und bedrohende Elemente zurückgestoßen werden²⁴⁶.

In der Einleitung zur Inszenierung präzisiert Schleef, wie Goethe keine historische Chronik des Bauernkrieges von 1524 habe darstellen wollen, sondern die zwiespältige Figur Gottfried von Berlichingens ins Zentrum seines gegen die bis dahin geltenden Theater-Konventionen stoßenden Dramas bringt. Damit wird gezeigt, wie Berlichingen sich zwischen den alten, nicht mehr anerkannten Ritteridealen und den neuen bürgerlichen Regeln bewegen muss und schließlich wie alle anderen resigniert krepirt²⁴⁷.

Heeg sieht in Schleefs Interpretation eine neue Art, an die Hauptfigur heranzugehen, da er diese nicht als „linken Revoluzen“²⁴⁸ zeigt, sondern viel mehr als „Rebellen der Ordnung“, der letztendlich die deutsche Neigung zur Erhaltung einer vorgegebenen Gesellschaft weiterführt. Diese wird durch den Männerbund von Soldaten zusammengehalten, die einer

²⁴⁴ Heeg, „Einsamkeit. Schnittstelle“, S. 63.

²⁴⁵ Vgl. dazu Dreysse, *Szene vor dem Palast*, S. 76-77.

²⁴⁶ Ebd.

²⁴⁷ Die genannte Einleitung kann unter dem Material des Schleef Archiv im Besitz der Akademie der Künste Berlin, Signatur: Schleef 1706.

²⁴⁸ Heeg in einem Gespräch mit Wolfgang Storch, B.K. Tragelehn, Karl Kneidl und Georges Froscher über die *Götz*-Inszenierung. Aufrufbar im Schleef Archiv der Akademie der Künste Berlin, Signatur: Schleef 1720.

höheren Macht dienen und so keine freie, sondern eine Dienstgesellschaft ermöglichen. Hier wird Schleefs Parallele zur modernen deutschen Dienstleistungsgesellschaft erblickt, wo der „Siegesszug der kapitalistischen Einzelkämpfer unaufhaltsam erscheint“²⁴⁹ und das Gelingen einer Gemeinschaft von ungebunden zusammenwirkenden Individuen keine realistische Möglichkeit darstellt.

In Schleefs Inszenierung tragen Berlichingens Anhänger die gleiche Uniform wie die kaiserliche Armee, was darauf hindeutet, wie jede Art von Machtanspruch gleich endet, so vorbildlich das Ausgangsideal auch sein mag. Egal von welcher Seite der Angriff kommt, ob es sich um eine Unterdrückung der Untergeordneten von Oben handelt oder um revolutionäre Triebe, die versuchen, das amtierende Regime umzuwälzen. Sobald eine führende Position eingenommen wird – „ob im Namen des Individuums oder eines Kollektivs“²⁵⁰ –, wiederholen sich die Machtstrukturen immer wieder. So werden die revoltierenden Bauern auf Schleefs Bühne nicht idealisiert, sondern erscheinen als „erbärmliche Menschen“²⁵¹, deren Brutalität sich aus den heftig skandierten Bewegungen und dem rhythmisierten Sprechen ergibt.

Macht ruft Gewalt hervor und die subtile Grenze zwischen Opfer- und Täter-Sein kann schnell umkippen, das ist für Schleef ein unausweichlicher Automatismus. Mit dieser Voraussetzung liest er die Geschichte der deutschen Revolutionen und entdeckt in Goethes *Götz* die offensichtliche Entlarvung der Freiheit des Individuums als unrealisierbare Utopie. Nur im Sterben erblickt Götz die ersehnte Freiheit, denn „die Welt ist ein Gefängnis“²⁵², wie seine Frau Elisabeth in den letzten Zeilen des Stückes resigniert behauptet. Sogar ein solch außergewöhnliches Gemüt wie Götz kommt über die Vorstellung, die „Imago des Individuums“²⁵³ nicht hinaus, er bleibt schlichtweg allein. Noch einmal wird deutlich, wie das Wechselspiel zwischen dem durch den Chor-Riss vereinsamten Einzelnen und dem sich nicht als harmonische Einheit konstituieren könnenden Kollektiv keinen Sieger haben kann. Es ergibt sich immer wieder ein Teufelskreis, in dem das Individuum von der verängstigten Gemeinschaft ausgestoßen wird und diese wiederum ohne einen für sie kämpfenden Führer zum Scheitern verurteilt ist.

Auf den unlösbaren Konflikt von Individuum und Gemeinschaft wird man auch ständig in der Inszenierung von *Vor Sonnenaufgang* erinnert. Das Stück dreht sich um die

²⁴⁹ Heeg, „Chorzeit. Sechs Miniaturen zur Wiederkehr des Chors in der Gegenwart“, in: Theater der Zeit 4/2006, S. 18-23.

²⁵⁰ Dreyse, *Szene vor dem Palast*, S. 183.

²⁵¹ Schleef und Müller-Schwefe, Textentwurf für den Programmzettel, Archiv AdK, Signatur: Schleef 1706.

²⁵² J. W. Goethe, *Götz von Berlichingen*, in: Ders: *Goethes Werke*. Hamburger Ausgabe in 14. Bänden, a. a. O. S. 175.

²⁵³ Heeg, „Einsamkeit. Schnittstelle“, S. 63.

Angelegenheiten einer reich gewordenen Bauernfamilie, die, ihre niedrige Herkunft vergessend, einen äußerst verschwenderischen und unmoralischen Lebensstil führt, jeglichen Hausverstand verliert, und, um die existenzielle Leere auszuhalten, zum Alkohol greift. Von der verbreiteten Krankheit der Familiengruppe will sich die zweite Tochter Helene retten, und der gerade wieder aufgetauchte Freund ihres Schwagers, Loth, bietet sich anfangs als Erretter. Die draußen weiterlebende Masse hat in den Zeilen dieses Sozialdramas keine sprachlichen Einsätze, doch ist sie unterschwellig immer präsent, zumindest als Reflexionsobjekt einiger Hauptdarsteller, die sich über die Zustände des Bauernlebens Gedanken machen. Schleef findet auch hier den Weg, das Stück als Kampfplatz zu deuten, auf dem Individuum, Kollektiv und Masse sich abwechseln, ohne dass sich ein Gewinner herausstellt.

Reicher im goldnen Haus, Fühlst du kein Schauern? Dringt nicht ein Sturmgebraus dumpf durch die Mauern? Die da draußen frierend lungern, dich zu berauschen, müssen sie hungern, ihre gierigen Blicke suchen dich, ihre blassen Lippen verfluchen dich, und ihr Hirn mit dumpfen, dröhnenden Schlag, das schmiedet den kommenden Tag.²⁵⁴

Diese Zeilen stehen zu Beginn der Inszenierung weiß auf schwarz auf dem eisernen Vorhang. Die Bühne bleibt während der gesamten Aufführung düster, was emblematisch für die aussichtslose Situation ist. Die degenerierte Familie Krause steht sinnbildlich für eine ganze Gesellschaft, die durch die fortschreitende Industrialisierung nichts als eine verbreitete „menschliche Verwüstung“²⁵⁵ bewirkt und keinen Platz für Solidarität oder Einfühlungsvermögen offen lässt. Schleef entfernt sich von jeglicher Psychologisierung, er bietet uns keine Individuen, sondern Typen, wiederverwendbare Menschenmuster, keine Unizitäten, denn die Geistesarmut ist verallgemeinert.

Als würden sie eventuelle Schuldgefühle lindern wollen, treten die in Schleefs Theaterästhetik oft wiederkehrenden Frauen im Kittel auf, die mit Eimer und Schwamm auf der Bühne schufteten, um die mahnende Schrift wegzuschrubbeln. Doch der Gedanke an die „da draußen“ Hungernden bleibt im Laufe der gesamten Aufführung immer im Hinterkopf – eine Art Promemoria der permanenten Anwesenheit der sich vor dem Palast versammelnden Masse. Selbst wenn keine Körper zu sehen sind, ist der Geist dieser Masse präsent, man hört sie von draußen trampeln, sie versucht gegen die ewige Marginalisierung

²⁵⁴ Hugo von Hofmannsthal, „Sünde des Lebens“ (1891) in: Ders., *Gesammelte Werke in Einzelausgaben: Gedichte und lyrische Dramen*, hrsg. von Herbert Steiner, Fischer Stockholm 1963, S. 484.

²⁵⁵ Günther Rühle in der Einleitung zur Inszenierung von *Vor Sonnenaufgang*, Programmheft Schauspiel Frankfurt 10/1986-87, Archiv der AdK, Signatur: Schleef 1674.

aufzubegehren und Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen. In der letzten Szene, wenn die Magd die Leiche Helenes entdeckt, lässt Schleef, statt ihren besoffenen Vater, eine Gruppe nicht genau erkennbarer Figuren auftreten, die genau für die draußen verbannte Menge steht. Diese Figuren sind stumm, doch schaffen sie es, sich mittels ihrer stark rhythmisierten, hämmernden Bewegungsart über das Klimpern der Champagnerflaschen, die die protzige neureiche Krause-Gemeinschaft rücksichtslos austrinken, zu behaupten. Schleef scheint den elendigen Bauern eine Art Revanche ermöglichen zu wollen, denn so oxymorisch die Nebeneinanderstellung zweier solch divergierender Lebenszustände auch erscheinen mag, erweisen sie sich augenscheinlich als zwei Komponenten eines selben Elends. Doch bleibt es bei einem mageren Trost, denn die Masse findet in der Offenbarung der Abartigkeit ihrer Gegner keine Heilung für die eigene. Wieder mal ist die Niederlage allseitig, vernichtet sind die beiden Gruppierungen, vernichtet ist auch die sich absondern wollende Helene und Loth, der sich als Erretter vorstellte, verrät sich durch seine Feigheit selbst, er versagt. Schleef erblickt auch hier keinen Gewinner.

Das führt uns zurück zum Götz. Exemplarisch für dieses zwiespältige und von vornherein verlorene Verhältnis von Einzelnem und Kollektiv scheint die in Goethes Vorlage sehr kurze Szene *Wald an einem Morast*²⁵⁶ im 3. Aufzug zu sein. Hier begegnen sich zwei Reichsknechte auf der Flucht von Götz; der eine ist der Kaiserarmee noch treu und will seinem Offizier Brot bringen, der andere hat sich von allem abgesondert. Als sie Pferdegeräusche hören, klettert der eine auf einen Baum und der andere versinkt im Sumpf, woraufhin der erste sich über den Hochmut des Kollegen lustig macht, ihn als „Memme“ bezeichnet und sich aber auch kein besseres Ende erhoffen kann, sondern von Götz und seinen Leuten gefasst wird.

Schleef bezeichnet diese als die „wichtigste Szene des epischen Theaters überhaupt“²⁵⁷ und widmet ihr einen wichtigen Platz in seiner Inszenierung. Episch in dem Sinne, dass Goethe uns eine Situation bietet, in der man für keine der Figuren eine wirkliche Sympathie empfinden noch sich mit ihnen identifizieren kann. Die unsolidarische Reaktion des Knechts, der kein Mitleid für das Elend eines Gleichgestellten empfindet, sondern sich sogar hinterlistig darüber freut, bis er selbst an der Reihe ist, stellt Schleef als vorbildhaft für das hoffnungslose Schicksal jeglicher Gesellschaft aus, er sieht keinen realistisch begehbaren

²⁵⁶ Aus der vergleichenden Lektüre der drei Götz-Fassungen geht hervor, dass diese Szene aus der letzten – die Bühnenbearbeitung für das Weimarer Theater, die sich zumindest zu Goethes Lebenszeit als die meist verwendete Version etablierte – vollkommen gestrichen wurde. Vgl. Jakob Baechtold, *Goethes Götz von Berlichingen*, a. a. O. S. 102f.

²⁵⁷ Schleef und Müller-Schwefe, Textentwurf für Programmheft, Archiv AdK Signatur: Schleef 1706.

Weg für ein gesundes kollegiales Zusammenleben.

In dieser Szene sieht man auf Schleefs Bühne die zwei Männer, die sich ganz allein in der Mitte des Stegs aufhalten und die vereinzelt Kriegsopfer verkörpern²⁵⁸, während die zwei militärischen Fronten – die Soldaten des Kaisers und die Ritter Berlichingens – sich getrennt auf den entgegengesetzten Extremitäten desselben Stegs positionieren und – ohne einzugreifen – dem Untergang der Individuen zugucken. Bis sie den Aufführungsraum stürzen und „die gewalttätige Machtusurpation, die jeder Krieg realisiert“²⁵⁹, szenisch durchziehen. Die Zuschauer werden von der schauspielerischen Wucht überfallen, die szenische Gewalt hat sich in die Realität übertragen, sie ist physisch greifbar geworden. Die Zerstörung des Individuums ist vollzogen und zwar von zwei scheinbar verfeindeten Gruppen, die sich im Angriff auf die zu vernichtenden Einzelnen in ihrer identisch gewalttätigen Essenz entblößen.

5.2 Puntila und sein Knecht Matti, eine wechselseitige Abhängigkeit

Die am 17. Februar 1996²⁶⁰ am Berliner Ensemble aufgeführte *Puntila*-Inszenierung stellt verschiedene, der die Schleefsche Ästhetik kennzeichnenden Elemente zusammen. Als erstes fällt auf, wie er hier die szenische Verwendung für ein ihm wichtiges Symbol findet: der runde Tisch als metonymisches Sinnbild einer gemeinschaftlichen Situation. Wenn Dreyse sich an Schleefs Vorgang bei den Proben eines neuen Stücks erinnert, deutet sie genau darauf hin, wie sich bei den ersten Leseproben alle Beteiligten versammelten, oft eben um einen oder mehrere Tische und zusammen über die Vorstellungen zur Realisierung des Stücks diskutierten. Schleef sammelte die verschiedenen Einfälle, versuchte sie mit den eigenen zu koordinieren und strebte somit die „Utopie eines runden Tisches, eines gemeinschaftlichen Handelns“²⁶¹ an. Eine reine Utopie, die als solche auch unvollkommen geblieben wäre, da Schleef, so stark sein Begehren danach auch sein konnte, von der Undurchführbarkeit einer solchen Gemeinschaft überzeugt war. Immer wenn er mit dem Gedanken dieser Utopie arbeitete, hielt er ihr, besonders in der Geschichte Deutschlands, „meist gewalttätiges Scheitern“²⁶² vor Augen. Diese Weltanschauung sollte natürlich auf sein Werk übertragen werden. So konzipierte er für das Bühnenbild einer nie zu Ende gebrachten *Parsifal*-Inszenierung die runde Tafel der Gralsritter, die er dann tatsächlich erst

²⁵⁸ Dreyse, *Szene vor dem Palast*, S. 184.

²⁵⁹ Ebd.

²⁶⁰ Die Premiere war ursprünglich für den 30. Dezember 1995 vorgesehen, musste dennoch kurzfristig verschoben werden, da Schleef eine Verletzung am Schultergelenk und Jutta Hoffmann einen Achillessehnenabriß erlitten hatten. Vgl. Behrens, Schleef, Werk und Person, a. a. O. S. 180.

²⁶¹ Dreyse, „Erinnerungen an die Frankfurter Zeit“, in: *Einar Schleef. Arbeitsbuch*, a. a. O. S. 155.

²⁶² Ebd.

in der Realisierung von *Puntila* einsetzte und diesbezüglich bestätigte, dass es der „*Parsifal-Tisch*“ sei, an dem in seiner Arbeit „jede Trinkerrunde sitzt“²⁶³.

In diesem Stück sind zwei Aspekte besonders wesentlich, die Hassliebe-Bindung von Herr und Knecht und die Ausführung des weiblichen Opfers, worauf im folgenden Kapitel eingegangen werden soll. *Puntila* und *Matti* versuchen zwar, sich gegenseitig abzustößeln, finden doch immer wieder zueinander. In dieser gegenseitigen und unversöhnlichen Abhängigkeit liest Schleef wieder einen Verweis auf das zwiespältige Verhältnis von Individuum und Gemeinschaft und inszeniert *Puntila* (den er auch selber spielt²⁶⁴) als einzelnes Subjekt und *Matti* als Chor. Dreyses liest in dieser Choralisierung Schleefs Hinweis auf ein von Anfang an dem Scheitern verurteiltes Modell von Gesellschaft, die Brecht mit seinen politischen Ansichten anstrebe²⁶⁵. Statt dem von Brecht als intelligentes, selbstständiges Individuum konzipierten *Matti*, zeigt Schleef ein Kollektiv unterwürfiger und fast bestialischer Knechte, die sich genauso hemmungslos wie ihr Herr benehmen. Schleef löscht die als desillusioniert empfundene Utopie eines konstruktiv rebellierenden und selbststagernden Kollektivs aus und lässt eine Knechte-Gruppe auftreten, die sich den Befehlen ihres despotischen Herrn beugt. Diesem teilt Schleef eine doppelte Funktion zu: der *Puntila*-Darsteller (also er selbst) soll nicht nur die Titelrolle, sondern – im Brechtschen Sinne der Verfremdung – den „Spielleiter“ verkörpern, der über die gesamte Inszenierung wacht. Er sorgt dafür, dass immer wieder an die Situation der Theatervorstellung erinnert wird, indem er diese zum Beispiel hier und da unterbricht und befiehlt, den einen oder den anderen Auftritt zu wiederholen.

Dieser „selbstherrliche (Theater-)Gott/Vater/*Puntila*/Regisseur/Schleef“²⁶⁶ inkarniert hier ein abstraktes höheres Gesetz, eine universelle eklektische Hierarchie, die sich in ihren unzähligen Facetten und Gegebenheiten immer wieder bestätigt. Diese Ordnung, die für die Theaterinstitution, für eine ideologische Ansicht, für eine Gemeinschaft, einen Glauben, für das allgemeine „Gesetz des Stärkeren“²⁶⁷ stehen kann, hat immer ein und dasselbe Ziel: die Unterdrückung, die Opferung des Einzelnen, also des Subjekts.

In *Puntila* ist dieser Drang nach Opferung als Selbstserhaltung dieser höheren Macht

²⁶³ Schleef im Gespräch mit Alexander Kluge, *Der Feuerkopf spricht*, a. a. O. S. 20.

²⁶⁴ Wie Schleef im Interview mit Kluge erzählt, hätte die Rolle eigentlich Martin Wuttke verkörpern sollen, der unter Schleefs Leitung bereits Theseus und Götz gewesen war. Da Wuttke während der Probenzeit erkrankte und sich nicht rechtzeitig erholte, musste Schleef auf eine alternative Lösung zurückgreifen. Die logischste Entscheidung schien ihm, selber für die Rolle einzuspringen, da er den *Puntila*-Text so gut kannte und im Sinne Brechts diesen nicht hätte darstellen, sondern referieren müssen. Schleef meinte, dass kein Schauspieler in so kurzer Zeit die Rolle hätte einstudieren können und eine kurzfristige Substitution letztendlich dem Endergebnis geschadet hätte. Vgl. Alexander Kluge, *Der Feuerkopf spricht*, S. 18f.

²⁶⁵ Dreyses, *Szene vor dem Palast*, S. 62.

²⁶⁶ Schleef im Gespräch mit Alexander Kluge, *Der Feuerkopf spricht*, a. S. 18f.

²⁶⁷ Ebd. S. 66.

eindeutig gegen das weibliche Subjekt der Eva gerichtet. Der Herr und sein befehligter Knechte-Chor wollen der Bedrohung entgegensteuern, die sie in der ungezähmten weiblichen Figur erkennen, wie noch erläutert werden soll. Puntila und Matti stehen zueinander, während sie Eva auf ihre hausfraulichen Fähigkeiten prüfen, doch hat dieses Zusammenhalten nicht mit einem positiven Ideal einer Gemeinschaft zu tun, sondern ist viel mehr Äußerung der Angst, von diesem Subjekt übermannt zu werden. Ihr Bündnis basiert auf dem Terror der Enteignung, und die Männer müssen etwas unternehmen, um sich den eigenen Fortbestand zu sichern. Eva repräsentiert das unterdrückte „Fürchtzentrum“²⁶⁸ des Stücks, das dem Männerbund mit dem Verlust der eigenen Identität droht und wird entschärft, indem sie zum Sündenbock gemacht wird.

Heeg hebt hervor, wie dieses bedrohliche übermächtige Weibliche eigentlich nur imaginiert ist, da der Ichverlust ja von der bacchantischen Lust in Gang gesetzt wird, die Barrieren der einzelnen Identität gemeinsam brechen und übersteigen zu wollen²⁶⁹ und somit der männliche Standpunkt des omnipotenten Herrschers in Gefahr gerät. Statt die eigene Verantwortung wahrzunehmen, sich selbst zu beherrschen und wieder die Kontrolle über das eigene Handeln zu ergreifen, wird die Schuld auf ein externes Objekt übertragen. Das unmittelbarste Exempel dafür ist natürlich das Nichtgleiche, das andere Geschlecht, und wie der Chor im Individuumsausstoß im erneuten Einheitsgefühl seine Stärke wiederzufinden glaubt, weist der Männerbund der das Weibliche als das von der Einheit Different ab.

Allein durch die letztere veröffentlichte Fassung des Stückes²⁷⁰ fällt es schwer, diese Angst vor den bescheidenen Frauenbildern nachzuvollziehen, die hier von Puntila gut beherrscht werden. Und gerade in diesem Sinne wird Schleefs archäologische Recherche notwendig. Er greift auf die Figuren zurück, die Brecht in der Urfassung von *Puntila* skizziert hatte –

²⁶⁸ Heeg, „Herr und Knecht, Furcht und Arbeit, Mann und Frau“, S. 152.

²⁶⁹ Heeg, „Herr und Knecht, Furcht und Arbeit, Mann und Frau“, S. 152

²⁷⁰ Die erste Fassung des Puntila-Stückes entstand aus der Zusammenarbeit mit der finnischen Dramatikerin Hella Wuolijoki, bzw. aus der Überarbeitung ihrer 1936 verfassten Komödie *Die Sägemehlprinzessin*. In ihrem unveröffentlichten Stück kommen bereits die Figuren des Gutsbesitzers Puntila, der Tochter Eva als *Sahapuruprinsessa* und der Haushälterin Tante Hannah vor, während der Anbeter ein sich für einen Chauffeur ausgebender Intellektueller ist. Als sich die richtige Identität von Kalle herausstellt, kann das Happy End vollbracht werden, das sogar eine Doppelvermählung vorsieht: Eva heiratet Kalle und Puntila verlobt sich mit der Haushälterin Tante Hannah. Ausgehend von dieser Vorlage, macht Brecht einen wahrhaftigen Knecht aus Kalle und bewirkt somit eine Umwälzung der Klassenverhältnisse, die auch zum Ausfallen der positiven Auflösung führen. Von dem Stück entwarf Brecht mehrere Fassungen: erste Niederschrift, August 1940, *Puntila oder der Regen faellt immer nach unten* (BBA-178/25-202); erste Überarbeitung und Reinschrift September 1940, *Herr Puntila und sein Knecht Matti* (BBA-177/02-110); Bühnenmanuskript für die Erstaufführung in Zürich 1948, Kurt Desch Verlag, *Herr Puntila und sein Knecht*; Bühnenmanuskript für die Aufführung am Berliner Ensemble 1949, Kurt Desch Verlag, *Herr Puntila und sein Knecht Matti (nach Erzählung der Hella Wuolijoki mit Musik von Paul Dessau)*. *Volksstück in 9 Bildern*; Erstdruck in *Versuche*, Heft 10, Suhrkamp Verlag vorm. S. Fischer 1950, *Herr Puntila und sein Knecht Matti*. Für einen genaueren Einblick in die Entstehungsgeschichte und die Chronologie der verschiedenen Fassungen, vgl. GBA Stücke 6 S.454ff und Brecht-Handbuch S. 440ff.

Figuren selbstbewusster Frauen. Die auf ihr Recht beharrende Eva, selber einen Gatten wählen zu dürfen, und die drachenartige Magd Hanna, die in Schleefs Inszenierung fast immer auf der Bühne als eine Art Kontrollorgan anwesend ist, verkörpern die schreckliche Vorstellung einer weiblichen Führung, die wiederum aus einer männlichen Perspektive gewalttätig zurückzuweisen ist.

Und genau diese Gewalt wird auf Schleefs Bühne exponiert und zwar exemplarisch durch die Gruppen-Vergewaltigung Evas seitens des Matti-Chores und in der späteren Prüfungsszene, wo – wie noch dargelegt werden soll – Eva alleine und machtlos in der Mitte des runden Tisches liegt und von Matti-Chor und Puntila exekutiert wird. Mit dieser Art, Gewalt szenisch auszustellen, sowie dem wiederholten Aufführen des Aufeinanderstoßens von Einzellern und Gesellschaft, dem sich gegenseitig Abstoßen und Anziehen und der letztendlichen Opferung des Individuums für die illusionäre Erhaltung der kollektiven Einheit wählt Schleef das theatralische Medium der antiken Chor-Tragödie²⁷¹.

6. Die notwendige Wiederherstellung der Chorfigur und des weiblichen Subjekts

Am Beispiel der *Puntila*-Inszenierung gelingt es besonders gut, auf Schleefs Absicht hinzuweisen, die Bedingungen für die Wiederherstellung der Tragödie zu ermöglichen. Wie bereits erläutert, geht aus seiner Interpretation der deutschen Theatergeschichte hervor, wie besonders aus gesellschaftlich-politischen Gründen die Neigung dominierte, kollektive Entitäten zu verdrängen, um dem singulären Subjekt, dem bürgerlichen Helden genügend Platz im Ablauf des Dramas und auf der Bühne freizulassen. Diese Vorgehensweise hätte laut Schleef jegliches „tragische Bewusstsein“ beseitigt, das gerade auf das Wechselverhältnis von Chor und Individuum ruht.

Wie in Bezug auf die *Puntila*-Inszenierung nur kurz angedeutet wurde, erstellt Schleef eine gewisse Kontinuität zwischen Chor und weiblichem Element und zwar als ausgestoßene Komponenten, deren Vertreibung von der Szene, die bis in die Gegenwart hineinragt, den eigentlichen Untergang der griechischen Tragödie verursachte. Um das von Schleef so stark ersehnte tragische Bewusstsein zu restaurieren, ist also die Wiederkehr der genannten Elemente unumgänglich: der verschüttete Chor und die Frau müssen wieder auf die Bühne gebracht werden und sich mit dem dominierenden männlichen Subjekt konfrontieren, von dem sie ausgestoßen wurden:

Die Rückführung der Frau in den zentralen Konflikt, die Rückführung des tragischen Bewußtseins ist kein

²⁷¹ Heeg, „Einar wie Eva“, S. 87.

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

Dieser allgemein sichtbaren, notwendigen Korrektur aber steht die männliche Chor-Bildung gegenüber, die sich nicht als solche begreift, um sich zu schützen, aber alle Vorteile der Chor-Bildung brutal nutzt, eine Jagdgemeinschaft rekrutiert, um das eingenommene Herrschaftsgebiet zu kontrollieren. (DFP/10)

So erklärt Schleef die Wahl, dem weiblichen Subjekt einen solch wesentlichen Platz in seiner Theaterarbeit zuzuordnen. Wie im nächsten Kapitel gründlich untersucht wird, hat Schleef oft auf die Urfassung von Texten zurückgegriffen, um die Frauenfiguren ans Licht zu bringen, die noch gewissermaßen frei gestaltet wurden, ohne auf Einschränkungen der Zensur oder auf implizite Auslegungen der Rezeption zu achten. Er hat versucht, die in der Antike oft auftauchenden Frauenchöre erneut einzuführen und sogar dort, wo die Textvorlage weder einen Chor noch eine weibliche Komponente vorsieht, eine Art Gender-Inversion durchzuführen und besondere Funktionen, die er mit dem weiblichen bzw. mit der Skepsis gegenüber dem weiblichen Subjekt verbindet, in einzelnen oder sogar kollektiven Frauenbildern zu verkörpern.

Von Anfang an ist es Schleef bewusst, wie eine solche dramaturgische und theaterpraktische Operation heftige Kritiken auslösen wird, besonders in einer Gesellschaft, wo sich die vereinzelt männlichen Elemente nur dann zusammenschließen, wenn es um die Erhaltung des „Herrschaftsgebietes“ geht, sei dieses von einer asexuiert gemischten Menge oder von dem erneuten Existenzanspruch der Frauenfigur bedroht. Als wäre die Identifikation des tragischen Bewusstseins als „Domäne der Frau“ im kulturellen Gedächtnis eingeprägt, erklärt Schleef die Erbarmungslosigkeit, mit der das männliche bürgerliche Individuum die über Epochen hinaus erhaltene Machtposition vor der Invasion totgeglaubter (bzw. gehoffter) Gegenspieler schützt (Vgl. DFP/8-9). Zulassen, dass die grundlegenden Bestandteile der Tragödie, also Chor und Frau, wieder in die Mitte der Bühne gelangen, würde auch bedeuten, den bereits ausgestellten Konflikt von Individuum und Gemeinschaft erneut zu eröffnen (Vgl. DFP/9).

Wie gemäß der Schleefschen Weltanschauung diese unvermeidliche und unlösbare Konfliktsituation, die der Tragödie innewohnt, auch den tragischen Kern der modernen Gesellschaft widerspiegelt, wird an den folgenden Stellen der vorliegenden Arbeit verständlicher. Hier soll nur kurz klargestellt werden, wie wichtig das Fortleben der Tragödiengattung für Schleef ist, auch um die immer wiederkehrenden Mechanismen, die in der Interaktion von Individuen oder Massen entstehen, verstehen und reproduzieren zu

können.

Dem Verlust des tragischen Bewusstseins scheint von dieser Sicht aus gesehen also auch die Gender-Problematik zugrunde zu liegen, die Schleef besonders in der Phase der Individuation feststellt, die mit der (Selbst-)Ausstoßung des neugeborenen Individuums übereinstimmt. Als erstes exemplarisches Modell dieses Prozesses, wodurch das vereinzelte Subjekt im sowohl räumlichen als auch konzeptuellen Limbus des Ortes „Vor dem Palast“ eingeschränkt wird, wählt Schleef nicht ein männliches, sondern ein weibliches Beispiel. Als allererstes Bild einer Individualisierung beschreibt er Elektra, die aus dem Palast ausgestoßen wird, in dem sie geboren wurde und aufgewachsen ist.

Der Individualisierungsprozess ihres Bruders Orestes würde erst mit ihrer Weitergabe des Muttermordes erfolgen. Durch diese „Stafettenübergabe“ (DFP/267) entsteht also eine doppelte Individualisierung, die sich allerdings in zwei verschiedene Richtungen entwickelt. Der substanzielle Unterschied zwischen den beiden Schicksalen liegt darin, dass Elektra dem Wahnsinn verfällt und als auf ewig Ausgestoßene sterben muss, während Orestes als männliches Individuum siegt und sogar belohnt wird. Er wird von den Eumeniden geschont, erobert somit den Thron und profiliert sich als Vorläufer des bürgerlichen Helden. Ob Elektra „als Mörderin geschont worden wäre wie ihr Bruder“ (DFP/267), wird laut Schleef ungeklärt bleiben, doch erscheint es ihm sinnvoll, auf diese Disparität näher einzugehen. Das folgende Kapitel soll also der Ergründung der Schleef'schen Lektüre der weiblichen Rolle in der Geschichte der Tragödie dienen, Schleef's theaterpraktische Versuche erörtern, der Frau ihren ursprünglichen Platz wieder einräumen, und herausfinden, inwiefern er an den Erfolg der ersehnten Zurückführung glaubt und ob ihm, im Nachhinein betrachtet, dieselbe Zurückführung gelungen ist.

Viertes Kapitel

Das Konzept des Weiblichen bei Einar Schleef und der szenische Umgang mit der weiblichen Figur

1. Die Ausstoßung der Frau als Todesurteil der Tragödie

In seiner sehr persönlichen Lektüre der antiken Tragödie setzt Einar Schleef Aischylos *Orestie* als Grundmodell, aus dem später die europäische Tradition viele Motive, Charaktere und Muster entwickelt hat. Schon allein am Beispiel der Atriden-Trilogie bemerkt Schleef in *Droge Faust Parsifal*, welch wesentlicher Platz den weiblichen Chorformationen im Verlauf der Tragödien eingeräumt wurde. Neben den *Choephoren* und *Eumeniden* deutet Schleef auch auf die *Schutzflehenden* und auf die Frauen Thebens und Troias, die als eng zusammengeschlossene Kollektive auftreten und für den Ablauf der jeweiligen Tragödien unverzichtbar sind. Ausgehend von den Stimmen solcher Frauengruppen, verweist Schleef auf die ursprünglich zentrale Rolle der weiblichen Komponente, die bei der Konzeption einer Tragödie berücksichtigt wurde und er geht von der Tatsache aus, dass in der griechischen Antike bis zu einem gewissen Zeitpunkt andere Rollenverhältnisse herrschten. Er spezifiziert nicht seine genaue Vorstellung der Natur dieser Verhältnisse, ob sein Bild der archaischen Gesellschaft ein rein matriarchalisches ist, das dann von einem Extrem zum anderen in eine gänzlich patriarchalische umkippte, oder ob er sich eher eine ursprünglich ausgeglichene Koexistenz der Geschlechter ausmalt, die danach von der stark zunehmenden Übermacht der männlichen Komponente zerstört wurde. Auf jeden Fall, wie noch ausführlich erläutert wird, identifiziert er die entscheidende Wende in der Balance dieser Verhältnisse mit der Individualisierung der „vor dem Palast“ stehenden Elektra und ihrer darauffolgenden Verstoßung.

Dass Schleef sich mit Fragen über archaisch-matriarchalische Gesellschaftsbeispiele auseinandergesetzt haben muss, geht schon allein aus der Insistenz hervor, mit der er auf der Zentralität von meist stöhnenden und klagenden Frauengruppen im Aufbau der Tragödien-Gattung beharrt und dann versucht, diese in der eigenen szenischen Arbeit wiederherzustellen. Diese Vermutung wird durch die Hinterfragung des dramaturgischen Materials zum Stück *Mütter* bestätigt, das verschiedene Auszüge aus Fachtexten der Sekundärliteratur umfasst, die Schleef und Müller-Schwefe mit persönlichen Kommentaren

ergänzen²⁷². Im Laufe seiner Studien zur Matriarchatsforschung wurde Schleef auch mit den Erkenntnissen bezüglich der kollektiven Gestalt der sogenannten Klageweiber vertraut. Solche Frauen, die bereits in Ägypten und dann im alten Griechenland und Rom professionell engagiert wurden, um Begräbnissen beizuwohnen und gemeinsam zu weinen bzw. chorische Trauergesänge anzustimmen. Deren aufgesetztes Trauern sollte die Funktion erfüllen, die Angehörigen des Toten auf gewisse Weise von ihrem tatsächlichen Kummer zu entlasten, indem dieser exponiert vorgetragen, oder sogar performiert wurde. Um es mit dem albanischen Schriftsteller Ismail Kadaré zu sagen, könnte man diese Klageweiber, für die er das lateinische Wort „prefiche“ verwendet, als ersten Entwurf eines antiken Chores ansehen und sie sogar als wahrhaftige Schauspielerinnen bezeichnen²⁷³. Er stellt außerdem die Grabstätte als urtümliche Theaterbühne und den Bestattungsritus als erste richtige theatrale Situation dar. Der weibliche Klagechor wurde herbeigezogen, um dem unkontrollierten Schmerz der noch Lebenden eine geordnete Form zu geben. Die Aufgabe der Narration, worin Frauen „Meisterinnen“²⁷⁴ sind, wurde den Klageweibern überlassen, die mittels ihrer Threnödien nicht wirklich litten, sondern vielmehr das Leid anderer in Szene setzten und

²⁷² Zwischen den im Archiv der AdK aufbewahrten Unterlagen der dramaturgischen Konzeption von *Mütter* sind – neben den Auszügen aus zweisprachigen Ausgaben (Griechisch/Deutsch ohne bibliographischen Angaben) von *Sieben Gegen Theben* und *Die bittflehenden Mütter* – verschiedene Auszüge aus der Sekundärliteratur zur griechischen Tragödie und zur Kulturgeschichte des alten Griechenlands. Es folgen die bibliographischen Angaben, ergänzt durch die Signatur der AdK (Schleef:X). *Aeschyli Tragoediae* editiert von Udalricus de Wilamowitz-Moellendorff, Weidmannsche Buchhandlung, Berlin 1914 (Schleef:1014); Aischylos, *Sieben gegen Theben*, Übertragung von Kurt Schilling, Verlag Ernst Reinhardt, München 1940; Aischylos, *Sieben gegen Theben*, Übersetzung Emil Staiger, Reclam Verlag, Stuttgart 1974; Aischylos, *Die Sieben gegen Theben*, Deutsch von Wolfgang Schadewaldt, Fassung 1964, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1964 (Schleef:1015); Euripides, *Die Flehenden*, in: *Euripides' Werke*, verdeutscht von F. H. Bothe, vierter Band, Berlin und Stettin 1802 (Schleef:1017); Buchkopie einiger Abbildungen aus: *Archaeologia Homericæ*, Bd. III, Kapitel W: M. Andronikos, Totenkult, Göttingen 1968 - 1 Heft, *Archaeologia Homericæ*, Bd. III, Kapitel R: G. Wickert-Micknat, Die Frau. Göttingen 1982 (Schleef:1019); A. Chudzinski, *Tod und Totenkult bei den alten Griechen*, Gütersloh 1907; Eugen Reiner, *Die rituelle Totenklage der Griechen*, Verlag W. Kohlhammer Stuttgart-Berlin (Schleef:1018); Georges Devereux: *Träume in der griechischen Tragödie*, Übersetzt von Klaus Staudt, Suhrkamp Verlag (Schleef:1020); Horst Kurnitzky, *Ödipus, Ein Held der westlichen Welt*, Verlag Klaus Wagenbach, Berlin 1971; Brigitte Wartmann, „Weiblich-Männlich“ *Kulturgeschichtliche Spuren einer verdrängten Weiblichkeit*, Verlag Ästhetik & Kommunikation, Berlin 1980 (Schleef:1021) – dieser Text enthält Zitate aus Johann Jakob Bachofen, *Das Mutterrecht*, die von Schleef unterstrichen und markiert wurden; Wolfgang Ortlieb, *Der entzauberte Ödipus*, Nymphenburger Verlagshandlung, o.J. (Schleef:1022); Erika Simon, *Das Satyrspiel Sphinx des Aischylos*, Heidelberg 1981 (Schleef:1023); Ulrich Hausmann, *Oidipus und die Sphinx*, ohne bibliografische Angaben (Schleef:1024); Walter Burkert, *Anthropologie des religiösen Opfers*, Carl Friedrich von Siemens Stiftung, München 1983 (Schleef:1026). Außerdem sind unter dem Dramaturgie- und Assoziationsmaterial auch Kopien von u.a. Zeichnungen von Wilhelm Lehmbruck – u. a. *Moderne Pieta', Vier stürzende, getroffenen Krieger* – zu finden, sowie Zeitungsfotos mit Subjekten wie das holländische Königspaar, Feldarbeiterinnen, Katastrophenbilder, Demonstrationen (Schleef 1010).

²⁷³ Vgl. Ismail Kadaré, *Eschilo il gran perdente*, Controluce (Nardò), LE, 2013. Neben den zahlreichen Romanen, hat Kadaré auch verschiedene essayistische Beiträge verfasst und sich mit einigen der größten Figuren der europäischen literarischen Tradition beschäftigt. Die griechische Antike stand wiederholt im Zentrum seiner Überlegungen und Forschungen. Die Abhandlung über das griechische Theater und besonders über das Werk von Aischylos ist die zuletzt erschienene Schrift.

²⁷⁴ Ebd. S. 25

von dem Verstorbenen erzählten. Mit ihrem Vortäuschen eines von den Betroffenen tatsächlich empfundenen Leides zogen diese Profis der Klage bestimmt auch Wut oder Abscheu auf sich. Als Heuchlerinnen wurden sie zwar gehasst und doch immer wieder aufgesucht. Deren Heuchelei war im Grunde eine Ur-Form der Schauspielkunst, und sie selber könnten als Heuchlerinnen als erste wahrhaftige Schauspielerinnen gelten, eben im Sinne des im Altgriechischen dafür verwendeten Worts „Hypokrites“²⁷⁵. Hiermit wird also deutlich, welchen Einfluss die weibliche Präsenz, besonders in chorischer Form, auf das Schicksal des Theaters ausübte. Die Klageweiber waren verhasste und doch auf gewisse Weise notwendige Figuren, die von der Kollektivität reklamiert wurden, um die Sphäre der Affekte zu verwalten.

Als direkte Nachkommen der Klageweiber, die θρηνητήρια, erweisen sich die Frauenchöre der attischen Tragödie – wie die jungen Mädchen in *Sieben gegen Theben*, die Danaos-Töchter aus den *Hiketiden*, die mykenischen Frauen in *Elettra*, die *Troerinnen*, die Korinthisen in *Medea*, die Troianerinnen in *Ecuba* –, die in heftige Klagen ausbrechen und mit ihrem Wehgeschrei der öffentlichen Verzweiflung eine Stimme geben. Mittels ihrer Triebhaftigkeit und filterlosen Äußerung jeglicher Empfindung stellen sie sich der eher rationalen Vorgehensweise der männlichen Protagonisten entgegen, die sich immer selbst beherrschen. Die Klageweiber wurden vermutlich verscheucht bzw. angegriffen, gleichzeitig gehasst und doch gefürchtet auf Grund ihrer sozialen Rolle, deren Bedeutung, wenn auch ungerne, anerkannt wurde. Die Verantwortung für das öffentliche Äußern von Gefühlen und Reaktionen verlieh ihnen eine gewisse Macht, die von der Gemeinschaft auch als Bedrohung empfunden werden konnte.

Eine ähnliche Art von Furcht müssen auch die weiblichen Chöre der Tragödie erzeugt haben, darin stimmt Schleefs Ansicht mit der Kadarés überein. Auch diese Frauengruppen haben mit ihrem Stöhnen eine starke Auswirkung auf die Öffentlichkeit gehabt, die die männliche Autorität ins Wanken brachte. Das einstimmige Sprechen einer ganzen Gruppe von Frauen, die einzeln genommen unbeachtet geblieben wären, verunsicherte die männlichen Helden, die in weiblicher Wucht eine zweischneidige Waffe erkannten. Um problemlos die eigene Heldentat ausführen zu können, mussten diese Frauenkonglomerate entfernt werden, genauso wie jede andere Chorformation, die sich auch nur rein potentiell in den Weg hätte stellen können. Und so passierte es auch schrittweise; wie bereits erwähnt, wurde der Platz für Choreinsätze in den Handlungen der Tragödien immer geringer, bis mit Euripides die Ausstoßung vollbracht war. Das Individuum hatte über den Chor gesiegt, hatte ihn verdrängt.

²⁷⁵ Kadarés, *Eschilo il gran perdente*, S. 25ff.

Und da chorisches und weibliches Element sich in der antiken Tragödie überkreuzen bzw. oft übereinstimmen, ist die Ausmerzung des einen direkt mit der des anderen verbunden. Und wenn die weibliche Figur so eng mit der Entstehung des Theaters selbst verbunden ist, fällt mit ihrer Entfernung von der Bühne zwangsläufig das Todesurteil der Tragödie selbst. So argumentiert Schleef in *Droge Faust Parsifal*, wenn er von Notwendigkeit schreibt, Frau und Chor wieder in das Zentrum des Geschehens zu bringen, um der Gattung eine Überlebens- bzw. Auferweckungsmöglichkeit zu sichern.

An diesem Punkt sei noch auf Schleefs Schilderung des Individualisierungsprozesses eingegangen, um dessen scheinbare Widersprüchlichkeit aufzulösen. Denn dass Schleef als erste sich individualisierende Figur auf dem Theater gerade eine Frau stellt, könnte in diesem Gedankengang irreführend wirken. Warum hätte die sich individualisierte Elektra chorische bzw. weiblich-chorische Gemeinschaft abstoßen wollen, um dann die eroberte Machtposition dem männlichen Individuum zu überlassen?

Ausgehend von dieser Fragenstellung wird klar, wie Schleef eine doppelte, geschlechtlich konnotierte Auswirkung des Individualisierungsprozesses hervorhebt. Wenn Elektra als erste aus dem Palast heraustritt und ihre Stimme erhebt, sich von der Kollektivität trennt und ihr eigenes Schicksal ausleben will, bleibt ihre Individuation Selbstzweck und trägt sogar zur eigenen Ausgrenzung bei. Die männliche Individualisierung hingegen führt zur Definition des Protagonisten, der immer kräftiger über die Gemeinschaft herrscht, diese zurückweist und seine Rolle über Epochen hinweg ungestört ausübt. Während die männliche Individualisierung die Entstehung des Helden bedeutet, führt die weibliche zur Selbstvernichtung.

Die Ausstoßung Elektras, die sich selbst ausstößt und ausgestoßen wird, ist die erste weibliche Individualisierung auf dem Theater, die in einem unstimmgigen Bild erscheint, das sich auf jede weibliche Individualisierung der antiken Autoren auswirkt. Selbst wenn unsere Interpretationen den Untergang des Matriarchats bedauern, ihn ansatzweise korrigieren wollen, widersetzt sich die antike Figur dieser Zivilisierung, dieser 'Vermenschlichung' (DFP/266)

Elektra hätte den Muttermord selbst vollziehen können, somit ihre Herrschaft behaupten, sich in die Zentralperspektive stellen, doch beschließt sie zu delegieren. Sie überlässt die Führungsposition freiwillig dem Bruder Orest und macht sich somit eigentlich für jegliche anschließende männliche Usurpation verantwortlich. Sie hätte, wie ihre Mutter, selber agieren können und mit der von der Gesellschaft für die Frau vorbestimmten Rolle brechen, doch verzichtet sie lieber auf den Thron. Von diesem Moment an, wie Schleef schildert, etabliert sich die bis heute anhaltende Tendenz, männlich angehauchte Tragödien

vorzuziehen, chorische bzw. chorisches weibliche Passagen zu streichen und diese nur noch als Phantasma in verharmloster Form auftauchen zu lassen. Eine Aufteilung der Macht ist nicht vorgesehen. Elektra und Orest hätten nach dem vierhändig geschmiedeten Tod ihrer Mutter gemeinsam regieren können, das geschieht aber nicht. Elektra „vor dem Palast ist die Ausgestoßene, die ihren Anspruch vergibt, in den Palast zurückzukommen, seine Mitte einzunehmen“ (DFP/267), sie zieht sich in ihr Wüten zurück, verfällt dem Wahnsinn. Orest hingegen profitiert von der ganzen Situation. Zuerst kommt er seiner Schwester zu Hilfe, schiebt diese dann auf die Seite, sieht zu, wie sie einen Mann heiraten muss, den sie nicht selber ausgesucht hat, und, statt für den Matrizid bestraft zu werden, erhält er auch noch den Thron und zieht sich ohne großen Kummer aus der Patsche.

„Der Untergang der Mutter wird zwar bedauert, aber als Voraussetzung für den Altar verlangt“ (DFP/266), bemerkt Schleeff und scheint somit an das Konzept der Katastration der Mutter anzuknüpfen. Die Erkenntnis dieser Kastration und der darauffolgenden Entfernung vom Mütterlichen hatte Kristeva als Bedingung für die Entstehung einer symbolischen Ordnung – und also der Sprache bzw. der männlichen Sprache²⁷⁶ geschildert. Vor einem solchen Ziel – wie der Aussicht auf die Machtübernahme – wird schonungslos gehandelt, zumindest tut das der Mann, der dann genauso schonungslos zusehen muss, dass ihm der eroberte Stand nicht weggenommen wird. Von jetzt an heißt es, alles Bedrohliche auszustoßen. Und das bedeutet, wie nun in den Zeilen der vorliegenden Dissertation mehrmals offensichtlich klargestellt wurde, Chor und Frau, die Schleeff als Kernpunkte der Tragödie an sich bezeichnet, vom Zentrum des Geschehens fernhalten. Somit wäre das Todesurteil der Tragödie gefallen. Schleeff nimmt sich die gewagte Aufgabe vor, durch die Wiedereinführung der zwei Elemente auf der Bühne diese Gattung nach der Antike neu zu denken.

Mit der zugleich selbst gewollten und aufgezwungenen Ausstoßung findet also zwar die erste weibliche Individualisierung statt, doch dieser folgt eine Jahrtausende andauernde Entfernung von der Kernaktion der theatralischen Handlung. Angenommen – wie aus Schleeffs Essay hervorgeht – dass Frau und Chor, auf Grund ihrer Funktion als verleugnete Gegenspieler des Protagonisten, für das selbe stehen²⁷⁷, wird auch klar, wie eine einzelne

²⁷⁶ Julia Kristeva, *Die Revolution der poetischen Sprache*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1978, S. 56 „So betrachtet, erscheint uns die thetische Phase – Setzung der imago, Kastration, Setzung der semiotischen Motilität als Ort des Anderen – als Voraussetzung für Bedeutung, das heißt für die Setzung der Sprache.“

²⁷⁷ Vgl. Heike Oehlschlägel, *Droge, Faust, Parsifal. Einar Schleeff und seine Theaterideen*, Magisterarbeit, Frankfurt am Main, 2000. Diese Arbeit, die von Hans-Thies Lehman hochgelobt wurde, bietet einen interessanten Einblick in die Theaterästhetik Schleeffs und eine zwar nicht ausführliche doch sehr wirksame Analyse von wesentlichen Themen aus *Droge Faust Parsifal*.

individualisierte Frau genau so bedrohlich wie im Chor wirkt und deshalb an den Rand des Geschehens gedrängt werden muss, am besten vollkommen zerstört.

Schleef bringt auf den Punkt, wie von seiner Sicht aus diese Marginalisierung die ganze Geschichte des westlichen Theaters durchzogen habe, auf dem nur noch schwache bzw. nicht handlungsfähige Frauenfiguren zu sehen sind, obwohl es immer wieder Ausbruchsversuche aus dem vom männlichen Protagonisten errichteten Zwischenraum der Passivität bzw. des Nicht-Lebens gegeben hat. Die etablierte patriarchalische Gesellschaft – geführt von einem starken Selbsterhaltungstrieb – verbannt den bedrohlichen weiblichen Gegenpart in diesen Zwischenraum, der als ein richtiges Reservat zu begreifen ist und reduziert ihn auf eine harmlose, maßgefertigte Vorstellung. Und wie Bovenschen in ihrer Analyse der *Lulu*-Figur bemerkt, ist „die Angst vor dem der Domestikation entgangenen Naturwesen ein altes Motiv“²⁷⁸.

Cantarella erinnert, wie bereits Aristoteles in seiner *Politik* der Meinung war, dass die Frau am besten still sein soll, da sie über geringere Vernunft als der Mann verfügt und in ihrem konkupiszenten Gemüt bedrohlich wirkt und also streng kontrolliert werden muss²⁷⁹. Die Imago des Weiblichen, die hier nach den Bedürfnissen des dominierenden männlichen Subjekts entsteht, zeigt, wie das Frau-Sein zu einem rein sozialen Konstrukt wird. Um es mit Simone de Beauvoir zu sagen, „man wird nicht als Frau geboren, sondern man wird es“²⁸⁰. Dem aus rein biologischen Sicht als Frau²⁸¹ bezeichneten Individuum werden bestimmte soziale Weiblichkeitsstandards²⁸² aufgezwungen, die bald als „natürlich“ gelten. Diejenigen, die sich diesen den Standards, die das Frau-Sein in seiner Essenz kennzeichnet, nicht angleichen, werden als unweiblich und unnatürlich betrachtet²⁸³. Deren Versuche, sich

²⁷⁸ Sylvia Bovenschen, *Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1979, S. 48.

²⁷⁹ Vgl. Eva Cantarella, *L'ambiguo malanno. La donna nell'antichità greca e romana*, Einaudi Scuola, Milano 1995, S. 64. Cantarella deutet auf folgende Stellen von Aristoteles *Politik*: Buch I, 12, 1259 b und 5, 1254 b und Buch II, 9, 1269 b.

²⁸⁰ Simone de Beauvoir, *Das andere Geschlecht: Sitte und Sexus der Frau. Le deuxième sexe*, Neuübersetzung, Rowohlt, Reinbeck bei Hamburg 1992, zweites Buch, erster Teil „Werdegang“ S. 334.

²⁸¹ An dieser Stelle wird auf eine wesentliche Differenzierung hingedeutet, die sich ausgehend von den Reflexionen der Frauenbewegung der '70 Jahre herausstellte und grundlegend für den Genderdiskurs ist. Hier entsteht die Unterscheidung zwischen dem „sozial-kulturellen Konstrukt des Gender“ (ÄGB, Band 2, S. 481) als Zusammensetzung kulturbedingter Eigenschaften, und dem biologischen Geschlecht (*Sex*).

²⁸² Vgl. Toril Moi, *The Feminist Reader. Essay in Gender and the Politics of Literary Criticism*, edited by Catherine Belsey and Jane Moore, Basil Blackwell, New York 1989, S. 123.

²⁸³ Hierzu vgl. z.B. besonders zwei Werke von Jean-Jacques Rousseau, der im 18. Jahrhundert verschiedentlich über das Verhältnis und die Hierarchie der Geschlechter nachdachte. In *Emile oder Über die Erziehung* werden Unterschiede und Gemeinsamkeiten zwischen Geschlechter überlegt und über eine Möglichkeit des Zusammenlebens spekuliert. In diesem Sinne wird die Frau als wesentliches Element in der Erhaltung der Familie beschrieben, wofür sie „bescheiden, aufmerksam und zurückhaltend“ sein muss. In *Lettre à M. D'Alembert* wird von der bedrohlichen Macht der weiblichen Redefähigkeit und der erotischen Anziehungskraft der Frau (ÄGB S. 499) gesprochen, womit die Ambivalenz seines Weiblichkeitsbegriffs aufgeht. Rousseau bezieht sich dann auf den Beruf der Schauspielerin, die all die für eine weibliche Tugend

aus dem Reservat zu befreien, sich selbst zu bestimmen und ein eigenes Bild von Weiblichkeit auszudrücken, werden zurückgedrängt bzw. mit der Selbstzerstörung bestraft. Und das nicht nur nach Schleefs Lektüre. Die Komplexität der weiblichen Stellung in der Gesellschaft hatte bereits Euripides' *Medea* problematisiert. Diese spricht im Namen aller Frauen, wenn sie klagt, dass die Frau das unglücklichste Geschöpf unter allen mit Seele und Vernunft ausgestattetem Wesen sei - dazu gezwungen, sich einem Ehemann zu unterwerfen und ein mit Unrecht für sicherer gehaltenes Leben im Haus zu verbringen²⁸⁴.

2. Frauenbilder in der Geschichte der deutschen Dramatik: ein Reservat des Weiblichen

In *Droge Faust Parsifal* betrachtet Schleef, wie in der Geschichte der europäischen Dramenentwicklung sich ab Euripides die Ausstoßung von Chor und Frau immer mehr zuspitzte; was die Geschichte der deutschen Literatur angeht, hätte dieser Ausstoßungsprozess mit der deutschen Klassik den Höhepunkt erreicht.

Nur bei Goethe erkennt er noch einige Überbleibsel dieser ursprünglichen Theaterelemente. Die Hexen der Walpurgisnacht und die Zigeunerinnen in *Götz von Berlichingen* seien zumindest in der Urfassung als Beispiele von überlebenden weiblichen Chören zu verstehen, die wiederum in den späteren Fassungen stark reduziert wurden und eher als Reminiszenz einer verstorbenen Tradition zu deuten sind. Mit dem Zigeunerlied²⁸⁵, das in der ersten Fassung von den Zigeunerfrauen gesungen wird, skizziert Goethe einen wahrhaftigen weiblichen Klagechor nach antikem Vorbild. Das Lied erzählt von einer heulenden Frauenansammlung, die – sich rüttelnd und schüttelnd – Kummer und Wut zum Ausdruck bringt und hierin den rasenden Weiberchören der Antike ähnelt. Indem Goethe das Lied von den für die Öffentlichkeit freigegebenen Fassungen komplett wegließ und die gesamte

bedrohende Eigenschaften in sich trägt und also auch die Möglichkeit hat, einen weiblichen Einfluss auf die gesellschaftliche Ordnung auszuüben und somit Unordnung in der Beziehung zu schaffen, in der die Geschlechter verwickelt sind. Die Schamlosigkeit, womit sich eine sich dem Schauspielern gewidmete Frau zur Schau stellt, wird als Angriff auf die männliche Autorität empfunden, die sich gegen eine eventuelle weibliche Dominanz wehren muss.

²⁸⁴ Vgl. Euripides, *Medea*, in ders. *Sämtliche Tragödien und Fragmente*, Band I, S. 105f. Vv. 230-251.

²⁸⁵ So lautet das Zigeunerinnenlied, dessen Vortragsschema an die Abwechslung erinnert, die in der griechischen Tragödie zwischen Chor und Chorleiter erfolgte: „Im Nebel, Geriesel, im tiefen Schnee, im wilden Wald, in der Winternacht. Ich hör der Wölfe Hungergeheul, Ich hör der Eule Schrein. (Alle) Wille wau wau wau, Wille wo wo wo ... Mein Mann der schoß ein Katz am Zaun, war Anne, der Nachbarin, schwarze liebe Katz; Da kamen des Nachts sieben Währwölf zu mir, warn sieben, sieben, Weiber vom Dorf ... Ich kann sie alle, ich kann sie wohl: 's war Anna mit Ursel und Rätth, und Reudel und Bärbel und Lies und Greth, Sie heulten im Kreise mich an ... Da nannt ich sie alle beim Namen laut: was willst du Anne? Was willst du Rätth? Da rüttelten sie sich, da schüttelten sie sich, und liefen und heulten davon“. Zitiert nach *Goethes Götz von Berlichingen*. In dreifacher Gestalt herausgegeben von Jakob Baechtold, a. a. O. S. 152.

Zigeunerszene radikal kürzte, verlor diese eigentlich ihre Funktionalität für die Ökonomie der Handlung und wurde eher zum Selbstzweck.

Abgesehen von diesen zwei schüchternen Erscheinungen hätten die deutschen Klassiker einen nach antikem Vorbild konzipierten weiblichen Chor sowie starke weibliche Protagonistinnen nicht mehr zugelassen²⁸⁶. Schleef untermalt die ironische Kehrseite dieser Stellungnahme, gerade in einer historischen Epoche, wo „Europa und Teile Asiens“ von Frauen regiert wurden: als hätten sich die Klassiker an den politischen Zuständen rächen und durch ihre Werke darauf beharren wollen, dass „Frauen nicht in das Zentrum des Dramas gehören, abseits zu lokalisieren sind“ (DFP/9). Hinter dieser Ansicht versteckt sich doch das Bewusstsein, dass die Anwesenheit der weiblichen Figur auf der Bühne dem männlichen Individualisierungsprozess sowie auch der Bildung eines Männerbundes gegensteuern würde.

Den Platz, den die antiken Autoren der Frau noch einräumen, d.h. ihrer ausführlich dargestellten Besiegung, dieser Platz wird ihr von den deutschen Klassikern weitgehend verweigert. (DFP/9)

Wenn in der antiken Tragödie die Marginalisierung der Frau ausgestellt und thematisiert wurde, neigt die deutsche Klassik in Schleefs Deutung eher dazu, diesen Übergang wegzulassen. Hier erscheinen die Frauenfiguren nur noch am Rand der Handlung, sie sind bereits marginalisiert, es besteht keine Infragestellung der Rollenaufteilung, die weibliche Abwesenheit ist einfach selbstverständlich. Während sich die antike Bühne also noch als Raum für das In-Szene-setzen und das Ergründen der Gender-Konflikte bietet, vermeidet das deutsche Theater der Klassik sorgfältig einen solchen Konflikt²⁸⁷ und konzentriert sich gänzlich auf die männlichen Errungenschaften. Da – laut Schleef – wo sich Männerbünde zusammenfinden und sich durch die gemeinsame Drogeneinnahme ein Zugehörigkeitsgefühl stärkt, das auf der Unterwerfung eines Opfers beruht, werden die Frauen erst recht verbannt, da sie diese Einnahme stören, die Einheit gefährden könnten. Der potenzielle Feind wird verharmlost und im Namen der männlichen Gemeinschaft geopfert.

²⁸⁶ Hier soll auf ein weiteres Beispiel von weiblicher Verdrängung hingedeutet werden, die Schleef wohl unbekannt war und neuerdings ausführlich ans Licht gebracht wurde: die Episode, die Foi als die „verdrängte Tragödie“ der Prinzessin Eboli in Schillers *Don Carlos* analysiert. Hier wird erläutert, wie die allgemeine Rezeptionskritik die Komplexität dieser Figur banalisiert und sie meistens als die „übliche Intrigantin“ dargestellt habe. Daraufhin geht Foi auf die Entstehungsgeschichte des Dramas ein und schildert, wie gerade dieser von der Kritik vernachlässigten Eboli, eigentlich eine vielschichtige psychologische Entfaltung anerkannt werden sollte. Um diese Entfaltung nachzuvollziehen sei es dennoch notwendig, auf die verschiedenen Bearbeitungen zurückzugreifen, da in der Fassung von 1805 sehr bedeutende Einsätze Ebolis gestrichen wurden. Mit der drastischen Kürzung der Partie der Prinzessin gehen die Nuancen ihres Charakters und Gedankengangs verloren, sodass es leicht wird, sie simplifizierend ins negative Licht zu stellen. Vgl. Maria Carolina Foi, *La giurisdizione delle scene. I drammi politici di Schiller*, Quodlibet, Macerata 2013, S. 81-94.

²⁸⁷ Vgl. dazu. Heike Oehlschlägel, a. a. O. S. 53.

Im Sinne dieser strengen Anordnung der Geschlechter, wonach Chor-Bildung und Führungspositionen „Männersache“ (DFP/9) seien, erfolgt diese Verharmlosung der bedrohlichen Weiblichkeitsimago.

Es wird auf das Bild einer unschuldigen, schwachen Frau zurückgegriffen, das „junge Mädchen“²⁸⁸ wird als die einzige von der Natur bestimmte Gestalt dargestellt. In seinem *Brief an D'Alembert* hinterfragt Rousseau mit einer rhetorischen Frage den Grund, weshalb die Natur den Frauen bestimmte Eigenschaften hätte erteilen sollen, wenn nicht, damit diese sich als selbstverständliche Beute der männlichen Eroberung hingeben. Nicht von ungefähr stehen also die Kennzeichen allgemein für Weiblichkeit wie stärkere Empfindsamkeit und verringerte körperliche Kraft²⁸⁹. Hier wird die gezielte Zählungsaktion eindeutig, die im 18. Jahrhundert durchgeführt wurde, um jegliche Ansprüche einer weiblichen Selbstbehauptung zu entschärfen²⁹⁰. Das weibliche Element wird künstlich gestaltet, es soll in der Gesellschaft bloß einer Repräsentationsfunktion entsprechen und als Projektionsfläche für die Entfaltung der selben männlichen Identität dienen²⁹¹. Die Erstellung eines solchen Reservats lindert vorbeugend die Gefahr etwaiger *Gender-Troubles*. In der *Elektra* von Strauß und bei Wagner scheint Schleef hoffnungsvoll eine erneute Besinnung auf den abgewürgten Geschlechterkampf zu erblicken. Obwohl keiner von den beiden weder eine Lösung noch Wiederbelebungsalternativen bietet, ist ihnen klar, wie Verdrängung von Chor und Frau sehr stark die „Vertreibung des tragischen Bewußtseins“ beeinflusst haben, da dieses „Domäne der Frau“ ist und ohne sie nicht weiterbesteht (DFP/9).

²⁸⁸ Jean-Jaques Rousseau, *Lettre a D'Alembert sur les spectacles*, in: Ders. *Schriften*, Band 1, herausgegeben von Henning Ritter, Carl Hanser Verlag, München Wien 1978, hier S. 421.

²⁸⁹ Rousseau, *Lettre a D'Alembert sur les spectacles*, S. 420ff. Hier wird sehr deutlich auf die für natürlich erklärte Ungleichheit der Geschlechter hingewiesen: „Aber jede Frau ohne Scham ist schuldig und verderbt, weil sie ein Gefühl, das ihrem Geschlecht natürlich ist, mit Füßen tritt [...] Ist es nicht die Natur, die die jungen Mädchen mit jenen lieblichen Zügen schmückt, die ein wenig Scham noch rührender macht? [...] Macht die Natur sie nicht furchtsam, damit sie fliehen, und schwach, damit sie nachgeben? Wozu sollte Ihnen die Natur ein empfindsameres Herz, weniger Schnelligkeit, einen weniger kräftigen Körper, einen kleineren Wuchs und zartere Muskeln geben, wenn sie ihnen nicht bestimmt hätte, sich erobern zu lassen? [...] Selbst wenn man leugnen könnte, daß ein besonderes Schamgefühl den Frauen natürlich ist, wäre es doch nicht weniger wahr, daß ihnen in der Gesellschaft ein häusliches und zurückgezogenes Leben zukommt und daß man sie nach den Grundsätzen erziehen muss, die sich daraus ergeben. Wenn Schüchternheit, Schamhaftigkeit, Bescheidenheit, die ihnen eignen, gesellschaftliche Erfindungen sind, dann ist es für die Gesellschaft wichtig, daß die Frauen diese Eigenschaften erwerben und daß sie in ihnen entwickelt werden, und jede Frau, die sie mißachtet, verletzt die guten Sitten.“

²⁹⁰ Was Schleef von der gegenwärtigen feministischen Essayistik bekannt war, ist nicht genau zu sagen, da er nicht auf die Quellen seiner literaturhistorischen Analysen hindeutet, doch kann davon ausgegangen werden, dass er mit den wesentlichsten gesellschaftspolitischen Diskursen, die die deutsche intellektuelle Sphäre prägten, vertraut war und sich den daraus folgenden Konzepten und Definitionen bediente, um seine Theorien zu formulieren. In dieser Hinsicht ist es kaum zu bezweifeln, dass Schleef sich mit den Überlegungen bezüglich einer „imaginierten Weiblichkeit“ auseinandergesetzt habe, die Sylvia Bovenschen Ende der 70er Jahre in den Mittelpunkt der Geschlechter-Diskussion brachte.

²⁹¹ Vgl. Bark Karlheinz; Martin Fontius (Hrsg.), *Ästhetische Grundbegriffe, historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Metzler, Stuttgart 2003, Band 6, S. 499.

Somit fügt Schleef ein zweites Element in seine Deutung des Konzepts von Tragödie ein: neben dem unlösbaren Konflikt von Gemeinschaft und Individuum, würde das Tragische auf dem versuchten Individualisierungsprozess der Frau beruhen, der zwangsweise mit ihrer Opferung bestraft werden muss.

Diese Erkenntnis lässt den – bis dahin außer Acht gelassenen – Kampf der Geschlechter in ihre Werke wieder hineinfließen, er wird wieder problematisiert, doch nicht überwunden. Die männliche Herrschaft kann nicht erlauben, von der weiblichen Gegenseite eingeholt zu werden, die Frau muss weiterhin geopfert werden. Und so bleibt die Situation unverändert. Laut Schleef bräuchte man nur einen Blick auf die Spielpläne der verschiedenen Theaterhäuser zu werfen und könne konstatieren, wie noch heute die Inszenierung von Frauengruppierungen gemieden wird. Als Beispiel bringt er nochmals die Orestie, deren erster Teil, *Agamemnon*, öfters neu aufgenommen wurde, während die anderen zwei Teile, *Choephoren* und *Eumeniden*, die bereits im Titel die chorisches-weibliche Komponente in sich tragen, eher mit Abstand betrachtet werden, da sie den Regisseuren doch ein gewisses Unbehagen bereiten. An diesem Unbehagen, an dieser Unfähigkeit, mit chorischen Formationen klarzukommen – besonders, wenn weiblicher Natur – würde auch der Grund für die starken Kritiken liegen, die Schleefs eigene Theaterarbeit erregte.

Seine Chöre wurden verachtet und doch hätte keine der späteren Chor-Inszenierungen an seinem Formenkanon vorbeischaun können. Schleef erkennt zwar allgemein ein erneutes Interesse für die Umsetzung von Chor-Figuren, doch erscheinen ihm alle Versuche gehemmt und daraufhin ausgerichtet, „die politische Kraft, die heute dem Chor innewohnt“ (DFP/11) nicht ausbrechen zu lassen, sondern diese weiterhin zu kaschieren. Die Furcht vor dem politischen Potenzial würde sich in Bezug auf einen Frauenchor exponentiell verschärfen, in einer Gesellschaft, die noch immer auf überwiegend männlichen bzw. auf männlich orientierten Gedankenkonstruktionen gründet und natürlich die Wahrnehmungsfähigkeit des Publikums beeinflusst. Trotz der palliativen Einführung von Frauenquoten sei diese Gesellschaft noch nicht bereit, sich mit einem ungezähmten weiblichen Subjekt zu konfrontieren:

Daß sich Frauenchöre nach meiner Inszenierung MÜTTER in der BRD nicht rehabilitierten, liegt nicht am Mangel an geeigneten Stücken, wie Theatermacher vorgeben, sondern daran, wie sich einer der Zuschauer ausdrückte, daß 53 schreiende Frauen für einen Mann unerträglich sind. (DFP/10)

Doch bevor Schleefs Arbeit mit Frauenchören näher in Betracht genommen wird, sei noch auf einige seiner Überlegungen bezüglich des Umgangs mit dem weiblichen Element in der Geschichte der deutschen Theatergeschichte hingewiesen.

2.1 Von Schiller bis Hauptmann. Schleefs Beispiele verfangener Frauenfiguren

Bereits im Vorwort zu *Droge Faust Parsifal* bietet Schleef einen Überblick der Umgangsweise mit Chor- und Weiblichkeitsfiguren in einigen der bedeutsamsten Dramen der deutschen Klassik bis hin zu den naturalistischen Stücken Hauptmanns. Ausgehend von der nun mehrmals erläuterten Grundidee, die Tragödie sei mit der Ausstoßung dieser fundierenden Elemente von den Bühnen Europas verschwunden, nennt er verschiedene Beispiele, die seine Theorie bekräftigen sollen. Seine Auswahl umfasst einige der Meilensteine der deutschen Theatergeschichte, mit einigen verwunderlichen Ausnahmen: Schleef lässt zum Beispiel erstaunlicherweise Lessing komplett wegfallen und geht auch nicht auf Goethes *Iphigenie* ein, in der auch sehr deutlich auf den Antigone-Mythos hingedeutet wird²⁹².

Was er als gemeinsamen Nenner der in Betracht gezogenen Stücke anzeigt, ist, dass die verschiedenen Autoren immer nur männliche Gruppierungen in den „zentralen Konflikt“ stellen und hiermit ihre Feigheit im Gegensatz zu den antiken Autoren preisgeben. Sogar dort, wo die Stücke einen Frauennamen im Titel beinhalten, handele es sich um den irreführenden Versuch, die stark verwurzelte Misogynie zu kaschieren.

Irritierend ist, daß die Frau, im Zentrum stehend, für die Klassiker Wertminderung ist. Mit Goethe und Schiller steht fest, daß das chorische Element, das zwar nur noch in Reststrümmern erscheint, ausschlaggebend für die politische Deutung und Dimension der Vorgänge ist, dadurch unverzichtbar. Eine langanhaltende Rivalität zwischen männlichen und weiblichen Figuren ist festgeschrieben, die auch keine Geschlechtsumwandlung des chorischen Elements von männlich in weiblich heute positiv operiert. (DFP/15)

Auf den ersten Blick bleibt Schleefs Interpretation etwas rätselhaft, da er als Beispiel für die misslungene Wiedereinführung weiblicher Figuren auf dem Theater gerade verschiedene Stücke bringt, deren Protagonisten Frauen sind. Er beschreibt z. B., wie Schillers gute

²⁹² George Steiner, *Die Antigonen. Geschichte und Gegenwart eines Mythos*, Carl Hanser Verlag, München Wien 1988, S. 60ff. Steiner bemerkt den Einfluss von Aischylos und Euripides auf das Handeln des Iphigenie-Mythos und auf die Äußerungen bezüglich der Verdammnis des Atriden-Geschlechts, doch in der Struktur bzw. im Geist der *Iphigenie* Goethes, erkennt er die Anklänge des sophokleischen Genius. Desweiteren schildert Steiner mehrere Stellen, an denen eine direkte Verbindung zwischen Antigone und Iphigenie zu erkennen ist und stellt die Auseinandersetzung zwischen Iphigenie und Thoas, der zwischen Antigone und Kreon gleich. Erwähnenswert ist außerdem die geschilderte Korrelation zwischen dem *Parzenlied* und den Chören der Antigone, auf die Goethe anspielt, da dieses zitierende intertextuelle Verfahren einen weiteren Beweis für Goethes Interesse an der Chorfunktion bietet.

Absichten, weibliche Protagonistinnen zu schaffen bzw. antike Chordynamiken wiederherzustellen, gescheitert seien – *Die Braut von Messina* brandmarkt Schleef als antiken „Aufguß, Gips statt Marmor“ (DFP/14f.).

Schleef erkennt zwar die Bemühung, einige Titelrollen weiblichen Figuren zuteilen zu wollen, doch sieht er darin keine tatsächliche Befreiung, keine Gleichberechtigung für diese Frauen. Auch da, wo es ohne sie keine Handlung gäbe, bleiben es immer „negative“ Erscheinungen in dem Sinne, dass sie sich nie wirklich als starke selbstständige Gegenspieler für die männlichen Figuren etablieren. Entweder bieten sie sich als brave, naive unterwürfige Fräulein, eingesperrt im Kerker der ihnen aufgesetzten Weiblichkeitsstandards und bleiben also als Verliererinnen am Rand der Aktion; oder sie zeigen sich von einer aggressiven, oft sogar tierischen Seite, die beängstigend wirkt und wofür sie ausgestoßen werden müssen und somit, trotz ihres Emanzipationsanspruches, letztendlich auch verlieren.

So wird vielleicht verständlicher, warum er selbst in Dramen wie *Maria Stuart* oder *Die Jungfrau von Orleans* keine erneute Aneignung einer zentralen Rolle sieht. Im ersten Fall redet Schleef von einem Drama, in dem sogar zwei Frauen auf einmal ihren Anspruch auf Macht und Herrschaft äußern, sich deswegen bekämpfen und schließlich beide zerstört werden. Die eine wird ermordet, die andere wird von allen Seiten verlassen. In dieser Interpretation scheint auch schon Schleefs Idee bezüglich der Gleichgültigkeit des Machthabers durch, wenn es um Macht geht. So, wie männliche Subjekte, die sich im Kampf um Führungspositionen gegenseitig vernichten, keine Gemeinschaft bilden, sondern dem gefälschten Ideal einer individuellen Herrschaft hinterherlaufen, genauso wäre es, wenn Frauen diesen Anspruch hätten. Dieses Thema wird tiefgründiger aufgegriffen im letzten Kapitel, wo auf Schleefs Hypothese einer utopischen weiblich bestimmten Gesellschaft hingedeutet wird, die sich als nicht umsetzbar beweist.

Im zweiten Fall bezeichnet er Jeanne d'Arc als eine „schon durch ihre Biographie“ ausgestoßene Figur, die wiederum sterben muss, weil keine „Neudefinition“ (DFP/14) erfolgt, die es erlauben würde, ihr ihre Verdienste zu Lebenszeiten anzuerkennen, statt sie gerade dafür opfern zu müssen.

Ausgehend von den eben genannten Beispielen, geht Schleef auf die Suche nach literarischen Ansätzen, diese Marginalisierung aufzuheben und der Frau sowie dem Chor eine neue Beteiligungsmöglichkeit an dem szenischen Verfahren zu gestatten, damit sie sich wieder als positive aktiv agierende Subjekte behaupten können. Hebbels *Maria Magdalena* gesteht er z. B. zwar zu, der Titelpartie tatsächlich eine zentrale Rolle erteilt zu haben, doch dafür das chorische Element gänzlich weggelassen zu haben. Auf diese Weise könne sich die antike Konstellation, deren „verratenes Bindeglied“ nach Schleef eben die Frau sei, nicht in

ihrer vollständigen Kraft wiederherstellen, die im Zusammenprall mit der modernen unterdrückenden männlichen Gesellschaft notwendig wäre.

Deshalb sieht er erst in Hauptmanns *Weber* den wirksamsten Versuch einer solchen doppelten Neuzentrierung: hiermit wäre es dem Autor nämlich gelungen, „ein Verhältnis von Mann und Frau zu definieren und es auch im chorischen Element wirken zu lassen“ (DFP/15). In diesem Stück meint Schleef eine Zusammenwirkung der Geschlechter zu entdecken: Mann und Frau sind auf eigene Art beide aktiv im Widerstand gegen den Potentaten. Besonders im zweiten Teil würde die Frauenfigur sich von der untertänigen Position lösen und die „noch zögernden Männer“ bis ins Innerste treffen, um sie somit erneut zum Handeln anzuspornen. Luise kann die Passivität ihres Ehemanns nicht mehr akzeptieren, der Anblick einer solch verweichlichten Männlichkeit macht sie rasend; sie brüllt ihren Mann an und entscheidet selber auf die Barrikaden zu gehen. Diese Rolleninversion, wofür Gottlieb von den Soldaten ausgelacht wird, erweckt in ihm einen bestimmten Stolz, der ihn dann doch zum Reagieren treibt²⁹³. Im Schrei dieser Frau, die sich nicht als bloße Zuschauerin zufrieden gibt, sondern tätige Hauptfigur sein will, hört Schleef eine potenziell universelle weibliche Stimme, die sich hier neu behauptet (DFP/388f.).

Wenn er bestimmte Werke ins Spiel zieht, geht es Schleef also offensichtlich nicht darum, die Anzahl der weiblichen Charaktere in einem Theaterstück zu ergründen bzw. zu erhöhen; seine Frage dreht sich eher um die Funktion, die dieselben Charaktere ausüben. Natürlich tauchen in den deutschen Dramen auch Frauen auf; nur, um was für eine Art von Frau handelt es sich, welche Rolle wird ihr zugeschrieben, welchen Raum darf sie einnehmen, was für eine Konstruktion von Weiblichkeit wird geboten – darauf sucht Schleef Antworten. Trotz der vielen Frauennamen, die in den verschiedenen Stücken ausgesprochen werden, behauptet Schleef, dass es bereits ab Euripides keinen Platz mehr für die Frau im Zentrum der Szene gegeben hätte. Die einzige zugelassene weibliche Gestalt sei kein autonom agierendes Subjekt, sondern bloße Imago, die einer durch die männliche symbolische Ordnung geprägten Funktion entspricht²⁹⁴, die nur eine negative Bedeutungskonstitution

²⁹³ Luise: „Ja, ja, Gottlieb, kaffer du dich hinter a Owen, in de Helle, nimm d’r an Kochleffel in de Hand und ’ne Schissel voll Puttermilch uf de Knie, zieh d’r a Reckel an und sprich Gebetl, so bist’n Vater recht. – Und das will a Mann sein?“ [...] *In Raserei* „Euch is nich zu helfen. Lappärsche seid ihr. Haderlumppe, aber keene Manne [...] Euch haben se de Adern so leer gemacht, daß ihr ni amal mehr kennt rot anlaufen im Gesichte [...] Mit solchen Gebetbichl-Hengsten verliert erscht keene Zeit. Kommt uf a Platz!“. Vgl. Gerhardt Hauptmann, *Die Weber* V Akt, in: *Sämtliche Werke* Band 1 S. 459ff.

²⁹⁴ Vgl. dazu ÄGB S. 483. Dies wird auch aus einer psychoanalytischen Sicht bekräftigt, die von den Theorien Freuds und Lacans ausgeht und an die sich später die französischen Feministen z.T. anschlossen bzw. denen sie sich entgegenstellten. Jacques Lacan (*Über die Bedeutung des Phallus*) erläutert, wie ein Bild der Weiblichkeit nur in der (negativen) Differenz gegenüber der phallisch bestimmten Männlichkeit sowie in der Differenz gegenüber sich selbst (ein „Nicht-Sein“) möglich sei. Ausgehend von diesen Behauptungen entwickelt sich später das von Luce Irigaray formulierte Denken der sexuellen Differenz. Freud und Lacan

ermöglicht. In diesem Sinn erscheint das Weibliche als „Projektion des Mangels“²⁹⁵, als Schattenseite des Mannes, der sich – über diese lückenhafte Präsenz hinweg – in seiner Vormachtstellung bestätigt fühlt.

Die patriarchalische Gesellschaft lässt also keinen Raum für eine selbstbestimmte Repräsentation des Weiblichen, welche immer nur als Kontrast zum Männlichen gedeutet wird, als das „andere Geschlecht“, um es mit Simone de Beauvoir zu sagen. Und damit dieses Andere nicht auffällig wird, keine Unruhe stiftet und „Das“ Geschlecht nicht gefährdet, wird es vorsichtshalber in ein Reservat eingesperrt, wo es sich nach gewissen Vorschriften frei bewegen darf. Dazu gehören als erstes Unschuld und Gehorsamkeit. Die für selbstständig angenommene Gegebenheit, wonach die Frau von Natur aus dem Mann unterlegen ist und von diesem befehligt werden muss, wurde bereits von Aristoteles verbreitet²⁹⁶. Doch nicht jedes Gemüt ist bereit, sich demütigen zu lassen, noch weniger sich von gesellschaftlich-geschlechtlich bestimmten Barrieren fesseln zu lassen. Einige revoltieren, versuchen zumindest, sich die aufgesetzte Haut vom Leib zu reißen, fühlen sich eingekerkert und streben nach der Möglichkeit, der eigenen wahrsten Natur Ausdruck geben zu können. Solche Gemüter entwickeln eine gewisse Aggression, finden darin den Mut zum Aufschrei, sie geben sich mit einer halben Existenz nicht zufrieden und schufen Ausbruchspläne.

3. Der Aufschrei aus dem Reservat

So wie er die wiederholten Absperrungen im Reservat wahrnimmt, schildert Schleef auch die wiederkehrenden Versuche, sich von der Vorstellung einer domestizierten Frau zu lösen, die Ketten zu zerreißen und einen Raum für sich zu erobern, wo man nicht Kehrseite des „einen“ Geschlechts ist, sondern sich mit diesem als eigenständige Identität konfrontieren kann. In diesen die Vorschriften brechenden Frauenfiguren erkennt Schleef oft Merkmale wieder, die sich an ein antikes Bild der Weiblichkeit anknüpfen. Diejenigen, denen es

zeigen, wie die Frau als Spiegel des Mannes funktioniert, welcher sie als sein Gegenteil erkennt und somit seine eigene Überlegenheit legitimiert: Frau also als Lücke, Mangel, Abwesenheit, Negation von dem, was der Mann besitzt, woraus der Penisneid entsteht. Irigaray stellt dem Lacanischen Begriff des Spiegels, den von *Speculum* entgegen. Somit könne man erkennen, dass die Leere eigentlich ein Raum ist, mit einer eigenen Realität und einer reich entfalteten Sexualität. Dieses positive Bild der Weiblichkeit (positive Differenz) wird natürlich seitens der männlichen herrschenden Position gefürchtet. Mit dem Denken der sexuellen Differenz, welches auf der Notwendigkeit beharrt, die Differenz der weiblichen Natur behaupten zu müssen, wird dennoch keine exklusiv weibliche Kultur angestrebt: vielmehr geht es darum, eine sich aus zwei Subjekten (weiblich/männlich) konstituierende Gesellschaft wahrzunehmen.

²⁹⁵ Ebd.

²⁹⁶ Aristoteles, *Politik* I, in: Werke in deutscher Übersetzung, a. a. O., Band 9/1. Man vergleiche zum Beispiel folgende Stellen: „Ferner ist im Verhältnis (der Geschlechter) das Männliche von Natur das Bessere, das Weibliche das Geringerwertige, und das eine herrscht, das andere wird beherrscht“ (1254 b S. 17) oder „Denn von Natur hat das Männliche eher die Führung als das Weibliche – wenn sie nicht eine naturwidrige Verbindung eingegangen sind“ (1259 b S. 30).

gelingt, aus dem Reservat auszubrechen, tragen eine gewisse Wut in sich, sie verfügen über eine außergewöhnliche sprachliche sowie körperliche Gewalt. Diese Frauen haben laut Schleef etwas tierisch primordiales, das ihnen dennoch auch nicht viel weiterhilft, denn als Rebellinnen müssen sie geopfert werden.

Und gerade im Tod gewinnen sie wieder eine gewisse Legitimität: der tote weibliche Körper ist ein „gesicherter Körper“²⁹⁷, im Sinne von verharmlost. Die lebende sexualisierte Frau repräsentiert nämlich eine Bedrohung für die männliche Herrschaft, nur als Tote kann sie als „ästhetisch ansprechender Leichnam“²⁹⁸ in ihrer Schönheit wahrgenommen und als notwendiges Opfer gewürdigt werden. Sowie Bronfen es ausführlich schildert, ist das Sterben der Frau, Mittel für die vollständige Realisierung des Mannes, sei es im Theater oder in der Lyrik. Die weibliche Leiche wird idealisiert und fungiert als Inspiration für das männliche Werk. Das Weibliche wird somit als eine reine Konstruktion, ent-körpert und entschärft je nach den Bedürfnissen des nach Selbsterhaltung strebenden ersten Sexes.

Und genau dieser scheint in Schleefs Interpretation der Grund für die scheiternden Ausbruchsversuche aus dem Reservat in der Geschichte der Dramatik zu sein.

In der altgriechischen Literatur lassen sich mehrere Beispiele revoltierender Frauen finden. Man denke allein an Medea und Lysistrata, Antigone oder Alceste, die auf verschiedene Art eingreifen, um sich selbst und das eigene Geschlecht zu behaupten. Ob Schleef mit all diesen Beispielen vertraut war und aus bestimmten Gründen nur diejenigen zitiert, die ihm für die eigene Theaterpraxis funktioneller erscheinen, oder tatsächlich nur diejenigen Figuren besser kannte, mit denen er sich dramaturgisch auseinandergesetzt hatte, geht aus *Droge Faust Parsifal* nicht hervor, da er auf das Schicksal der eben erwähnten Frauenfiguren dort nicht eingeht.

Ein Werk, auf das Schleef mehrmals hindeutet ist Euripides *Die bittflehenden Mütter*, wo man auf eine Ehefrau stößt, die der patriarchalischen Ordnung entgegentritt. Eudamie bricht aus dem Reservat aus, sie unterstellt sich nicht mehr den ihr als Frau aufgesetzten Verpflichtungen. Statt sich der für sie vorgesehenen Rolle der „Wärterin und Pflegerin des zukünftigen Helden, ihres Sohnes, der seinen Vater rächen wird“, anzupassen, begeht sie Selbstmord „vor den Augen ihrer Familie, um ihrem Mann in den Tod zu folgen“ (DFP/276). Ihr ist bewusst, welchen Preis sie für ihr Aufschreien zahlen muss, für den Anspruch auf Individualisierung, für das Bedürfnis, ihren eigenen Gefühlen zu folgen. Um sich als liebende, für sich selbst bestimmende Frau durchsetzen zu können, muss sie sterben. Und

²⁹⁷ Elizabeth Bronfen, *Nur über ihre Leiche, Tod, Weiblichkeit und Ästhetik*, Verlag Antje Kunstmann, zweite Auflage, München 1994, S. 24.

²⁹⁸ Bronfen, S. 24.

dasselbe Schicksal hätte laut Schleef jede Frau getroffen, die von der Antike bis heute versucht hat, ihre Stimme zu erheben und sich von einer vorbestimmten Rolle zu befreien. Denn ein mit Erfolg ausgehender Ausbruch aus dem Reservat ist nicht möglich, die einzige Wahl ist zwischen Resignation oder Selbstzerstörung:

Trotz politischer Quotenregelung ist die Figur, die die Drecksarbeit heute auf der Bühne macht, weiblich. Daran wird sich nichts ändern. Seit Elektra, Kundry, Luise Hilse der Kommissarin, der Umsiedlerin ist klar, daß ihre Drecksarbeit ausschließlich der Erhaltung männlicher Macht dient, daß sie nur Transportarbeiter sind, Bahnarbeiter, die mit schwankender Lampe die Waggons kontrollieren. So erblickt Anna Karenina den Tod. Die hochaufgeputzte Frau begegnet einem Mann, einem unbekanntem Proleten, einem Rangierarbeiter, dessen Anblick sich stigmatisierend in ihr Inneres frißt, ihr bis zuletzt bewusst ist. Ihm bringt sie sich als Opfer dar. Tolstoi schickt sie auf die Schiene. (DFP/10)

So schildert er also die von Kultur- Literatur- und Theatergeschichte geprägte Kategorie von Weiblichkeit, welcher zwei besondere Attribute zugeschrieben werden: Unterwürfigkeit oder sicherer Tod. Die Frau kann sich erniedrigen und die Drecksarbeit leisten, womit sie die herrschende, männliche Macht nicht gefährden kann, also harmlos und hörig bleibt, oder sie meutert und akzeptiert bewusst, geopfert zu werden, bzw. liefert sich der Selbstopferung aus. In diesem Sinne scheinen Schleefs Beobachtungen bestimmten Ansätzen des feministischen Denkens nahe zu kommen. Besonders aus Kristevas Reflexionen geht die Gleichung hervor, die die Kategorie „Frau“ als diejenige darstellt, die nicht existiert, da das Weibliche sich nur als das zeigt, was von der patriarchalischen symbolischen Ordnung marginalisiert wird²⁹⁹. Und genau als Marginalisierte bzw. als Ausgestoßene, deutet Einar Schleef die Figur der Frau, wenn er den Umgang mit Weiblichkeit und Chor im klassischen Theater theoretisiert.

Trotz der von ihm herausgehobenen Spuren weiblicher Ansprüche auf Mitsprache- und Beteiligungsrecht, klagt er also über die bisherige Unwirksamkeit dieser Versuche. Selbst in den Stücken, wo „das Verleugnete sich erneut zeigt“³⁰⁰, empfindet er dieses Wiederauftreten

²⁹⁹ Moi, S. 127.

³⁰⁰ Heeg, *Das Phantasma der natürlichen Gestalt: Körper, Sprache und Bild im Theater des 18. Jahrhunderts*, Stroemfeld, Frankfurt am Main [u.a.] 2000, S. 364. „Das Melodrama ist das Reservat des zurückgelassenen Weiblichen. In ihm kehrt wieder, was im Prozeß der Aufklärung überwunden worden und auf der Strecke geblieben ist. Nachdem der göttliche *auctor* des ‚Großen Welttheaters‘ die Fäden aus der Hand gelegt hat und die menschlichen Rollenspieler ihrer transzendenten ‚Aufhängung‘ verlustig gegangen sind, wächst die Macht der Empirie und die Verlorenheit des Ich. Die ‚natürliche Gestalt‘ des Bürger-Schauspielers ist der Versuch des 18. Jahrhunderts, in dieser Situation Halt zu finden, Identität zu bewahren und Charakter zu gewinnen, zivilisationsgeschichtliche Anstrengungen, die die Verleugnung des Weiblichen erfordern. Das Melodrama ist der Ort, an dem das Verleugnete sich erneut zeigt: Wenn die erhabenen Opfer im Melodrama zu jammern und zu klagen, zu jubeln und zu rasen beginnen, hebt die überwunden geglaubte Medusa, die Herrscherin, auf dem Theater erneut ihr Haupt, und der Betrachter erfährt: Das Erhabene ist das zurückgekehrte Weibliche. Soll der Zuschauer über dem Schrecken nicht versteinern, soll sich der Schauer in lustvolles Grauen verwandeln, dann

als unvollkommen. Die weiblichen Protagonistinnen des bürgerlichen Trauerspieles agieren innerhalb des Reservats, ohne richtige Konfrontation bzw. Interaktion mit dem anderen, dominierenden Subjekt, noch mit der Gemeinschaft. Sogar dort, wo er die Bemühung erkennt, die Rückkehr der Frau in den zentralen Konflikt zu erzielen, erklärt er alle Versuche für gescheitert. Neben Selbstnegation und Suizid, sieht er keinen Raum für einen eventuellen dritten Weg, der eine positive gleichberechtigte Existenzmöglichkeit der Frau eröffnen könnte. Er beobachtet nur, wie sich immer wieder diejenige Konstellation herausstellt, in der die ausgestoßene Elektra vor dem Palast steht, schreit und letztendlich an ihrem eigenen Geschrei zerbricht. Genauso wie zwei Figuren, die in Schleefs Deutung für die wesentlichsten Beispiele eines Ausbruchs aus dem Reservat der Weiblichkeit in der deutschen literarischen Tradition stehen: Goethes Gretchen und Wagners Kundry.

3.1 Grete und Kundry

In *Droge Faust Parsifal* schlägt Schleef eine sehr starke Brücke zwischen diesen zwei Frauen, lässt sie beinahe als Wahlschwestern erscheinen. Dass Wagner sich in mehreren Aspekten an Goethe inspiriert hat, ist für ihn eindeutig. So wie Margarethe im Kerker eingesperrt ist und Abscheu für Faust und Mephisto empfindet, steckt Kundry im metaphorischen Gefängnis des auf ihr liegenden Fluches fest und graust sich vor Klingsor. Beide fühlen sich von den Männern angegriffen und wehren sich resolut, sodass ein doppelter Triangel, Frau gegen Männer (DFP/149) entsteht. Wenn Schleef behauptet, man würde in Kundry die Stimme einer veränderten Margarethe erkennen, bezieht er sich dennoch auf *Urfaust*. Hier tritt Grete noch in ihrer vollen Pracht auf, während sie dann in *Faust I* ihrer Sprengkraft beraubt wird und als neutralisierte, verniedlichte³⁰¹ „Erinnerung“ der aggressionsgeladenen Ur-Grete erscheint.

Ihr ähnelt die tierische Kundry, und beide Frauen ähneln nicht nur einander, sondern scheinen, laut Schleef, eine viel ältere Tradition weiterzuführen, die Hinterlassenschaft eines Verhaltensmusters in sich zu bergen und dieses erneut auszuüben.

Noch in Margarethe wühlt Elektra, noch in dem deutschen Biedermädchen, das seine Mordpläne geradewegs, zielstrebig und erfolgreich verfolgt, sodaß eine zu interpretierende 'Reue' erst aufkommt, als sie aus dem Todesbereich herausgerissen wird, zurück ins Leben, das sie aufgegeben hat, auch darin mit Elektra einig. Margarethe hat sich emanzipiert, hat gemordet, hat das nicht dem Mann überlassen, sondern hat von seiner Kenntnis profitiert, konnte sich auch ohne ihn behelfen. (DFP/267)

muß er einen Spiegel bereithalten, der den versteinernen Blick der Medusa zurückgibt und seine Wirkung umkehrt“.

³⁰¹ Schmidt, S. 239.

Die sich individualisieren wollende Elektra lebt also in Grete und Kundry wieder auf, und diese wagen sogar einen Schritt weiter. Hatte sich Elektra für die Mordaktion ihrem Bruder Orest anvertraut, lehnen Grete und Kundry jegliche Hilfe ab, sie benötigen den männlichen Eingriff nicht und nehmen die Verantwortung für ihre Taten auf sich. Grete ist im Töten skrupelloser als Faust und landet dafür im Kerker. Das Zauberweib Kundry nimmt für ihr rücksichtsloses Benehmen die Last einer ewig andauernden Verfluchung auf sich, erträgt sie dennoch, ohne um Begnadigung zu flehen und traut sich sogar in der Begegnung mit Klingsor, einmal grell, einmal ekstatisch hoch aufzulachen.

Und als Selbsthandelnde ähneln sie Elektras Mutter noch mehr als Elektra selbst. Klytaimnestra hatte sich auch nicht zurückgehalten – zwar hatte sie ihren Liebhaber als Komplizen, doch delegierte sie die Mordtat nicht vollkommen. Und sie rechtfertigt ihre Tat ohne Bedauern. Ihr ist bewusst, dass die Gesellschaft unterschiedliche Maßstäbe für Frau und Mann anwendet; ein Mann darf meistens morden, wen er glaubt, ermorden zu müssen, ohne deshalb von der Stadt kritisiert zu werden, eine Frau sollte sich ihrem Ehemann immer unterwerfen, egal welche Abscheulichkeiten er begangen hat.

Aber sie beugt sich nicht. Klytaimnestra will ihre Gerechtigkeit durchsetzen und tötet selbst. Genauso wie ihre Nachfolgerinnen hat sie die Fesseln des Weiblichkeitsgebots zerrissen, wonach sie nur als unschuldige hilflose Geschöpfe dem allgemein verbreiteten Ideal von Frau entsprechen könnten. In dem Moment, wo sie sich für das Agieren entscheiden, lassen sie Bescheidenheit und Reize³⁰² fallen, zeigen sich von einer neuen, skrupelloseren Seite und stellen sich der notwendigen Opferung aus. Schleef schildert, wie das hemmungslose, zur Gewalt bereite Element in einer Frau, bereits in der Antike als tierische Eigenschaft definiert und für gefürchtete Frauentypen verwendet wird: der Begriff von Tier inkludiert auch „Furie, Hexe, Kannibalin“ (DFP/156).

Diesen Aspekt mit den Charakterzügen des Engels des Herdes zu vereinbaren, ist undenkbar. Das „Weib“ hat lieb und unkompliziert zu sein; wenn es aufmüpfig wird, bedeutet es, dass die tierische Komponente überwiegt und die männliche Position dadurch gefährdet ist. Immer wenn eine weibliche Figur gegen die etablierte Imago der Frau verstößt, hört Schleef darin die „Drohgebärde eines Frauenbildes, das von der Antike her aufschreit“ (DFP/156). Er ist also davon überzeugt, dass es eine Zeit frei von Gender-Kategorisierungen gegeben haben muss. Eine Epoche, in der menschliche Attribute eher fluid, flexibel, vielleicht sogar ent-sexualisiert waren, wo kein Verhalten als strikt weiblich oder männlich festgelegt wurde.

³⁰² Vgl. Heeg, *Das Phantasma der natürlichen Gestalt*, S. 35.

Eine Zeit, in der sich der Mann noch auf einer horizontalen Ebene mit dem anderen Geschlecht zu positionieren wusste, ohne dieses in ein Reservat zu verbannen, wo es, seines vollständigen Ausdruckspotentials mutiliert, verweilte und sich als solches in die kollektive Vorstellung einprägte. Und gerade im Rückblick auf diese unbestimmte antike Zeit hätte Wagner laut Schleef gearbeitet:

Wagners PARSIFAL knüpft an die antiken Autoren an, versucht, ihre Konstellationen und Fragestellungen neu zu beleben. Es gelingt ihm, in der Kundry-Figur das gesamte thematische Material zu bündeln. Kundry wird so zu einer der monumentalen Figuren-Findungen der dramatischen Literatur, zu einer Figur, die die Bühne betritt und den Tod sucht. Am Ende auch als Gnade erhält, womit die männliche Gruppierung, die Gralsarmee und ihr Führer, unter erneuter Kraftzufuhr ihren Herrschaftsanspruch beleben. In Kundry kämpfen der antike Ansatz und der christliche, die, einander feind, die Kundry-Figur vom Ansatz her sprengen, die sich notgedrungen in 2 konträren Figuren formulieren. (DFP/16)

Bei Wagner entdeckt Schleef die Bemühung, die weibliche Figur wieder „ins Zentrum der Handlung zu stoßen“ (DFP/153), wofür er auf äußerst körperliche, schmerzvolle Bilder zurückgreift. Kundrys Empfindungen und Reaktionen sind immer extrem, sie ist unzählbar. In ihrer überladenen Körperlichkeit, in ihrem wiederholten Klagegeheul, kommt sie einer Naturkraft nahe und stimmt somit mit einem ursprünglichen Begriff von Frau überein, um es mit de Beauvoir zu sagen „die Erde ist Frau, und der Frau wohnen die gleichen dunklen Mächte inne wie der Erde“³⁰³. Doch dieses atavistische Auftreten von Weiblichkeit darf sich nicht erneut durchsetzen, im Bühnenraum wird die weibliche Autonomie „als Erinnerung aufgerufen“ und gleich wieder abgewürgt.

Diese weiblichen Passionen sind identisch mit den antiken Vorbildern, in denen die Frau meistens für das Untergegangene steht, das beschworen, bewahrt, verteidigt werden muß, aber unwiederbringlich verloren ist. Selbst wenn der antike Frauenchor noch im Triumphgeschrei ausbricht, definiert er den Bruch der Welle, nicht ihren Aufschwung. (DFP/158)

Trotz der wiederholten Versuche gelingt es also auch Kundry nicht, das Zentrum einzunehmen; wie jeder Ausbruchsversuch wird auch ihrer mit dem Tod beendet. Die Bühne, auf der sie sich behaupten will, wird zu ihrem Opfertisch; denn „in einer Zeit, die männlichen Triumph feiert“, wird weiblichen Figuren kein Freiraum mehr genehmigt. „Kundrys Geschrei füllt die Prachtstraßen Europas“ (DFP/155) und sie wird zum Sinnbild des zum Scheitern verurteilten weiblichen Versuches, außerhalb des Reservats eine Legitimierung zu

³⁰³ Simone de Beauvoir, *Das andere Geschlecht, Sitte und Sexus der Frau*, S. 94.

finden, einen Selbstverwirklichungsraum, aus dem die herrschenden Kraftverhältnisse umgewälzt werden können. Schleef unterstreicht, wie die weiblichen Figuren in Wagners Musiktheater – so gutgesinnt er sich auch ihrer Gestaltung widmet – zwar auf der Bühne präsent sind, doch nur, um dort exekutiert zu werden.

Und nicht, weil sie als unbedeutend geschätzt werden, ganz im Gegenteil. Sie werden gefürchtet. Parsifal weiß, dass „nach der Vereinigung mit einer Frau der Mann nicht mehr Mann ist, sondern ein ihr untergeordnetes Wesen“ (DFP/207). Und wie jedem Helden und jedem Männerbund ist ihm bewusst, dass er seine Freiheit nur bewahren kann, wenn er die Frau verlässt, zurückdrängt, opfert.

Die Exekution der Frau ist eine Erlösung für die Männergemeinschaft, die sich dadurch wieder sicherer fühlt, sei es die Gemeinschaft der Gralsritter, die von Faust und seinem Alter Ego Mephisto, die der neureichen schlesischen Bauern oder die einer modernen männlich gesteuerten Gesellschaft, wo man sich erhofft, durch die Einführung palliativer Frauenquoten härtere Gleichberechtigungsansprüche verstummen zu lassen – so die Polemik Schleefs. Über Kundrys Leiche und die aller Frauen, die sie verkörpert, etablieren sich kulturelle Normen, sei es, weil der Tod eines tugendhaften Mädchens gesellschaftliche Kritik antreibt, sei es, weil die Opferung einer bedrohlichen Frau diejenige Ordnung wiederherstellt, die durch ihre Existenz durcheinander gebracht wurde³⁰⁴.

Gerade von der Beobachtung solcher eingebürgerten Normen, aus denen eine dichotomische Entfaltungsmöglichkeit von Weiblichkeitskonstruktionen hervorgeht, die in beide Richtungen keine Aussicht auf Selbstverwirklichung zulässt, nährt sich Schleefs Bedarf, einen dritten Weg zu formulieren. Er strebt keine im Reservat eingeschlossene verbürgerlichte Frau an, noch eine Märtyrerin. Was er sich erhofft, ist ein emanzipiertes weibliches Subjekt, das als Mit- statt als Gegenspieler wahrgenommen werden kann und auch im Äußern von bis dahin als männlich konnotierten Eigenschaften am Leben bleiben darf. In den folgenden Abschnitten soll – in Hinsicht auf Schleefs Umgang mit den weiblichen Protagonisten seiner Inszenierungen – gezeigt werden, wie er mit dieser erneuten Selbstbestimmung seitens der Frauenfiguren umgeht, ohne deshalb auf die „Seite der Frau“ überlaufen zu wollen.

Genauso wie im Fall der Wiederaufnahme des Chorelementes soll sein Ansatz nicht mit einer Rettungsaktion verwechselt werden: Schleef geht es nicht darum, die in Szene gesetzten Frauen zu stärken, sondern das von Gesellschaft und Theaterinstitutionen Verdrängte erneut zu thematisieren. Über jede Theoretisierung hinweg, eignet sich das Medium Theater als die

³⁰⁴ Elizabeth Bronfen, *Nur über ihre Leiche*, a. a. O. S. 263.

wirksamste Fläche, um eine solch erforderliche Wiedereinführung zu verwirklichen. Wie Schleef diesem Ziel nachgeht soll in den nächsten Absätzen erläutert werden.

4. Konstruktionen des Weiblichen und Gender Performance: Schleef inszeniert

Ausgehend von der eben geschilderten Absicht eines dritten Weges, fällt es leicht, auf eine Verbundenheit zwischen Schleefs Vorstellungen von Gesellschaft und Theater und einer gewissen Sparte der feministischen Bewegung hinzudeuten. Unter den großen Themen, die von der Frauenbewegung besonders in den '70er Jahren diskutiert wurden, figuriert die Definition neuer, von den patriarchalisch festgelegten Vorschriften befreiten weiblicher Eigenschaften sowie die Entwicklung einer anderen dem Phallogozentrischen entgegengesetzten Sprache³⁰⁵, wodurch sich eine eigenständige Ausdrucksform des weiblichen Daseins etablieren sollte. Und einen ähnlichen Umsturz plante Schleef auf seine Art, indem er den vorgeschriebenen Theaternormen eine ganz eigene Sprache entgegensetzte.

Diese ist gekennzeichnet u. a. durch den außergewöhnlichen Umgang mit dem Text, der durch einen minuziös durchdachten Rhythmus skandiert, wenn nicht sogar seziert wurde, durch die extreme Körperlichkeit, die die Darsteller zu physisch anstrengenden, bis zur Erschöpfung wiederholten Bewegungen auffordert, und durch eine besondere Umwertung der Geschlechterrollen. Er bietet eine neue Lesart der allgemein akzeptierten Funktionen, indem er dem weiblichen Element besondere Aufmerksamkeit widmet, dieses kräftig wieder hervorruft und die traditionellen Gender gebundenen Merkmale umwälzt. Wenn das Schöpfen einer neuen weiblich gekennzeichneten Sprache das Risiko in sich birgt, in ein binäres System (Mann/Frau, männlich/weiblich, positiv/negativ) zurückzufallen³⁰⁶, und somit das Weibliche in der Gegenüberstellung wieder als Negativität, Mangel, Irrationalität, Chaos, Dunkelheit – also ein „Nicht-Sein“ erscheinen lässt³⁰⁷, versucht Schleef diese Gefahr zu meiden. Und zwar, indem er die vom Text vorgesehene Aufteilung in männliche, weibliche, einzelne oder kollektive Charaktere durcheinanderbringt, sie umkehrt, sie übereinanderlegt, sie vereint bzw. zersplittert.

³⁰⁵ Vgl. u. A. Hélène Cixous Vorschläge einer *Écriture Féminine*, sowie Julia Kristevas Theorien über eine präödpale weibliche Sprache.

³⁰⁶ *Moi*, S. 123.

³⁰⁷ Vgl. Jacques Lacans Aussage „La femme n'existe pas“, welches wiederum von Julia Kristeva, *Hélène Cixous, Luce Irigaray wiederaufgenommen, entfaltet bzw. umkehrt wird.*

Wenn Frauenfiguren plötzlich von Männern dargestellt werden, bzw. männliche Figuren mit Tüllkleid auftreten oder einzelne Protagonisten von einem Chor verkörpert werden, scheint jede Regel aufgegeben worden zu sein, fällt es schwer, weiterhin zwischen männlich und weiblich zu unterscheiden oder die verschiedenen Subjekte einer bestimmten Position zuzuordnen. Durch diese Inversion bzw. Vermischung von Rollenschemen und Funktionen wird Binarität beseitigt und eher eine Art von Ausgleich erzeugt.

In diesem Sinne kann also in Bezug auf Schleefs Theaterpraxis auf den Begriff von Gender Performance hingedeutet werden, wonach „Weiblichkeit und Männlichkeit einen Inszenierungs- und Aufführungscharakter besitzen“³⁰⁸ und somit keine biologisch bedingten Kategorien, sondern kulturelle Konstrukte von stilisierten körperlichen Akten, welche in der Wiederholung die Illusion eines stark sexualisierten Selbst darbieten³⁰⁹. Wenn Geschlecht ein performativer Akt ist, wie Judith Butler es darlegt, werden Weiblichkeit und Männlichkeit zu wandelbaren Konzepten, die sich „durch Bewegungs- und Verhaltensweisen, Sprechmodi, Gesten, Blicke, Kleidungsstile“³¹⁰ ergeben.

Daran scheint Schleef anzuknüpfen, wenn er mit dem Geschlecht der Darsteller auf der Bühne jongliert und sich der Voraussetzung anschließt, jegliche Behauptung einer vorher bestehenden Geschlechtsidentität sei bloß „regulative Fiktion“³¹¹. Was wiederum zu einer provokativen Ergänzung von de Beauvoirs Aussage animiert: „man ist nicht als Frau oder Mann geboren, sondern man wird es“.

Nach Butler sind also Geschlecht, Gender und Heterosexualität als historische allgemein akzeptierte und im Laufe der Zeit als natürlich verdinglichte Produkte zu verstehen, die umgewälzt bzw. neu gedeutet werden könnten, da es sich um keine realen der Natur innewohnenden Gestalten handelt, sondern diese bloß aufgezwungenen Kategorien, die also genau gesehen, gar nicht existieren. Indem sie behauptet, Geschlecht könne nicht als eine das innere Selbst ausdrückende bzw. kaschierende „Rolle“ verstanden werden, da es sich um einen künstlich gestalteten Akt handelt, welcher wiederum eine soziale Fiktion der eigenen Innerlichkeit konstruiert, scheint sie auch eine effektive gesellschaftlich durchgeführte

³⁰⁸ Fischer-Lichte Erika (Hrsg.), Doris Kolesch (Hrsg.); Matthias Wartstat (Hrsg.), *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Metzler, Stuttgart 2015, S 131.

³⁰⁹ Vgl. Judith Butler, „Performative Acts and Gender Constitution: an Essay in Phenomenology and Feminist Theory“, in: *Theatre Journal*, Vol. 40, n. 4, S. 519-531, 1998. „In this sense, gender [...] is an identity tenuously constituted in time - an identity instituted through a *stylized repetition of acts*. Further, gender is instituted through the stylization of the body and, hence, must be understood as the mundane way in which bodily gestures, movements, and enactments of various kinds constitute the illusion of an abiding gendered self“.

³¹⁰ Erika Fischer-Lichte (Hrsg.), *Metzler Lexikon Theatertheorie*, S. 132.

³¹¹ Butler, „Performative Acts and Gender Constitution“ a. a. O. S. 528. „That gender reality is created through sustained social performances means that the very notions of an essential sex, a true or abiding masculinity or femininity, are also constituted as part of the strategy by which the performative aspect of gender is concealed.“

Rollen-Trennung bzw. Unebenheit zu leugnen³¹². Ohne Rollen kann es auch keine Rollentrennung geben.

Das scheint auch Schleef bewusst zu sein, und er nutzt diese Erkenntnis als Anregung, um durch seine theaterpraktische Arbeit über die Jahrtausende andauernde Spannung zwischen Geschlechtern hinwegzukommen – zumindest versuchsweise. Deshalb spielt er mit konventionellen genderspezifischen Eigenschaften und nimmt sich dabei deren Neu-Semantisierung vor. Es kommt dennoch zu keiner harmonisierenden Versöhnung der Geschlechter, sondern es wird hervorgehoben, wie gewisse Eigenschaften dieselbe negative Auswirkung haben, egal ob Frau oder Mann zugeteilt. Handlungsmodi, Verhalten, Gestik, Redeweisen und all die Eigenschaften, die traditionell als für das eine oder das andere Geschlecht kennzeichnend gehalten wurden, erweisen sich bei Schleef als ent-sexualisiert, universell. Indem er wieder mal Antike und deutsche Literaturgeschichte in den Fokus stellt, zeigt er, wie Frauengruppen auf die Mordlust der männlichen Protagonisten reagieren – im Falle des folgenden Zitates bezieht er sich auf Eteokles und Klingsor – und selbst eine gewaltige Aggression entwickeln bzw. die bereits innewohnende äußern.

Diese Todesbereitschaft oder Todesbesessenheit riechen die Frauen. Wie ein Gift, dem sie zu entkommen suchen, sie kriechen übereinander hinweg, in jede Ecke, rennen gegen die Wände, halb irrsinnig, halb schon überrollt, obwohl die Tore halten, obwohl der Feind nur droht, ist die innere Vernichtung fortgeschritten. Der Haß, der sich jetzt über Eteokles, den Mann entläßt, die Grausamkeit der Frauen erzwingen die Polarität, die Geschlechter sind Feinde. (DFP/279)

Genauso wie deren Feinde sind Frauen keine friedfertigen Gemüter, können, wenn es darauf ankommt, ebenso grausam handeln. In diesem Sinne kann, wenn die Geschlechter gleich sind, auch nach Schleefs Deutung behauptet werden, dass keines der beiden wirklich existiert.

5. Beispiele weiblicher Figuren in der Schleef'schen Bühnenpraxis

Ausgehend von den theoretischen Überlegungen, die Schleef in *Droge Faust Parsifal* mit retrospektivem Blick auf die eigene Theaterarbeit formuliert, wird nun auf einige Inszenierungen ausführlicher eingegangen. Es sollen somit einige Charakterzüge seiner Theaterpraxis erläutert werden, in Bezug auf den Umgang mit dem Element der Weiblichkeit. Unabhängig davon, ob ihm tatsächlich eine Revolution der weiblichen Figur, bzw. deren Revindikation eines Bühnenraums auf dem Theater gelungen sei, ist

³¹² Butler, „Performative Acts and Gender Constitution“, S. 525ff.

unübersehbar, wie zentral dieser Anspruch für sein künstlerisches Schaffen gewesen ist. Die Fragen um das Thema der Weiblichkeit und deren Darstellung, um die Rolle der Frau in der Gesellschaft und deren Verhältnis zum männlichen Subjekt, waren für Schleefs Arbeit immer maßgeblich.

Man denke schon allein an den Roman *Gertrud*³¹³, wohl sein erfolgreichstes Werk – wie sich aus den vorwiegend positiven Kritiken herauslesen lässt³¹⁴ –, dem er mehrere Jahre seines schöpferischen Lebens widmete und im Gegenteil zu seiner Theaterarbeit seitens der Kritik fast einheitlich gepriesen wurde und ihm 1986 sogar den Kritikerpreis für Literatur des Verbandes deutscher Kritiker galt. Hier rekonstruiert er durch die Aneinanderreihung hochdetaillierter Erinnerungen und Anekdoten aus der eigenen Kindheit sowie aus dem Schriftverkehr mit der Mutter die Existenz dieser Frau in ihren verschiedenen Phasen. Der Roman, für den Schleef auf Tagebücher und Briefwechsel zurückgreift, ist also entschieden autobiographisch und dennoch musterhaft. Schleef schreibt nicht nur von seiner Mutter, sondern von einer ganzen Generation von Müttern und Ehefrauen, vielleicht sogar von einem allgemeingültigen Modell von Frau. Gertrud wird zu einer exemplarischen Figur, von der Schleef glaubt, sie Frauen verschiedener Epochen und Herkunft aufsetzen zu können.

Angefangen mit dem Zeitalter der griechischen Tragödie, wo Marginalisierung und Herabwürdigung der Frau die ansteigende Entfaltung begannen, steht dem weiblichen Subjekt, trotz politischer Kämpfe und Frauenbewegung, bis heute bloß eine Randposition zu.

³¹³ Die Zitate aus *Gertrud* werden direkt nach Zitatende wie folgt gekennzeichnet: GE/Seitenzahl.

³¹⁴ Obwohl der monumentale Roman in Monologform zwar mehrmals als eine „Zumutung“ für den Leser beschrieben wird, erkennen die verschiedensten Kritiker die literarische Stärke des Schleef'schen Schreibens und stellen ihn in eine Linie mit Uwe Jonson oder Samuel Beckett. Siehe u. a. Rolf Michaelis, *Die Zeit*: „Selten sind Einsamkeit, Sehnsucht, Liebesverlangen eines alten Menschen so offen ausgesprochen worden, mit solch schreiender Verzweiflung. [...] Die andere Eigenart dieses Buches liegt darin, daß es etwas bewahrt: Eine absterbende Art zu sprechen, eine Provinz deutscher Sprach, damit Deutschlands...auf jeder Seite finden sie kräftige zumeist leicht zu deutende Wörter, bildhafte Wendungen eines Idioms, das der aus Radio und Fernsehen dröhnende Sprach-Müll verschütten wird.“ Zitiert nach dem Programm Vorschau des Suhrkamp Verlages, Heft 1984/2 S. 15; Sibylle Cramer „Versunkenes Sprechen“ in *Frankfurter Rundschau* (30.03.1985): „Durch ihr Leben bewegt sich der Geschichtsstoff des 20. Jahrhunderts. Nationalgeschichte, thüringische Heimatgeschichte, Familiengeschichte, Lebensgeschichte, Alltagsgeschichte, sie werden zusammengeworfen und kleingerieben in dem unaufhörlichen Gemurmel der alten Frau... Schleefs Mausoleum ist eine Sprachpyramide, die sich in ihrer Monumentalität, aber auch in ihrem historischen Anspruch ganz unzeitgemäß ausnimmt. Wie von selbst stellt sich der Monolog neben die frühen Bücher Johnsons, ohne allerdings als vergreister Erstling zu erscheinen. Das hängt mit der sprachlichen Radikalität Schleefs zusammen, die verhindert, daß Gertrud zur überlebensgroßen Kleinbürgerfigur gerät, zu einer Heroine“; Verena Auffermann „Erzählung aus der Einsamkeit“ in *Süddeutsche Zeitung* (26/27.01.1985): „Daß *Gertrud* zu den großen Schicksalsbeschreibungen des 20. Jahrhunderts zu zählen ist, bestätigt auch Teil II dieser Lebensgeschichte [...] Einar Schleef teilt uns durch Gertud, die eine Schwester von Herbert Achternbuschs „Ella“ sein könnte, mit, was Leben im 'Neuen Deutschland' bedeutet. Ideologisches Beweismaterial braucht er nicht für diesen Bericht. Die Straße sieht, denn: 'Angst, macht Menschen Klein'“; Sibylle Wirsing in: „Vom Staatschef keine Nachricht“ *Frankfurter Allgemeine* (14.12.1984): „Die Strapaze ist groß. Man tappt im dunkeln und klammert sich an das umfangreiche Personenregister, das dem Buch beiliegt. Man hält sich für blind oder verdächtig den Verfasser, der blindwütigen Schreibmanie. Aber schon beim Lautlesen eines einzigen Absatzes geht einem ein Licht auf. Die nächste Umgebung aus Geschichtsbrocken und Grammatikfragmenten wird auf einmal als kunstvolle Fügung erkennbar“.

Gertrud ist eine unglaublich starke und selbstständige Frau, die sich zu Kriegszeiten und dann später im angespannten politischen Klima der DDR um alles alleine kümmert. Sie zieht die Kinder groß, pflegt den Ehemann, erledigt die Hausarbeit, zeigt sich solidarisch mit allen hilfsbedürftigen Familien im Dorf, sie ist sich für nichts zu gut und nimmt klaglos jede Drecksarbeit auf sich:

Scheuern bis Blut. Mein Kopf vom Hämmern geschlagen, taub, fühle nichts mehr. Beleidigt jeder Gedanke, verkriechen, Hände frieren, regnet seit Tagen. Heize. Die Stube nicht warm. Wund vom vielen Schrubben. Rot der Ziegel im Kellergang. Auf Knien gehutscht, bis es leuchtet. Kein Unterschied Blut und Ziegel. (GE/45)

Ohne die kleinste Spur von Pathos, noch einen psychologisierenden Ansatz, lässt Schleef diese Frau in ihrem Dialekt erzählen: direkt, geradeaus, filterlos. Gertrud ist harsch, physisch und psychisch stark belastbar und verfügt über ein erstaunliches Ausdauervermögen, sie lässt kaum Spuren von Lieblichkeit hervorkommen. Ihre Härte ist die aller DDR-Frauen, die zuerst vom Krieg und dann von den schweren Lebenszuständen zwangsweise abhärten mussten und sich durch ein spezielles Licht in den Augen erkennen lassen, das Schleef als „Durchhalteblick“ bezeichnet – wie bereits im ersten Kapitel erwähnt wurde.

Schon als junges Mädchen stand sie um 6 Uhr auf, arbeitete für wenig Geld als Schneiderin und nutzte die Freizeit, um im Sportverein zu trainieren – profimäßig. Das Laufen wurde zu ihrer Leidenschaft der sie bis zu ihrem 40. Lebensjahr nachging und dafür mehrere Siege sammelte. Dazwischen die Hochzeit, die Schwangerschaften und der Umzug in das Haus, in dem Einar Schleef aufwuchs. Im neuen Haus fingen die ersten ehelichen Streitigkeiten an:

1949 zogen wir in unser neues Haus. Das Trümmergrundstück. Preise, Urkunden, Kränze, Hölz mitgeschleppt. Der Krieg war zu Ende. Meiner fing an. Nie aufgehört. Willy tobte, zerriß mein Zeug, hörst du, ich sage die Wahrheit, genügend Vorrat, ging trotzdem aus. Nichts mehr hinzugekommen. Kein Brauner Deutscher Adler, kein Braunes Eichenlaub. Ich hatte eine Familie. Trude ins Startloch Nähmaschine. (GE/97)

Doch gerade in den Auseinandersetzungen würde sich laut Gertrud das Zusammenhalten einer Familie erweisen und, obwohl – wie sie selber zugibt – viel hinter sich hat, hält sie durch, macht aus ihrer Situation kein Melodrama, bleibt kalt und konsequent. Wenn das unsanfte und sogar jähzornige Gemüt gegen die konventionellen Weiblichkeitsstandards stößt, erweist Gertrud sich aus tiefster Seele als Frau, als fürsorgliche mütterliche Gestalt, die – wenn es darauf ankommt – ihrem Autoritären Ehemann treu bleibt und ihn bis zum Ende pflegt. Sie nutzt seine Schwäche nicht aus, um sich an den erlittenen Erniedrigungen zu rächen, sondern beweist handelnd, dass Macht auch achtungsvoll ausgeübt werden kann.

Gertrud gibt sich der Trübsal nicht hin, obwohl ihr der Verlust einen authentischen Schmerz bereitet, den sie nie überwinden wird:

Ich habe ihn keine Stunde allein gelassen. Ich habe hier geschlafen. Ich muß das noch wegräumen. Es ging ihm besser. Viel besser. Konnte ja schon wieder aufstehen. Der Doktor hat sich so gefreut, das wird schon wieder Frau, nur nicht die Geduld verlieren. Ich habe keine Nacht geschlafen. Wenn er wach war, habe ich gerufen: Willy, Willy. Dann hat er immer gesagt: Ja Trude. Oder ich habe ihn atmen gehört. Gegen 10 nochmal und um 1, da war alles in Ordnung. Ich sollte nicht wieder aufstehen. Und da bin ich eingeschlafen und um 3 war er tot. Und da wollte ich ihn richtig hinlegen, ich konnte ihn einfach nicht mehr anfassen. (GE/38)

Neben den familiären Angelegenheiten, scheinen durch die belanglosen Alltagsepisoden auch die politisch-historischen Ereignisse hindurch, sodass man eine neue, weiblich orientierte Perspektive auf einige Jahrzehnte der deutschen Geschichte gewinnt, die die Reiteration der geschlechtlich bedingten Ungleichheiten ans Licht bringt. Ausgehend von der Lebenserfahrung einer Frau, wird die gesellschaftliche Lage einer Generation von Frauen dargestellt, die an der Seite ihrer Männer kämpfen und an dessen Stelle wichtige Entscheidungen treffen und trotzdem im Schatten bleiben – wie z. B. im bereits erwähnten Fall der Verhaftungen des 17. Juni, als Gertrud und verschiedene Bekannte resolut beschlossen die Männer zu verstecken und sich als nicht anerkannte Schützerinnen der Familieneinheit erwiesen. In *Gertrud* zeigt sich die Ausgrenzung der Frau als Wiederholung eines immer gleichbleibenden gesellschaftlichen Musters.

Und auf der theaterpraktischen Ebene kennzeichnet Schleef dieses Muster durch einige Elemente, die Teil seines Kanons werden und diese Wiederholung in Szene setzten. Gelbe Gummihandschuhe, Arbeitsstiefel, Schürze, Metalleimer und Wischlappen gehören also zu den Requisiten, durch die Schleef dem Bild der unterdrückten Frau eine Form gibt. Indem diese Objekte provokativ auf der Bühne wiederholt auftauchen, werden sie zu standardisierten Utensilien, die zur genderspezifischen Definition von Frau beitragen.

Schleefs ästhetischer Kanon charakterisiert sich durch leere Räume, minimale Ausstattung, sehr schlichte Geometrien und gedämpfte Farben, überwiegend nur schwarzweiß. Einen großen Wert legt er auf die Kostüme, die er als archetypisch konzipiert, die also nicht auf eine bestimmte Figur zugeschnitten werden, sondern sich eher für eine ganze Typologie von Charakteren eignen sollen (DFP/471). Auf diese Art kann immer wieder auf den Fundus zurückgegriffen werden, Schleef zitiert sich durch „Querverweise“ sozusagen selbst und lässt eine Kontinuität zwischen den verschiedenen Inszenierungen entstehen. Seine Grundkostüme sind – wie der Rest der Ausstattung – also sehr simpel, zum größten Teil einfarbig und anonym. Aus diesem schnörkellosen Szenario stechen die auffallend farbigen

und pompösen Tüllkleider heraus, die meistens ironisch eingesetzt werden und als stilisiertes und parodierendes Merkmal der standardisierten Weiblichkeit verstanden werden können.

5.1 Mütter

Mit dem am 23. Februar 1986 am Schauspiel Frankfurt uraufgeführten Stück *Mütter* stürzte sich Schlee nach einer Abwesenheit von über zehn Jahren von der Bühne wieder in die Theaterwelt Deutschlands. Das Antikenprojekt, entstanden in Zusammenarbeit mit Hans-Ulrich Müller-Schwefe, erwuchs aus einer neuen Lektüre von zwei griechischen Tragödien: Aischylos *Sieben gegen Theben* und *Die Schutzflehenden* des Euripides. Für die dramaturgische Vorbereitung wurde auf hochangesehene Übersetzungen und kritische Ausgaben zurückgegriffen.

Wie anfangs dieses Kapitel bereits detailliert erläutert wurde, befinden sich unter der im Archiv der Akademie der Künste in Berlin aufbewahrten Dokumentation, bedeutende wissenschaftlich-philologische Texte, sowie Studien zum Totenbrauchtum bei den alten Griechen bzw. zur Rolle der weiblichen Figur und des Matriarchats, die während der dramaturgischen Vorbereitung in Betracht gezogen wurden. Trotz der sehr detaillierten Dokumentationsarbeit deutet Schlee in Bezug auf die Entstehungsgeschichte des Stückes als erstes auf die Unmöglichkeit hin, auf eine einheitliche, offizielle Fassung einer verschiedentlich überlieferten Tragödie zurückgreifen zu können, und somit auf die Notwendigkeit, selber die bedeutendsten Elemente auszusuchen, um eine eigene Version zusammenzustellen. Das Lesen der zwei Tragödien, aus denen sich *Mütter* konstituiert, bewirkte in Schlee und Müller-Schwefe ein Gefühl der Erschütterung, das sie mittels ihrer szenischen Arbeit auf der Bühne zu reproduzieren versuchten. Alles Wesentliche in den Tragödien, was sie mit dem Jammern, Kreischen und Klagen der Frauenchöre identifizieren, erfolgte im Rausch. Und gerade die Wiedergabe eines solchen Zustandes benötigt den Einsatz einer ausgeprägten Chorform: im Chor wird die eigene Verzweiflung zu einer gemeinsamen; hier sackt man in die Ekstase, lässt jegliche Barriere fallen, geht aus sich heraus, erlebt eine Steigerung der Empfindungen – gerade durch die Berausung.

Der Text *Mütter* entsteht sklavisch und rücksichtslos zugleich, verbindet wörtlichste Übersetzung mit freier Behandlung, immer geleitet von dem, was man zum Verstehen und vor sich zu sehen beginnt. Es ist keine

Übersetzung, sondern Bearbeitung, der Versuch, der Erschütterung dieses Stückes eine Fassung zu geben. [...] Gemischt sind auch die griechischen Stücke, aus Volkslied, Kitsch, Hypertrophiertem, Brutalsprache.³¹⁵

Unter der umfangreichen Dokumentation, die während der dramaturgischen Vorbereitung des Stückes erstellt wurde, findet man verschiedene Bearbeitungen einer Art Synopsis der Geschichte der Stadt Theben. Hier erzählen Schleef und Müller-Schwefe das Schicksal der Stadt durch die eigene sehr persönliche Interpretation, die besonders auf den ewig andauernden Konflikt der Geschlechter pocht. Diese Zusammenfassung, die als Einführung und Kontextualisierung von *Mütter* dienen soll, trägt die Überschrift *Schlangen*, genauso wie eine Reihe von Zeichnungen, die Schleef zum selben Stück entwirft. Dies erinnert an diejenigen Schlangen, die der Hellseher Tiresias noch vor Thebens Verfluchung bei der Paarung gesehen und getrennt hatte.

Die Schlange steht aber bildlich auch für einen Mechanismus, der sich in den Schwanz beißt, einen Teufelskreis bildet, in dem sich alles ständig von vorne wiederholt und also keine Änderung, keine Lösung ermöglicht.

Im Einführungstext „Mütter und Männer. Kein Grund zur Freude“, betont Müller-Schwefe, wie im ersten Teil der Aufführung die Mütter der sieben von den Toren Thebens gefallenen Helden im Zentrum der Handlung stehen. Diese flehen Theseus an, ihnen zu helfen, die Leichen ihrer Söhne für eine würdige Bestattung zurück zu erhalten. Nicht allein der Kummer für den Verlust zündet deren Klage an, sondern vielmehr die Kenntnis, dass, ohne einen Sohn die Legitimität ihrer eigenen Existenz ins Schwanken kommt. Denn Frauen erhalten erst als Mütter eines Sohnes einen Wert, zumindest in der Öffentlichkeit. Werden sie dessen beraubt, verzweifeln sie.

Aus dieser Verzweiflung entspringt der Selbsterhaltungstrieb, die Frauen schließen sich in einem kreischenden Klagegeheul zusammen; dessen „bedrohliche Stärke“³¹⁶ wird akustisch sowie körperlich spürbar. Ihre Bitten werden tatsächlich erhört, doch es reicht nicht. Statt sich nun für die Beseitigung von Gewalt einzusetzen, um künftige Unglücke zu verhindern, stiften die im Rausch versunkenen Mütter neue Unruhen an: die Enkelkinder sollen ihre Väter rächen, erneut in den Krieg ziehen, noch mehr Mütter kinderlos machen, noch mehr Trauer verursachen.

Im zweiten Teil taucht Eteokles, Sohn des Ödipus, auf. Er muss Theben von den Angriffen der sieben Fürsten schützen, muss sich gegen den eigenen Bruder, Polyneikes, wehren, um

³¹⁵ Zitiert nach dem Entwurf für eine Einführung des Stückes: "Zu den Müttern" mit handschriftlichen Korrekturen von Hans-Ulrich Müller-Schwefe, im Archiv der Akademie der Künste, Signatur: Schleef: 996.

³¹⁶ Hans-Ulrich Müller-Schwefe, „Mütter und Männer. Kein Grund zur Freude“. Entwurf zur Einführung zum Stück für das Programmheft des Schauspiels Frankfurt. In der Dokumentation der AdK, Signatur Schleef: 996.

die Herrschaft über die Stadt zu bewahren. Der Mädchenchor der thebanischen Jungfrauen stellt sich ihm entgegen. Sie haben Angst, befürchten das Schlimmste, von den Aggressoren vergewaltigt und versklavt zu werden. Als einzige Abwehr stoßen sie in brutales Geschrei aus, auch sie, berauscht wie die Mütter, werden wild, unbeherrschbar. Die Mädchen sind unbewaffnet und trotzdem bedrohlich, die Kraft, die sie allein durch das Zusammenhalten, durch die gemeinsame Klage erzeugen, ist gewaltig. Doch Eteokles, der keine Weiber liebt, hört nicht auf deren Kassandrарuf, zischt sie aus: „Männersache ist es, vor dem Angriff den Göttern zu opfern, Frauensache ist es, stumm sich im Haus zu verkriechen“³¹⁷. Er öffnet das Tor und kämpft gegen den eigenen Bruder, bis alle beide zu Grunde gehen.

Jetzt wäre es Zeit für Frieden, die Thronanwärter sind tot, der Fluch, der auf dem Geschlecht der Labdakiden liegt, könnte endlich aufgelöst werden. Nun könnten die Frauen das Steuer übernehmen und der regierungslosen Stadt eine harmonische Zukunft sichern. Doch finden die Schwestern der verfeindeten verstorbenen Thronfolger keine Einigung. Beide Männer mordeten und wurden ermordet, beide sind schuldig, doch für Ismene verdient nur Eteokles eine Bestattung, da er für den Sieg Thebens kämpfte. Antigone hingegen besteht darauf, auch Polyneikes ein Grab zu geben. Ihr Schicksal ist uns durch die ihr gewidmete Tragödie bekannt. Ausschlaggebend ist hier, die Wiederaufnahme des Streites: „der Bürgerkrieg kann weitergehen“³¹⁸.

Die Wahl, diese sich inhaltlich ergänzenden Tragödien chronologisch verkehrt aufzuführen, wird von den Autoren mit der Absicht begründet, die Zyklizität, das sich Verewigen des Konfliktes fühlbar machen zu wollen. In beiden Tragödien würde man, nach vielem Trauern und Klagen, einen „utopischen Punkt“³¹⁹ erblicken, der auf eine Lösung hoffen lässt, um die Hoffnung dann bald zu enttäuschen. Die Situation ist aussichtslos, der Krieg ist nicht zu bremsen, die unglückselige Abfolge der Geschehnisse wiederholt sich immer von vorne, eben wie die Schlange, die sich in den Schwanz beißt. Und neben dem Eroberungskrieg um die Stadt Theben zeigen die Autoren, wie im erweiterten Sinne der Geschlechterkrieg genauso immanent ist.

Dieser Krieg ist unübersehbar, sowohl im Fall der Mütter, die für das eigene Dasein als nunmehr kinderlose Frauen hart kämpfen, sich Theseus gegenüber rechtfertigen und beugen müssen und zum Schluss selber Kriegstreiberinnen werden, als auch im Fall der thebanischen Mädchen. Obwohl diese sich eindeutig für das Wohl der Stadt einsetzen, wird

³¹⁷ Einar Schleaf / Hans-Ulrich Müller-Schwefe, *Mütter*, nach Euripides und Aischylos, Stücktext Mütter S. 33, Archiv AdK Signatur Schleaf: 993.

³¹⁸ Hans-Ulrich Müller-Schwefe, „Mütter und Männer. Kein Grund zur Freude“, a. a. O.

³¹⁹ Ebd.

deren Willen von Eteokles nicht respektiert, sondern mehrmals öffentlich missachtet. Und zwar aus dem einzigen Grund, dass sie Frauen sind. Allein das genügt ihm, um ihre Meinung zu verleumdern; denn Weiber haben kein Recht, sich in wichtige Angelegenheiten einzumischen, sie sollen sich zu Hause einschließen und den Männern den Kampf überlassen. Nur „Mann und Mann“ können zusammen siegen, wer sich einer Frau anvertraut, ist dazu verdammt, als „Schoßhund zu krepieren“. Er heißt alle Frauen „unerträgliche Mißgeburten“ oder „Zerstörerinnen jeder Disziplin“, empfindet sie als eine von Zeus aufgesetzte Strafe und sieht nur, wie sie vor den Göttern heulen, betteln, kreischen, verrückt durcheinander rennen und nichts taugen.

Und viel Anderes bleibt ihnen wohl auch nicht übrig. Wenn sie in ihrem Frau-Sein nur als Feind, noch weniger, als Dreck angesehen werden, bleibt das Kreischen, das Klagen, das Wild werden, verblendet und berauscht, die einzige Waffe, um sich auf irgendeine Weise zu behaupten und sich dem unterdrückenden Mann entgegenzustellen. Diese Frauen fürchten den eigenen Herrn genauso wie den Feind, der von außen auf das Stadttor drängt. Beide sind Aggressoren, beide Herrscher, von beiden kann die Frau Gefangenschaft und Vergewaltigung erwarten, und das sowohl im körperlichen als auch im spirituellen Sinne. Ein Identitätswechsel der leitenden Figur wird nichts am Verhältnis der Geschlechter untereinander ändern. Als einziger Ausweg bleibt der Tod, „das Ende des Ekels“, also –wie bereits erwähnt wurde – Selbstopferung der Frau als Raum für Selbstbehauptung.

In *Mütter* wird dennoch klargestellt, wie die Schuld nicht Frau, sondern Mann sei. Diese lässt sich als „uralte Schwanzwut“ identifizieren, bzw. das Nicht-aufgeben-können, die eigene Vorherrschaft durch Sexualität behaupten zu wollen. Diese Erbsünde ist Ursache des über Generationen hinweg andauernden Unglückes, das von der „strafenden Sphinx“³²⁰ aufrechterhalten wird - also von einem weiblich konnotierten Wesen. Diese für die altertümliche Mythologie so zentrale Kreatur wurde verschiedentlich als Inbegriff des thronenden Matriarchats gedeutet³²¹. Und die Tatsache, dass Schleef in seinem Stück auf sie anspielt, beweist, wie er sich derselben Theorie anschließt. Hieraus erfolgt die Überzeugung einer atavistischen Mütter-Herrschaft³²², die nach Bachofen mit dem Hellenismus endgültig von der Paternität versenkt wurde³²³.

³²⁰ Alle Zitate dieses Abschnittes stammen aus dem Bühnenmanuskript von *Mütter*.

³²¹ Von besonderer Bedeutung ist hier das Werk Bachofens, *Das Mutterrecht*, womit er ab 1861 die Forschung bezüglich die antiken Matriarchalischen Gesellschaftssysteme initiierte.

³²² Brigitte Wartmann Hrsg., „Weiblich – Männlich“ *Kulturgeschichtliche Spuren einer verdrängten Weiblichkeit*, Ästhetik und Kommunikation, Berlin 1980, S. 155.

³²³ Vgl. J. J. Bachofen, *Das Mutterrecht*, 7. Auflage, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1989, S. 82.

Frauenrecht als etwas Tellurisches, eng mit der Erde Verbundenes und also Natürliches, was von den Menschen durch die männermordende Sphinx versinnbildlicht wurde – als Zeichen, dass es kein ausschließlich positives, mütterliches, zartes Recht ist, sondern etwas Brutales in sich trägt und sich somit im Wesentlichen vom Männerrecht nicht unterscheidet.

Szenisch wirkt *Mütter* als eine Verbildlichung von Geschlechterkämpfen. Sowohl im ersten als auch im zweiten Teil stößt der weibliche Chor gegen den alleinstehenden Herrscher und erobert sich einen Existenzraum zurück. Theseus und Eteokles geben sich als reaktionäre Führer, die durch eine strenge Haltung und zackiges Sprechen versuchen, ihren Stand zu bekräftigen. Gegen die rasenden Frauen scheinen sie dennoch – zumindest in Schleefs Inszenierung – keine Chance zu haben. Die Männer werden wörtlich wie physisch an den Rand der Bühne und des Geschehens verschreckt, die Frauen nehmen den ganzen Platz ein, füllen den Raum mit ihren Körpern und noch mehr, mit ihren laut schreienden Stimmen. Sie machen sich breit und lassen sich nicht demütigen; diese schwarz gekleidete Erynnyen stürzen auf die Bühne, um die Opfer jeder patriarchalischen Unterdrückung zu rächen und erobern somit „die symbolische Macht der Bühne“³²⁴.

Schleef will mit seinen ekstatisch berauschten Frauenchören die bestehenden Rollenverhältnisse aufwühlen: dort, wo man ein vorschriftsmäßig ein dem männlichen Subjekt unterworfenen Verhalten erwartet, zeigen sich hier die Mütter als widerspenstige Gestalten. In dem von ihnen angerichteten Chaos setzen sie eine neue Ordnung durch, die mit der patriarchalischen Vormacht bricht, sie koordinieren die Aktion und lassen sich von der männlichen Aggressivität nicht einschüchtern. Diese Absicht Schleefs erinnert an gewisse Äußerungen Irigarays, die auffordert, „die Mutter, die zu Anfang unserer Kultur geopfert worden ist, nicht noch einmal zu töten“³²⁵, sondern sie eher wieder zum Leben zu bringen und sich gegen das „Gesetz des Vaters“ wehren zu lassen, welches versucht, die weibliche Existenz auszulöschen.

Höhepunkt der Aufführung ist die Klageszene, wo das Schreien der Frauen eine solche Wucht erreicht, dass die Möglichkeit der weiblichen Zurückeroberung einer gesellschaftlich angesehenen Rolle kurz glaubwürdig scheint. Doch bleibt es bei der Utopie; die Zeit für eine gleichberechtigte Gemeinschaft ist noch nicht reif, wird es vielleicht nie sein, wenn man Schleefs Idee von Geschichte als sich nie schließender Kreis betrachtet, in dem sich die

³²⁴ Dreysse, *Szene vor dem Palast*, S. 137-8.

³²⁵ Luce Irigaray, „Körper-an-Körper mit der Mutter“, in: *Genealogie der Geschlechter*, Kore, Freiburg (Breisgau) 1989 S. 42.

Machtverhältnisse endlos wiederholen, sich hier und da etwas modulieren, ohne sich jemals aufzulösen: es kommt zu keinem Frieden³²⁶.

Von Anfang bis Ende ist diese Aufführung vom weiblichen Schreien dominiert, der eine zweifache Funktion hat. Er ist innerster Ausdruck des erfahrenen Schmerzes und Versachlichung einer Revolte, Mittel zur Befreiung von den aufgezwungenen Einschränkungen, ein erster Schritt zur Emanzipation. Beim Schreien verliert man momentan die Kontrolle über die eigenen Impulse³²⁷, bricht unbewusst den Verhaltenskodex, der durch die nüchterne, symbolische Sprache reglementiert wird und äußert sich auf eine vorsprachliche Art, zerreißt den „Schleier der Repräsentation“³²⁸, taucht momentan in die mütterlich ammenhafte Chora zurück.

Wenn die gezähmte, im Reservat eingesperrte Frau nicht schreien kann bzw. darf, wird ihr hier die Möglichkeit gegeben, sich unmittelbar zu artikulieren. Erneut scheint Schleef Irigarays Wunsch zu erfüllen, dem weiblichen Subjekt wieder das Recht zuzugestehen, zu reden „und manchmal zu schreien und zornig zu sein“³²⁹. Wie entblößt findet hier die Frau zu einer ursprünglichen Ausdrucksweise zurück, der sie sich in einer dem Reservat vorangehenden Zeit bediente. Das von Schleef inszenierte fürchterliche, nackte Klagegeschrei soll ein Aufschrei für die entzogene Ausdrucksfreiheit sein. In diesem Sinne scheint der Begriff von „Nazi-Theater“, der einer vernichtenden Kritik³³⁰ zufolge lange auf Schleefs Person lastete, grundsätzlich irrtümlich.

Daß 7 Mütter einen Tempel stürmen, dort die Königin gefangen nehmen, sie bedrohen, damit ihr Sohn sich der Forderung der Mütter annimmt, sie gegen die Stadt Theben durchsetzt und daß damit ein neuer Krieg angezettelt wird, obwohl alle ständig um Frieden barmen, soll Nazitheater sein. (DFP/98)

Auf die Provokationen bezüglich der angeblichen Empörung einiger Schauspieler wegen der harten Probenbedingungen antwortete Schleef im Interview verblüfft und beschrieb eine der vielen Frauendemos, die er in Westberlin beobachtet hatte. Bei solchen Anlässen erschien ihm die Verbindung zu mänadischen Chören der Antike wiederhergestellt zu sein. Die Wut seiner argivischen Mütter ist die Wut der demonstrierenden Frauen, die die Straßen Frankfurts oder Berlins füllen und für ihre Rechte schreien. Dass es nicht nur um

³²⁶ Ebd. 153.

³²⁷ Ebd. S. 163-65.

³²⁸ Kristeva, *Die Revolution der poetischen Sprache*, S. 111. Auf diesen Text von Kristeva wird auch bezüglich des Begriffs von „Chora“ hingewiesen, vgl. S. 36-37.

³²⁹ Irigaray, „Körper-an-Körper mit der Mutter“, S. 42.

³³⁰ Peter Iden: „Chorisches Kunstgebrüll“, *Die Mütter - Einar Schleefs Griechen-Montage scheitert*, in: Frankfurter Rundschau 24.02.1986.

irgendwelche bereits vergessene Frauen des alten Griechenlands geht, wird eindeutig, sobald die typischen Schleefischen Blecheimer auf die Bühne gebracht werden und die Darstellerinnen weiße Schürzen und gelbe Gummihandschuhe anziehen.

Durch den Einsatz dieser für seine Theaterästhetik kennzeichnenden Requisiten stellt Schleef klar, dass die Unterdrückung der Frauen ein universalisierter Zustand ist. Die gebückten Frauen im Kittel, die singend den Boden mit ihren Waschlappen putzen, sind die Frauen von gestern und heute, sie sind die Mütter der sieben griechischen Anführer, sie sind die manifestierenden Feministinnen Westdeutschlands, sie sind Gertrud und alle Hausfrauen der DDR. Mit der Klageszene wird der extreme Schmerz des gesamten weiblichen Geschlechts körperlich und akustisch exponiert. Das Greifbarmachen einer solchen Pein zieht sich über zehn unaufhörlich wirkende Minuten hin; der Anblick fünfzig kreischender Frauen wird für die Zuschauer unerträglich, die meisten sind nicht bereit, sich mit der Offenlegung der brutalen Wahrheit zu konfrontieren, sie schauen lieber weg, wollen die weiblichen Ansprüche auf Existenzberechtigung nicht wahrnehmen.

Deshalb wird Schleefs Arbeit stillgelegt. Er unterschätzt Weh und Zorn nicht, sondern lässt diese in ihrer ganzen Vehemenz ausbrechen, er trägt dazu bei, die Tore des Reservats zu öffnen und scheut keine Konsequenzen. Denn die weibliche Stimme wieder frei fließen lassen, ist kein Synonym für eine sichere, harmonisierende Auflösung der Machtverhältnisse. Die Mütter erobern zwar das Zentrum der Bühne zurück, doch sorgen sie nicht für Frieden. Ganz im Gegenteil. Sie stiften den Krieg erneut an. So sinkt auf den ersten Teil der Aufführung der Vorhang, im Dunkeln sind Schüsse und Explosionen zu hören. Der Krieg geht weiter.

Im zweiten Teil wiederholt sich dann die Konfrontation des einzelnen herrschenden Mannes kontra eine Schar kreischender Frauen. Die Mädchen Thebens erschrecken sich vor dem Lärm der Waffen, laut schreien sie „Io-Io“, drücken somit ihren Schmerz aus, ihren Kummer, sie wollen keinen Krieg mehr. Sie erinnern an das Schicksal der Stadt, wie bereits die gesamte Nachkommenschaft ihre Strafe bekommen hat, „Laios bestraft, Ödipus bestraft, Jokaste bestraft“, wiederholen sie einige Minuten lang. Keiner hört auf sie, die Angst geht über in Verzweiflung, die Mädchen werden mehr, einige setzen sich, die anderen rennen wild über den Steg, der den Zuschauerraum teilt, stürzen auf die Bühne, klatschen laut mit den Händen, gesellen sich zu einem Tanz.

Diese aufgewühlten Mänaden bilden durch personalisierte Rhythmen und Lautstärken einen imposanten Klangraum, sie sind im dionysischen Sinne außer sich und kennen keine Hemmungen mehr. Wie besessen steigern sie ihr Geschrei in einen rasenden Stimmenwirbel und lassen dann plötzlich die Ruhe wieder einkehren. Still reihen sie sich nebeneinander auf.

„Vorbei der Hass“ wiederholen sie dutzende Male, „Der Schmerz hat alle bestraft“, doch nun ist die Stadt „im Recht“ und könnte endlich zu Ruhe kommen. Hinter dem Schlusswort „Wir haben gesiegt“ ist eine bissige Ironie zu spüren. Der erhoffte Frieden ist nur ein vorübergehender Waffenstillstand, bis die Schlange sich wieder in den Schwanz beißt.

5.2 Das unvermeidbare Frauenopfer: Adelheid und Gretchen

Die Problematisierung des Konflikts zwischen Gemeinschaft und Individuum und von Geschlechterkämpfen zieht sich wie ein roter Faden durch Schleefs Theaterwerk. *Mütter* ist jedoch die Inszenierung, die am eindeutigsten verschiedene Elemente zusammenbringt und klarstellt, weshalb Schleef Chor-Gemeinschaft und Weiblichkeit zumindest in der Theorie eng neben einander stellt. Diese zwei Subjekte gelten bei ihm als die großen Verleugneten der Geschichte, die von der dominanten männlichen solipsistischen Gesellschaft in den Hintergrund geschoben und zum Schweigen gebracht wurden. Und gerade das Ausgestoßen-worden-sein verbindet sie, sodass Schleef oft auf polyphone Formationen zurückgreift, wenn er weibliche Figuren auf die Bühne bringen muss.

In *Mütter* stellt er jammernde, klagende, jubelnde, rasende Frauen-Gemeinschaften bzw. Gruppierungen dar, wie er sie in der griechischen Antike beobachtet, um somit „die Rückführung der Frau in den zentralen Konflikt, die Rückführung des tragischen Bewusstseins“ (DFP/10) zu vollziehen – in der Hoffnung, somit dem Musiktheater das Überleben zu sichern. Obwohl es ihm wahrscheinlich in keiner anderen Inszenierung so gut gelungen ist, die zwei Komponenten so natürlich und wirksam zusammenzubringen und übereinstimmen zu lassen, beschäftigte sich Schleef in jedem seiner Theaterwerke mit beiden und versuchte, ihnen eine Stimme zu geben, trotz des offensichtlichen unvermeidlichen Opfergeschicks.

So stoßen wir auf verschiedene Frauenfiguren, deren eigentliche starke Natur Schleef in den Ur-Fassungen der jeweiligen Stücke entdeckt. Wie im vorherigen Kapitel bezüglich der Chorfunktion geschildert wurde, geht Schleef bei der dramaturgischen Arbeit mit einer archäologischen Lektüre vor, in dem Sinne, dass er nicht nur die endgültigen Ausgaben der Texte in Betracht nimmt, sondern viel mehr die ersten Fassungen, so wie die Autoren – seiner Meinung nach – sie zügig und unvermittelt niedergeschrieben hatten. Hier glaubt er nämlich, die wahrhaftige Absicht der Verfasser zu erkennen und somit auch das authentischste Temperament der Charaktere.

Er hebt hervor, wie Goethe, Hauptmann und sogar Brecht im Bearbeiten der eigenen Stücke eine allgemeine Verharmlosung der weiblichen Figuren ausführten. Da, wo sie einst kräftige, selbstbewusste, energiegeladene Frauen geschaffen hatten, treten in den endgültig

veröffentlichten Ausgaben zahme, eingeschüchterte Weibchen auf, die nur noch ein Nachhall ihrer selbst sind³³¹. Und bei seinen Inszenierungen entscheidet sich Schleef dafür, die zurückgedrängten Gemüter auf die Bühne zu bringen, diese sich in ihrem vollen Bedrohungspotential ausleben zu lassen und somit verständlich zu machen, weshalb sie überhaupt lahmgelegt wurden.

So könnte man behaupten, dass er bei den Inszenierungen von Goethes Stücken *Ur-Götz* und *Faust. Die Tragödie erster und zweiter Teil*, die jeweils 1989 und 1990 am Schauspiel Frankfurt umgesetzt wurden, die Ur-Adelheid und Ur-Grete auf die Bühne brachte. Beide Figuren lassen sich gut in den Diskurs bezüglich der Opferung des weiblichen Subjekts einschließen, beiden widmet sich Goethe in der ersten Fassung leidenschaftlich und schuf die Bilder zweier Frauen starken Charakters, die ihr eigenes Schicksal schmieden wollen, und also auch eine entscheidende Rolle für die Entwicklung der Handlung selbst spielen. Schleef, der jede Umschreibung von Ur- zur Druck-Fassung als schändlich empfindet, freut sich darüber, dass „zum Glück die Stücke öfter stärker als ihre Autoren sind, die sich der

³³¹ Damit spielt Schleef besonders auf Goethes Gretchen und Adelheid, Hauptmanns Helene und Brechts Eva Puntila an, wie in der Analyse der entsprechenden Inszenierungen erläutert wird. Um die dramaturgische, beinahe philologische Arbeit Schleefs nachzuvollziehen, wird empfohlen, die im Archiv aufbewahrten Unterlagen zu konsultieren. Unter dem dramaturgischen- und Assoziationsmaterial zu den Inszenierungen, die in den folgenden Abschnitten in Betracht genommen werden, sind Auszüge Primär- und Sekundärliteratur zu finden, die einen Beweis für Schleefs akribische Beschäftigung mit den Textvorlagen und ihrer Entstehungsgeschichte, sowie für ihre Rezeptionsgeschichte und Interpretation darstellen. Hier eine Auflistung der Literaturnachweise, auf die Schleef in seinem Konzeptionsverfahren zurückgegriffen hat. Für *Faust*: Johann Wolfgang von Goethe: *Urfaust - Faust Fragment - Faust I. Ein Paralleldruck Erster und Zweiter Band*. Herausgegeben von Werner Keller. Taschenbuch Insel Verlag Frankfurt am Main, Erste Auflage 1985 (Schleef:7916). Für *Götz von Berlichingen*: Jacob Baechtold, *Goethes Götz von Berlichingen in dreifacher Gestalt*. Akademische Verlagsbuchhandlung von J. C. B. Mohr (Paul Siebeck): Freiburg i.B. und Tübingen 1882 (Schleef: 1703); Ilse A. Graham, *Vom Urgötz zum Götz: Neufassung oder Neuschöpfung* (keine weiteren bibliografischen Angaben); Magisterarbeit zu "Götz von Berlichingen" (Schleef:1712); Kritiken und Berichte (fremde Inszenierungen) in Kopie von 1924-1961 (Schleef:1713); Programmheft in Kopie, "Götz von Berlichingen", Sommerfestspiele auf der Felsenbühne Rathen 1954; G. Sander, *Goethe Werke: Der junge Goethe*, Band I.1. München 1985; Helgard Ulmschneider, *Götz von Berlichingen. Mein Fehd und Handlungen*, Jan Thorbecke Verlag, Sigmaringen 1981; Wolfgang Martini, *Die Technik der Jugenddramen Goethes*, Weimar 1932 (Schleef:1714); Noten und Strophen von Bauernlieder aus verschiedenen Bänden (Schleef:1715). Für *Vor Sonnenaufgang*: Zeitungsartikel u.a. über Kinderarbeit im Bergbau, Rede von Wilhelm II. zu streikenden Bergleuten; Arthur Schopenhauer, *Von der Nichtigkeit und dem Leiden des Lebens* (ohne bibliographische Angaben) (Schleef:1669); Gerhart Hauptmann, *Vor Sonnenaufgang*, Verlag: S. Fischer. Berlin 1892; Richard Stecher in Dr. Wilhelm Königs, *Erläuterungen zu den Klassikern: Vor Sonnenaufgang*, Hermann Beyer Verlag, Leipzig, o.D. (Schleef: 1670); Conrad Alberti, *Im Suff*, Cassirer & Danziger Verlag, Berlin 1890 (Schleef:1672). Für *Puntila und sein Knecht Matti*: Hans Peter Neureuter, *Brechts Puntila*, Suhrkamp Verlag: Frankfurt am Main 1987 (Schleef:1832); Originaltext aus dem Brecht-Archiv, Fassung 178/01-178/204 (Schleef:1840); Jan Knopf, *Brecht Handbuch Theater*, Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart 1986; John Fuegi, *Brecht-Jahrbuch 1978*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M.; Theater Mosaik Heft 7/8, Berlin 1965 von Friedrich Ege; Jukka Ammond, *Brecht und die Marlebäcker Geschichten*, Weimarer Beiträge 31 (1985); Jost Hermand, *Herr Puntila und sein Knecht Matti*, 1971 ohne bibliographische Angaben; Kopie aus dem Brecht-Archiv von den Vorwort von Hella Wuolijoki zur finnischen Ausgabe des "Puntila"; Alfred Simon, *Beckett*, Suhrkamp Verlag und Bertolt Brecht, *Arbeitsjournal 1938-1955* (Schleef 1855); „Joel Lehtonen, Aapeli Muttinens Kriegsdienst (1918)" aus Manfred Piehr Hein, *Moderne Erzähler der Welt*, Horst Erdmann Verlag, Tübingen u. Basel 1974; Stefan Schnabel, „Die 'Lohndrucker'-Inszenierung von Heiner Müller am Deutschen Theater“, Theater Zeitschrift (1989) H. 30 (Schleef 1856).

Zensur unterwerfen müssen“³³² und also weiterhin produktive Anregungen für die Inszenierungsarbeit bieten.

Im Falle der Adelheid erkennt Schleef das modellhafte Bild einer Frau, die sich nicht zähmen lässt, die für sich selbst entscheidet, ihr Leben nach den eigenen Bedürfnissen lebt, Männer ausnutzt und sich nicht ausnutzen lässt. Mit dieser Figur sei Goethe „etwas gelungen, was sich in der deutschen Stückgeschichte verankert hat: Adelheid ist Lulu“³³³. Also eine Vorläuferin aller späteren, außerhalb des Reservats stehenden Frauenfiguren der darauffolgenden Theatertradition.

Zum vollen Ausdruck kommt diese starke selbstbewusste Frau aber nur in der Ur-Fassung und zum Teil noch in der ersten Bearbeitung des Dramas. Hier widmet Goethe der temperamentvollen Adelheid noch lange Szenen, aus denen sich ein breitgefächertes Bild ihres Charakters zusammenstellt. Nur aus der ersten Fassung geht die Zuspitzung des Grolls heraus, den sie ihrem Ehemann gegenüber empfindet, sowie die Entstehung ihrer starken Gefühle für Sickingen verständlich werden³³⁴. In der ersten Fassung kämpft Adelheid außerdem wortwörtlich bis ans Ende, es gelingt ihr sogar ihren Henker zu hintergehen. Nachdem sie diesen um Erbarmen angefleht hat und er sexuelle Gefallen als Pfand für ihr Leben fordert, spielt sie ihm vor, darauf einzugehen, um ihn dann geschickt zu erstechen³³⁵. So wie Wedekinds *Lulu* – die nach Bovenschen gleichzeitig Projektion der männlichen Weiblichkeitsvorstellung und, mittels ihres chamäleonartigen Identitätswechsel, Zerstörerin derselben Vorstellung ist³³⁶ – ist Adelheid sich ihrer starken sexuellen Anziehungskraft bewusst und hantiert frei und ungeniert damit. Sie lebt ihre Sexualität aus und spielt mit dieser, um die bestechlichen, für Fleischeslust anfälligen Männer zu manipulieren und das zu erreichen, was sie sich als Ziel gesetzt hat. Adelheid akzeptiert kein „Nein“ als Antwort; wenn ihr jemand im Weg steht oder – noch schlimmer – ihr diesen absichtlich versperrt,

³³² Anmerkungen zum Textentwurf für den Programmzettel, Dramaturgisches Material zur Inszenierung von Ur-Götz, Archiv ADK, Signatur Schleef:1706.

³³³ Ebd.

³³⁴ In diesem Zusammenhang spielt die Begegnung mit den Zigeunerinnen eine große Rolle. Diese hatten Adelheid prophezeit, dass bald ein dritter Mann in ihr Leben getreten wäre und an diese Wahrsagung erinnert sie sich, wenn sie sich, wenn sie nach einer Legimitation für ihre neue Liebe sucht und für die Rachepläne, die sie gegen ihren Mann schmiedet: „Und weissagte mir die Zigeunerin nicht den dritten Mann, den schönsten Mann? – Es steht euch noch eins im Weg, ich liebets noch! – Und lehrte sie mich nicht durch geheime Lüste meinen Feind vom Erdboden weghauchen? Er ist mein Feind, er stellt sich zwischen mich und mein Glück. Du musst nieder in den Boden hinein, mein Weg über dich hin“ Dies geht in den späteren Fassungen verloren. Vgl. Jakob Baechtold, *Goethes Götz von Berlichingen. In dreifacher Gestalt*, a. a. O., S. 170. Nach dieser Ausgabe werden auch die folgenden Textstellen aus *Götz von Berlichingen* zitiert.

³³⁵ Ebd. S. 188f. Diese Szene kommt nur in der ersten Version vor. In den Überarbeitungen wird Adelheid nach dem Todesurteil nicht mehr erwähnt, sodass davon ausgegangen werden kann, dass sie hingerichtet worden ist und somit als ein weiterer Name auf der langen Liste der literarischen Frauenopfer steht.

³³⁶ Bovenschen, *Die imaginierte Weiblichkeit*, a. a. O. S. 49.

kennt sie keine Hemmungen. Sie intrigiert, sie komplottiert, sie agiert. „Weislingen, denke nicht mich zu hindern, sonst musst du in den Boden, mein Weg geht über dich hin“ mahnt sie den eigenen Ehemann.

Und diese Warnung klingt wie eine Verfluchung, was nur zum Teil die Bezeichnung als Hexe erklärt. Diese Anrede hat sie ihrer ungewöhnlichen Exuberanz zu verdanken, die gefährlich erscheint und erst Recht einen Kontroll- bzw. Unterjochungswahn entfacht. Das wittert Adelheid, wenn sie den Brief ihres Mannes liest, der sie auffordert, zurück auf sein Gut zu kehren, wo er die Gewalt hätte, sie „zu behandeln, wie sein Hass ihm eingibt“. Bevor sie sich in ein Kloster einschließen lässt, wird sie lieber zur Verbrecherin und akzeptiert die Konsequenzen. Ein solches Gemüt wird gefürchtet und zur öffentlichen Opferung freigegeben. Sie hat keine Chance, sich gegen die Richter des 'geheimen Gerichts' zu verteidigen, denn das Urteil steht schon fest: Adelheid soll hingerichtet werden.

Die patriarchalisch gesteuerte Menschheitsgeschichte kann es nicht anders zulassen. Nicht umsonst wurde das andere Geschlecht, das aus der Sicht des männlichen Ichs in jede Richtung die „Grenzen, Ränder oder Extreme der Norm – das extrem Gute, Reine, Hilflose oder das Gefährliche, Chaotische und Verführerische“³³⁷ repräsentiert, in zwei Kategorien aufgeteilt: „die Heilige oder die Prostituierte“³³⁸. Diese klare konzeptuelle Differenzierung erleichtert auch die Aufsichtsaufgabe: die Madonna darf ungestört im Reservat weiterleben, solange sie keine Ansprüche erhebt; die Hure, womit im Grunde jede freie bzw. nach Freiheit strebende Frau bezeichnet wird, muss sterben.

Dass sich dieser Typ von Frau – durch Adelheid vorbildhaft vertreten – als Projektionsfläche all dessen bietet, was „im Stück und in der deutschen Geschichte schiefgelaufen ist“³³⁹, zeigt Schleef zum Schluss seiner Inszenierung, indem er Adelheid demonstrativ die riesige Deutschlandfahne tragen lässt, die für das allgemeine Frauenopfer steht und somit klarstellt, dass ihre Verantwortung über den Gattenmord hinausgeht. Als selbsthandelnde Frau muss sie für all das büßen, was die Männerwelt nicht unter Kontrolle bekommt, deshalb muss sie sich in Schleefs Inszenierung niederknien, in Erwartung des Todesstoßes.

Schleef interessiert sich also nicht für den privaten Aspekt eines spezifischen Mann-Frau-Konflikts, sondern fokussiert sich auf die allgegenwärtige Tragik der Geschlechterkämpfe.

³³⁷ Bronfen, *Nur über ihre Leiche*, S. 263.

³³⁸ Ebd.

³³⁹ Heeg im Gespräch mit Wolfgang Storch, B.K. Tragelehn, Karl Kneidl und Georges Froscher über die Götze-Inszenierung, im Schleef Archiv der Akademie der Künste Berlin, Signatur Schleef:1720.

Das bekräftigt er besonders mit der *Faust* Inszenierung, wo er Faust und Grete nicht als einzelne Individuen, sondern in Chorform gestaltet. Die Vervielfachung der Hauptfiguren deutet auf die Übertragbarkeit von Gender-bedingten gesellschaftlichen Mechanismen hin: es geht nicht nur um Grete und Faust, sondern um die Hemisphären Mann und Frau. Und über diese strenge Spaltung scheint sich Schleef hier lustig machen zu wollen, indem er mit der Darstellung von Gender spielt. Er vertauscht mehrmals die Kostüme, lässt besonders die männlichen Figuren, Faust inbegriffen, mit Rock oder sogar Tüllkleid auftreten und macht sie somit in deren verweichteten bzw. verweiblichten Virilität lächerlich. Der abwechselnd clowneske und schreckenerregende Mephisto, dessen androgynes Outfit eine weitere Verspottung von geschlechtlichen Charakterisierungen bietet, ist der allmächtige Drahtzieher im Stück. Er kommandiert weibliche sowie männliche Figuren herum und erniedrigt sie, ohne große Unterschiede zu machen, als wäre sein Ziel nicht eins der zwei Geschlechter, sondern das menschliche Geschlecht in toto, da er dieses für hilflos und verloren hält. Deshalb deklamieren Gretchen- und Faustchor zum Schluss der Vorstellung noch einmal einstimmig den anfänglichen Faust-Monolog: nicht nur er steht dort wie ein „armer Tohr“, sondern sie alle.

Doch obwohl Mephisto, dessen nihilistische Lebenseinstellung „das Ewig-Leere“ preist, seine Idiosynkrasie sich nicht ausschließlich auf Grete richtet, wird sie von Schleef als das eigentliche große Opfer dargestellt. Und der Untergang Gretes ist der eines gesamten Geschlechtes, das sie vertritt.

Und wenn der Inbegriff von Männlichkeit durch das Tragen femininen Gewands und ein nicht immer standhaftes Betragen kompromittiert wird, dekonstruiert bzw. entmythisiert Schleef auch das Bild des engelhaften Biedermädchens und dessen standardisierten Eigenschaften. Statt des törichten furchtsamen Weibes, das sich in ihrem Zimmer die Zöpfe hochsteckt und sich fürs Zu-Bett-gehen bereitmacht, zeigt er in der Abend-Szene gleich vierzehn Gretchen im gelben Kittel, die singend über die Bühne hereinkommen, sich dann entblößen und in Paaren auf jeweils einen Blecheimer niedersetzten, um ihre Notdurft zu verrichten. Dieser skurrile Akt bildet einen heftigen Kontrast zu dem kindlich träumerischen Singen der Ballade des Königs von Thule, und deutet somit auf die vielseitigen Facetten, die auch im weiblichen Körper koexistieren können, ohne sich gegenseitig auszuschließen. Anders gesagt, ist Grete zwar das keusche, fromme, unerfahrene Mädchen des bürgerlichen Trauerspiels, aber auch die werdende Frau, die ihren Narzissmus, ihre Sensualität ausleben möchte.

Genau darin liegt ihre Tragödie, ein Kampf zwischen gesellschaftlichen bzw. religiösen Geboten und inneren Trieben, die eine anständige Frau zu unterdrücken hat. Diese

Zerrissenheit verdeutlicht Schleef mit dem verfremdenden Schreien des in schwarzen Abendkleider erscheinenden Chors der Gretchen, die sogar in der privaten Sphäre des kleinen reinlichen Zimmers von Schuldgefühlen ergriffen werden. Sie wünschen, der Schmuck, den sie im Kästchen gefunden haben, könnte ihnen gehören, und erschauern vor der eigenen Eitelkeit, die wie ein Präludium zum späteren Unglück vorkommt. Die Choralisierung der einzelnen Protagonisten verhindert psychologisierende Ansätze. Sie schafft hingegen eine gewisse Entfernung zu der eigenen Gefühlswelt, die Schleefs Gretchen immer von außen zu betrachten scheinen. Die gleiche Entfernung kennzeichnet auch die Begegnung mit dem Faustchor: diese zersplitterten Figuren agieren als verschlossene Einheiten, zwischen denen kein Dialog entstehen kann. Gretchenchor und Faustchor reden oder brüllen aneinander vorbei, nehmen sich gegenseitig gar nicht wahr und entlarven somit die grundsätzliche Unmittelbarkeit zwischen den Geschlechtern.

Zum Ende des statischen Spaziergangs springt dann der allwissende Erzähler Mephisto wieder ein und souffliert Gretchen die Verse, mit denen sie ihre Unterwürfigkeit gegenüber Faust verkünden soll: „Beschämt nun steh ich vor ihm da / und sag zu allen Sachen ia“ (1062-63), woraufhin die Gretchen mit dem üblichen Schleefischen Geschreie in ein verlängertes „IA“ ausbrechen. Das nächste, diesmal fast ergreifende Wehgeschrei Gretchens kommt dann nach dem Dialog mit ihrem Bruder. Es ist die einzige Szene, wo Grete individualisiert auftritt – in einem verführerischen roten Tüllkleid. Anfangs scheint sie nicht ganz die Bedenklichkeit ihrer Lage wahrzunehmen; wenn Valentin sie Hure nennt, lacht sie wie besessen laut auf, doch sie widerspricht ihm nie. Als er stirbt, schaut sie ins Leere und bevor sie wieder zu sich kommt, taucht kurz der verdrängte, tierische Instinkt auf, der laut Schleef, wie bereits erwähnt wurde, kennzeichnend für die aus dem Reservat fliehen wollende Frauen ist. Wie ein Hund oder eine Raubkatze leckt Grete ihrem verstorbenen Bruder über den Helm, es ist nur ein Augenblick, dann deklamiert sie ihren Monolog der eigentlich vorhergehenden Zwinger-Szene – „Wie weh, wie weh, wie wehe / wird mir im Busen hier!“ (3603-4) – wodurch ihre Verletzlichkeit doch noch offenbart wird. Mit einem Sprung zur Dom-Szene stimmt der Chor das *Dies Irae* an, der von Mephisto personifizierte Böse Geist nähert sich der an der Reue zerbrechenden Grete und bohrt in ihren tiefen Wunden, erteilt ihrem Gewissen den endgültigen Schlag, der sie ins Delirium wirft.

Von hier führt ein umgehender Weg zum Kerker, wo Grete ihre Sünden abbüßen soll. Die alleinstehende Grete wird wieder zum Chor, erneut stellt Schleef eine Verknüpfung zwischen persönlicher und allgemeiner Schuld her, die ausnahmslos jeder Frau angelastet wird. Im kindlich weißen Nachthemd gehen die vierzehn Gretchen nun im Kreis und singen dabei das

*Lied der Moorsoldaten*³⁴⁰, womit Schleef auf den Häftlingsstatus deutet, der nicht im Gefängnis beginnt, sondern bereits in der Existenz als Frau an sich.

Ob sie sich gefügig im Reservat aufhält oder im Voraus zum Scheitern verdamnte Fluchtversuche plant, kann die Frau dem, was in einer männlich gesteuerten Welt als natürliches Recht erscheint, nicht entkommen: sie ist ewige Gefangene. Wiederholt verkündet der Gretchenchor das eigene Verbrechen, Muttermord und Kindesmord. Doch wird hier spürbar, wie Schleef die Voraussetzung dieser Morde in einer einengenden Erziehung erkennt, die einen nach Selbstbestimmung strebenden Geist zu einer Zwangskonsequenz führen kann. Wäre Grete nicht eingepägt worden, sie habe blind den Sitten zu folgen, hätte sie die Liebe zu Faust frei von Schuldgefühlen ausleben können und keinen Grund zum Töten gehabt. Ihr Wahnsinnigwerden und sich selbst Opfern stellen sich also eigentlich als indirekte Opferung heraus. Grete ist Täterin und Opfer zugleich.

5.3 Helene

Gerhardt Hauptmanns *Vor Sonnenaufgang* ist die zweite Inszenierung der Schleefschen Frankfurter Periode, die 1987 kurz nach *Mütter* auf die Bühne kam. Bereits in den ersten Minuten ist eins der wesentlichsten Elemente zu erkennen, die Schleef schon in der vorhergehenden Arbeit eingesetzt hatte: die alten Frauen im Kittel mit den unvermeidlichen Eimern, die ganz am Anfang die große weiße Schrift wegschrubben und im Laufe des Stückes als Bedienungspersonal wieder auftreten. In einer Szene ordnen sie sich auf der Bühne, um den Boden zu wischen; eine von ihnen erteilt laut die Befehle und weist der Aktion einen offiziellen Charakter zu, „Eimer hinstellen, eintauchen, Lappen auswringen, bereitmachen...“.

Ein drittes Mal, nach Stückende, tritt eine weitere Formation arbeitender Frauen auf, zahlreicher und kompakter als die vorherigen. Diesmal keine Putzfrauen, sondern Bergarbeiterinnen, die im grauen Kittel, mit Helm und Helmlampe, fest über die Bühne treten und sich in den Vordergrund drängen. Endlich kann das Stampfen eingeordnet werden, dessen ohrenbetäubender Lärm man von Anfang der Aufführung ab und zu hört, ohne genau zu wissen, wo er herkommt bzw. wer ihn verursacht. Es handelt sich um den verdrängten Chor, dessen Essenz trotz Ausstoßung nicht vernichtet werden kann. Und als würde Schleef

³⁴⁰ Für eine tiefgründige Entstehungs- und Deutungsgeschichte dieses Liedes, das im Konzentrationslager Börgermoor entstand und von den dortigen zur Zwangsarbeit im Moos verdamnten Häftlingen gesungen wurde, vgl. Wolfgang Langhoff, *Die Moorsoldaten. 13 Monate Konzentrationslager. Unpolitischer Tatsachenbericht*, 5. Auflage, Verlag Neuer Weg, Stuttgart 1982.

die bereits in *Mütter* angedeutete Vermutung der weiblichen Herkunft der Chorform bekräftigen wollen, zeigt er keine Bergmänner, sondern Bergfrauen.

Auch hier erfolgt die Gleichung Chorgemeinschaft + Frau = verleugnete und dennoch überlebende Subjekte der patriarchalischen Gesellschaft der Individuen. Der Einfall, diese Gruppe in Anschluss an das private in sich verschlossene Drama der Familie Krause zum Vorschein kommen zu lassen, scheint ein Versuch zu sein, die Gemeinschaft als widerstandsfähige Figur aufzuwerten. Während die in der eigenen Gier vereinsamten Einzeldarsteller zu Grunde gehen, wirkt der Aufmarsch glückverheißend, aus der Dunkelheit des Bergwerkes wird in die aufgehende Sonne hinausmarschiert.

Wie im Antikenprojekt, ist auch diese Aufführung, besonders in der zweiten Hälfte, von Weibergebrülle skandiert. Zuerst erschallt der Schrei der an den Wehen leidenden Martha wie ein Entsetzen erregender Basso continuo, der an den nicht endenden Schmerz erinnern soll, zu dem das gesamte weibliche Geschlecht verdammt ist. Am Ende ertönt dann noch ein durchdringender wiederholter Schrei, den das Hausmädchen Miele vor Entsetzen beim Anblick von Helene ausstößt, die sich selbst getötet hat.

Worin sich Schleef am deutlichsten von der Textvorlage unterscheidet, ist die Charakterisierung der Helene. Diese trägt das bereits zum Schleef'schen Kanon gehörende Tüllkleid. Das weiße Gewand soll zwar Spiegel der reinen infantilen Unschuld ihrer Seele sein und spielt dennoch auch auf den Zwiespalt an, der sich durch ihr selbstbewusstes – in einigen Momenten sogar zorniges – Verhalten zeigt. Diese Helene kann genauso zart und weich sein, wie sie zum richtigen Zeitpunkt die Krallen zeigen kann, um sich gegen Provokationen und Angriffen zu verteidigen. Dass ihr diese Impertinenz als Mann ohnehin zustehen würde, ist ihr auch bewusst: „Ich sollte bloß'n Mann sein!“ sagt sie laut, dann könnte sie tun und sagen, was auch immer ihr in den Kopf kommt.

Trotzdem gibt sie sich nicht als das weinerliche larmoyante Fräulein, das aus Hauptmanns Seiten hervorgeht. Ganz im Gegenteil, immer dann, wenn sie an die aufgezwungene Inferiorität ihres Geschlechts erinnert wird, wird sie wütend, statt zu resignieren. Nur in den Liebesszenen zeigt sie sich Loth gegenüber geziert und zuckersüß, schätzt seine Integrität, seine Ideale, die auf dem Bauerngut inexistent sind. Vielleicht gibt ihr gerade das Auftauchen dieses edelmütigen Mannes die Kraft, der eigenen Familie zu widersprechen. Von Anfang an sagt sie ihre Meinung geradeheraus und bis zu einem gewissen Punkt bewahrt sie dabei die Ruhe, lächelt noch beim Sprechen.

Doch im Laufe der Inszenierung spitzt sich ihre Wut immer mehr zu. Den ersten Ausbruch hat sie während des Abendessens, wenn ihr Geliebter den Vortrag über vererbliche Alkoholabhängigkeit hält und sie um ihre Unversehrtheit fürchtet. Sie sieht sich selbst als

machtlöses Opfer eines elendigen Schicksals und bricht in ein lautes, hysterisches, krampfhaftes Lachen aus. Im zweiten Akt sieht man sie über die Bühne vom betrunkenen Vater weglaufen, der sie dann trotzdem schnappt und vergewaltigt, wie die Schreie aus dem Off befürchten lassen. In einer späteren Szene hält Loth einen neuen Vortrag über die verkehrten Verhältnisse, die die Welt beherrschen; Helene ist weiterhin fasziniert, antwortet dennoch mit Ironie, wenn er sich selbst als Verteidiger der verlorengegangenen Moralität darstellt. „Dann sind Sie ja ein sehr guter Mensch“ stichelt sie ihn, und schaut zu, wie er immer mehr von sich selbst eingenommen ist.

Dann unterbricht sie ihn, um sich aktiv an der Diskussion zu beteiligen, sie erzählt von einem tödlichen Arbeitsunfall, den sie einige Jahre zuvor als Augenzeugin mitbekommen hatte. Verunsichert glaubt sie ein höhnisches Lächeln in Loths Blick zu erkennen, als würde er sie für genauso dumm wie ihre Familienmitglieder halten und wird rasend. Dort, wo Hauptmann ihr einen weinerlichen Ton unterlegt, lässt Schleaf hier eine empörte, wütende Helene sprechen: „Sie verachten uns [...] Mich vor allen Dingen, und dazu, da-zu, haben Sie wahr...wahrhaftig auch Grund“. Eine weitere Intensivierung ihrer Wut folgt dem schrecklichen Geschrei ihrer Schwester, die für unfähig gehalten wird, Mutter zu sein.

Vielleicht auch zu Recht, da sie sich als Schwangere zu Tode alkoholisiert hat; doch dass der Entschluss, Helene das Baby anzuvertrauen, aus männlichem Willen fällt, geht ihr zu weit. Das einst naive Mädchen ist nun endgültig desillusioniert, sogar angeekelt – ihr Vater ist ein widerliches Schwein, die Stiefmutter pervers, ihr Leben auf dem Hof entsetzlich und aussichtslos. Im Moment der Erleuchtung bleibt Helene stark, sie würde am liebsten rebellieren, fliehen, ihre Zukunft selbst schmieden.

Das Vollbringen dieses Bedürfnisses ist im Text nicht vorgesehen, doch kann Schleaf ihr zumindest etwas Stolz zuteilen. Wenn sie schon die Situation nicht ändern kann, soll sie sich dem Unglück nicht resigniert hingeben. Wie Helene selber behauptet, sind Frauen es gewöhnt, zu entsagen, doch alles will sie nicht wegstecken müssen. Sie wird niemanden außer Loth als Gefährten nehmen und wenn er sie nicht will, wird sie zwar weinen, aber sich nicht erniedrigen.

Die einzige Alternative, um der männlichen Übermacht nicht zu erliegen, ist der Tod. Wie ein Gnadenstoß trifft sie die Totgeburt ihres Neffen. „Totgeboren“ schreit sie unerträglich laut in den Zuschauerraum hinein, und zwar mit einem erschreckend zufriedenen Ton in der Stimme, als wäre diese Ankündigung das fehlende Glied in der Kette der sich am Hof abspielenden Grausamkeiten. Ohne den von Loth vertretenen Fluchweg gibt es nun keinen Grund mehr zum Leben. Helene war bereits Opfer der kranken gesellschaftlichen und

persönlichen Verhältnisse und wird nun Opfer ihrer selbst. Selbstmord lautet wieder einmal der Preis für die Individualisierung, für den Ausbruch aus dem Reservat.

Anders als in der Frühinszenierung von Strindbergs Tragödie *Fräulein Julie*, für die er 1975 am Berliner Ensemble in Zusammenarbeit mit B. K. Tragelehn Regie geführt hatte, scheint Schleef die damalige Hoffnung auf Veränderung verloren zu haben. Dort hatte er die Hauptdarstellerin zum Schluss der Vorstellung über den Köpfen der Zuschauer aus dem Theaterraum hinausgehen lassen, als einen Akt des extremen Protests. Die dahintersteckende Absicht war die, der jungen Julie eine Überlebensebene zu öffnen.

Im Fall der Helene traut er sich nicht, ein zweites Mal eine solche Alternative vorzuschlagen; die Wahrscheinlichkeit einer Realisierung scheint ihm inzwischen wohl zu gering. Wie im Text entscheidet sich Helene für den Selbsttod, da ihr das Weiterleben in ihrer degenerierten Familie unerträglich erscheint. Die gesellschaftliche Lage sichert ihr zwar den materiellen Wohlstand, verdammt sie dennoch zu Einsamkeit und Nicht-Verstanden-werden, was ihr als ein zu hoher Preis vorkommt. Sobald sie merkt, wie ihre einzige Befreiungsmöglichkeit – eine Beziehung mit Loth – schwindet, nimmt sie sich das Leben. Was im Sinne Bronfens durchaus auch als Moment der Kontrollübernahme über das eigene Selbst gelesen werden kann:

Weiblicher Suizid kann, so sehr er als Niederlage erscheinen mag, als Tropus für eine weibliche Strategie des Schreibens innerhalb der Zwänge patriarchaler Kultur fungieren [...] diese Selbstmorde (verdeutlichen), wie Frauen, indem sie ihr eigenes Soma töten, die kulturelle Konstruktion des Weiblichen als totes, von anderen beherrschtes und vergewaltigtes Bild zerstören, um ein autonomes Selbstbild zu konstruieren [...] die Frau (kann) eine Subjektposition nur gewinnen, indem sie den Körper verneint. [...] Indem sie ihren Körper vernichtet, vernichtet sie die Geschlechter-Konstruktion, die sie in eine unterlegene Position stellt.³⁴¹

In einer Gesellschaft, die der Frau keinen Raum für Selbstbestimmung erlaubt, stellt sich der Entschluss zur Selbsttötung als Existenzbehauptung heraus: nur in diesem Augenblick wird sie endlich zum Subjekt. Und so gesehen könnte sich hinter Schleefs in einer Linie mit Hauptmann inszenierten Lösung im Grunde doch der Versuch bergen, Helene eine Freiheitsperspektive zu lassen.

5.4 Eva Puntila

Mit der Arbeit an Brechts Stück *Herr Puntila und sein Knecht Matti* – das er 1995 am Berliner Ensemble inszenierte – kommt Schleef dazu, einige Elemente seines Entwurfes für

³⁴¹ Bronfen, *Nur über ihre Leiche*, S. 210-211.

ein *Parsifal*-Bühnenbild anzuwenden. Wie nahe sich die zwei Stücke stehen, hat Schleef zu verschiedenen Anlässen unterstrichen. Wie er im Interview mit Alexander Kluge³⁴² bestätigte, ist der runde Tisch, um den herum sein *Puntila* spielt, der Parsifal-Tisch – statt der Gralsritter sitzt hier der Mattichor. Eine deutliche Analogie findet er auch in der starken Vater-Tochter-Beziehung, die bei Brecht zwischen Eva und Puntila herrscht und auf ähnliche Weise auch Amfortas und Kundry aneinanderbindet. Worin sich aber die Kontinuität am offensichtlichsten herausstellt, ist in der Gestaltung der weiblichen Hauptfiguren und deren Stellung zu der männlichen Gemeinschaft.

Eva Puntila, die Gutsbesiztertochter, wird vor dem Abendmahls-, dem Gerichts-Tisch verurteilt. Sie darf sich weder gegen ihren Vater noch gegen seinen Knecht verteidigen. Sie verliert. Keiner der Anwesenden hilft. Kundry stirbt und keiner rührt die Hand. (DFP/180)

Hier wie dort wird trotz Widerstand die Ausmerzung des „undomestizierten Weiblichen“³⁴³ vollzogen. Dass dieses undefinierte Subjekt eine Bedrohung darstellt, scheint nach Heeg bereits aus den beharrlichen Andeutungen an die Geister durch, die anfangs der Handlung Puntila und Matti beschäftigen und eindeutig weiblicher Natur sind. Somit wird die Angst vor dem Unkontrollierbaren freigelegt, die Herr und Knecht sehr schnell einen unausgesprochenen defensiven Männerbund schließen lässt. Gemeinsam glauben sie die Geister besser bekämpfen und ihre Männlichkeit schützen zu können. Die instinktive Angst steigert sich dennoch in einen leibhaftigen Verfolgungswahn gegen einen ungewissen Feind. Darunter wird alles Fremde verstanden, was nicht in das eigene Wahrnehmungsschema einzuordnen ist und als bedrohlich gilt, anders als männlich und also den männlichen Herrschaftsstand angreifend.

Da ein binäres Gedankensystem nur das Vertraute, mit sich selbst Identifizierbare, und das Unbekannte erlaubt, wird „anders“ nun mal mit weiblich gleichgesetzt. Auf Grund der eher vagen Konturen dieser fremden Gestalt ist es auch nicht leicht, dem Feind eine präzise Form zuzuteilen: das Bild, das dabei herauskommt, ist also zwangsläufig affektiert zusammengestellt und entspricht nicht wirklich dem Subjekt Frau, sondern nur einer fiktiven Imago dessen. Und auf diese werden die Unsicherheiten projiziert, die aus einem anmaßenden Geltungsdrang entstehen: statt die Verantwortung für den eigenen Hochmut zu übernehmen, bevorzugt es der geschwächte Mann, einen imaginären, verführerischen Sündenbock zu ernennen, der beschuldigt wird, die Herrschaft auf hinterlistige Weise

³⁴² Kluge, Facts & fakes. *Einar Schleef - der Feuerkopf spricht*, S. 20.

³⁴³ Heeg, „Herr und Knecht, Furcht und Arbeit, Mann und Weib“, S. 151.

übernehmen zu wollen. Somit wird die Frau zur Schießscheibe der männlichen Angst, der führenden Rolle beraubt zu werden³⁴⁴.

Schleef nimmt sich vor, die Wurzeln des geschilderten Wahns nachzuvollziehen und diesen in seiner Komplexität zu exponieren. Dazu untersucht er das Entstehungsmaterial zu *Puntila* und gibt sich bei dem dramaturgischen Verfahren nicht mit der bloßen Druckfassung zufrieden, sondern greift auch auf frühere Bearbeitungen zurück. Besonders in der ersten Niederschrift von 1940 findet er die meisten Ansätze einer Problematisierung des Kampfes gegen das Weibliche. In der Inszenierung entsteht eine richtige Stratifizierung der verschiedenen Kompositionsphasen, wobei für die Charakterisierung der weiblichen Figuren eher die Urfassung berücksichtigt wird.

So wird man mit der beinahe omnipräsenten Haushälterin Hanna konfrontiert, die immer einen Überblick über das Geschehen auf dem Gut hat, jede Aktion kontrolliert bzw. dirigiert, mit einer rauen befehlenden Stimme sowohl ihren Herren Puntila als auch die anderen Männer zurechtweist, die glauben ihr etwas vorspielen zu können. Sogar den hitzigen Matti, der sonst mit seinem rabiaten Verhalten alle Ansprechpartner einschüchtert, schreit sie zusammen – diese Drachenfrau steht über solchem Machogetue.

Besonders hervorgehoben werden in Schleefs Inszenierung auch die Anwärtnerinnen Puntilas, die hier bereits bei der ersten großen Tischversammlung als in einen Bund vereint erscheinen und zwar vielfältig. Nicht nur vier, sondern neun Frauen sind es, die meistens synchron reden und somit deren Zusammenhalten gegen den untreuen, vielversprechenden Gutsbesitzer bestätigen. Die Verlobung mit den Frühaufsteherinnen, die eigentlich erst in der 3. Szene erfolgt, wird hier gleich am Anfang vorgeführt, gleich nach dem Gespräch zwischen dem von Schleef selbst gespielten Puntila und dem Mattichor, der rechts und links von ihm um die hintere Hälfte des Tisches sitzt. Als sollten sie dem cholерischen Knecht ein Gegengewicht sein, springen die ihm auch räumlich entgegengesetzten Frauen auf Anhieb auf, sprechen ihre Zeilen zuerst sehr ordentlich sogar im sanften Ton und scheinen im Sprechen die Situation dann wahrzunehmen. Die Stimmung überhitzt sich, immer wütender richtet sich der weibliche Chor gegen den Pseudobräutigam, der es eigentlich verdient, für sein Benehmen verprügelt zu werden und keinen weiteren Alkohol zu bekommen.

Die Stimmen geraten aus dem Takt, jede geht für sich und trägt zu der eskalierenden Lautstärke bei, bis es auf dem laut wiederholten Ausruf „Kein Alkohol“ wieder zum Gleichklang kommt. Das Geschreie der eben noch rasenden Erinnyen artet bald in ein lästiges Geschnatter aus, was die Anspannung entschärft und in eine karikaturartige

³⁴⁴ Ebd.

Nachahmung einer Ansammlung von einfachen Volksweibern umkehrt. Schleef spielt hier mit kontrastierenden Äußerungen von Weiblichkeit, die er verspottend aufeinander folgen lässt und somit deformiert performiert.

Bei seinem nächsten Auftritt zeigt sich der Bund der Bräute im roten Tüllkleid und reklamiert die versprochene Trauung. Das Gewimmel der aufgeputzten Frauen ist sich des Betrugens bewusst und besteht nur noch aus purem Zynismus auf die Begegnung mit Herrn Puntila. Mit akuter Stimmlage brechen sie mehrmals in giftiges Gelächter aus und erscheinen keineswegs enttäuscht, sondern fühlen sich eher in ihrer Erwartungshaltung bestätigt: das ärmliche Herkunftsmilieu mag vielleicht ihren uneleganten Sprechmodus geprägt haben, aber es hat sie auch auf das trügerische Verhalten der Herrscher vorbereitet. Auf die desillusionierten Bräute wirkt weder das autoritäre Brüllen Puntilas, noch der schadenfrohe Sarkasmus des Mattichors. Obwohl sie nichts erreichen, vermeiden es diese Frauen, sich als verwundete Jämmerlinge zu geben und halten zumindest ihren Stolz aufrecht.

Weit entfernt vom Stereotyp der zärtlichen zerbrechlichen Tochter aus besserer Familie agiert Eva selbstbewusst, trotzköpfig und kokettierend auf Schleefs Bühne. Bei ihrem ersten richtigen Auftritt trägt sie einen weißen Frack, womit sie sich schon optisch auf dieselbe Höhe ihres Prätendenten, des Herrn Attaché, stellt und sogar auf die ihres eigenen Vaters, dem gegenüber sie vom ersten Moment an eine standhafte Haltung zeigt. Die innige³⁴⁵ Beziehung zwischen Vater und Tochter ist von gewaltigen Auseinandersetzungen bestimmt. Jedes Mal, wenn die beiden sich begegnen, entsteht ein heftiger Streit, ohne dass der eine oder die andere nachlässt. Sie bleibt ungehorsam und frech, will ihre Zukunft selbst entscheiden und klagt über die Alkoholsucht des Vaters. Dieser ist mal vom Alkohol, mal von den Gedanken an die Schulden, die er durch die Zweckhochzeit begleichen könnte, zu benebelt, um tatsächlich unterscheiden zu können, was das Beste für seine Tochter wäre. Dass der Attaché Eva nicht würdig ist, wird spätestens dann offensichtlich, wenn er beim Anblick seiner Verlobten, die umringt von den nackten Matti-Darstellern aus dem Badehaus herausgeht, so tut, als wäre daran nichts Verdächtiges – Hauptsache keine Unruhen.

Dieses verweichlichte feige Benehmen wird szenisch durch eine entsetzliche körperliche Erniedrigung bekräftigt: bevor er den Raum verlassen darf, wird der Attaché von Puntila sexuell gedemütigt und somit als charakterlos und unmännlich gezeigt. Eva hingegen, sollte einen „richtigen Mann“ an ihrer Seite haben, viril und autoritär. Einen, wie der Knecht Matti, meint Puntila spontan, um den Vorschlag bald zurückzunehmen, sobald er wieder an die wirtschaftliche Lage des Gutes denkt. Die menschlichen Bestrebungen geraten gleich in

³⁴⁵ Kluge, *Facts & fakes. Einar Schleef - der Feuerkopf spricht*, S. 20.

Vergessenheit, Eva ist wieder funktionelles Mittel zur Erhaltung des gesellschaftlichen Standes. Es kommt erneut zu zornigen Vater-Tochter Zwisten, wobei Eva nie klein beigibt, sie möchte vor dem väterlichen Willen nicht kapitulieren.

Anspruchsvoller sind für Eva die Auseinandersetzungen mit dem Knecht. Ihm gegenüber spielt sie immer die junge kapriziöse Herrin, doch der Mattichor ist ein unbarmherziger Gegner. Jedes Gespräch spitzt sich zu einem immer lauter werdenden Wortgefecht zu, die Rollenhierarchie schwankt, der Mattichor bedrängt Eva körperlich, er tut alles, um sie in Verlegenheit zu bringen, sie zu verunsichern. Sie kann sich verbal gut gegen die Angriffe verteidigen, kommt gegen die Wucht des aufständischen Knechtes an und fühlt sich gleichzeitig gerade von diesem rebellischen Geist angezogen. Der herausfordernde Kampf reizt sie und regt sie sogar an, ihre Sexualität als Waffe einzusetzen.

Nachdem die Perplexität bezüglich des gemeinsamen Besuchs des Badehauses überwunden ist, ergreift sie sogar selber die Initiative, eine Gelegenheit für eine physische Annäherung zu planen. Hinter der Bitte, sie zum Krebse-fangen zu begleiten, birgt sich eine durchschaubare und vielleicht nicht ganz durchdachte Avance. Denn Eva spielt mit dem Feuer, sie ahnt nicht, wie gefährlich ein solches Machtspiel werden kann. Eva im Ballkleid und der Chor der Mattis können es einfach nicht lassen, sich gegenseitig anzubrüllen, wieder einmal steht die Zweckheirat Evas im Mittelpunkt: Matti, der sich früher über den Attaché lustig gemacht hatte, rät der Gutsbesiztertochter nun herabwürdigend, sich doch mit dem Weichei zu vermählen, als gäbe es sowieso keine Alternative, als wäre sie auch nichts Besseres.

Eva bleibt konsequent, ganz entschlossen verkündet sie: „Ich heirate den Attaché NICHT. Ich heirate Sie!“. Voller Entsetzen springen die Mattis auf, versuchen dem Mädels klarzumachen, dass es keine gute Idee wäre, daraufhin verlockt sie ihn mit der Aussicht, die erstrebte Herrschaftsposition erlangen zu können, und spielt mit dem Gedanken, seine Braut zu werden – „Ich kann mir’s vorstellen, wie sie eine Frau behandeln würden“ deklamiert Eva ostentativ. Hier ist für Schleef der richtige Zeitpunkt gekommen, um klarzustellen, wer der Stärkste ist: Eva soll eine praktische Demonstration ihrer Vorstellung bekommen.

Über zehn Minuten lang wird sie in Schach gehalten, die neun Mattis vergewaltigen sie auf brutale Art, einer nach dem anderen, in aller Ruhe, fast im Zeitlupentempo. Anfangs steht Puntila symbolisch auf der Bühne, Eva hält sich an seiner Hand fest, sucht Geborgenheit zumindest bei ihrem Vater, doch dieser überlässt sie ihrem Schänder, die Zugehörigkeit zum Männerbund ist wohl stärker als die Liebe zur eigenen Tochter.

Frau ist Frau, da gibt es keine Ausnahmen, und wer eine gewisse Provokationsschwelle überschreitet, wird bestraft, zurechtgewiesen, denn die männliche Herrschaft darf auf keinen

Fall destabilisiert werden. Nachdem die Mattis sich ausgetobt haben und erschöpft zu Boden sinken, steht Eva wieder auf, als wäre der grausame Missbrauchsakt nur ein böser Traum gewesen oder so eine Art Zeitfenster, wie sie im Film üblich sind. Als hätte Mattis Hinterfragung – „haben´s nachgedacht darüber“ – die Zeit angehalten und dadurch einen Raum für Imagination geöffnet, in dem die Darsteller für einen Augenblick geheime Hirngespinnste ausleben können und sich im Voraus mit den schlimmsten Konsequenzen ihrer Aktionen konfrontieren können, um dann vielleicht ausgewogener mit der Realität umzugehen, in die sie schlagartig wieder hineinstolpern. Eva richtet ihr virginales Tüllkleid, zeigt sich weiterhin in ihrer stolzen Haltung und antwortet ganz gelassen, dass sie natürlich nicht länger darüber nachgedacht habe, als hätte sie den ganzen Tag nichts Besseres zu tun. Doch das Schlimmste muss noch kommen.

Bei der in eine Badehausorgie ausgearteten Verlobungsfeier verbannt Puntila den untauglichen Bräutigam doch noch vom Gut und durchdenkt erneut die alternative Vermählung mit dem Chauffeur. Nachdem er sich erkundigt hat, ob dieser auch in der Lage ist, seine ehelichen Pflichten gut einzuhalten, und Eva sich bereit erklärt hat, sich auf die Bedürfnisse eines Chauffeurs einzustellen, soll dieser sie so skrupellos examinieren, wie er es für nötig hält.

Mit einem Szenenwechsel erscheint also der Parsifal-Tisch wieder auf der Bühne, umringt von den in Rot gekleideten Juroren. Eva liegt in der Mitte des Tisches wie ein Vieh auf dem Opferaltar. Sie soll über ihre hausfraulichen Tugenden ausgefragt werden, die einzigen, die an einer Frau zu schätzen sind und ohne die sie gänzlich zwecklos ist. Kochen, flicken, ihren Mund halten, bedingungslos dienen: so lauten die Aufgaben, die Proben, denen Eva ausgesetzt wird und trotz ihrer Bereitwilligkeit nicht absolvieren kann.

Treuherzig sagt sie sich bereit, einmal die Woche Hering zu essen, woraufhin der Juroren-Chor ihr vorwirft, Mattis Mutter würde den „Belag des armen Volkes“ – der hier gelobt wird, als würden sie das Vaterunser beten – auch fünfmal essen. Als Eva bestätigt, dass sie aus Liebe Mattis Socken flicken würde, wird ihr ein schlechtes Gewissen gemacht, weil das Flicker keine romantische Bedeutung hat, sondern aus reinen Sparsamkeitsgründen benötigt wird. Es wird klar, dass Eva keine Chance hat, was auch immer sie tut, wird sie von dem Juroren-Chor zurechtgewiesen und angeschrien. Allmählich verliert Eva ihr anfängliches Selbstvertrauen, der ehemalige sichere, positive Ton ihrer Stimme, wird nun von einer steigenden Unsicherheit und Trübsal verdunkelt.

Um sich widerspruchlos den absurden und tückischen Forderungen anzupassen, ist sie, ungewollt, zu emanzipiert. Der ungezwungene Unternehmungsgeist ist ein Zeichen einer fehlerhaften Erziehung, ihres stark individualisierten Charakters, eines natürlichen

Selbstbewusstseins, der gegen den männlichen Anspruch prallt, sodass ihm nie widersprochen wird. Puntila sagt sich enttäuscht von Eva; bestätigt, dass sie durchs Examen gefallen ist und verkennt sie als seine Tochter, sie soll das Gut verlassen.

Eva bestätigt sich als „Furchtzentrum“³⁴⁶ und gehört vernichtet. Brechts Urfassung folgend, inszeniert Schleef ein exemplarisches Opferritual, womit die männlichen Hauptfiguren versuchen, ihre Angst vor der weiblichen Oberhand zu exorzisieren und sich somit in ihrer erbärmlichen Niedrigkeit offenbaren. Als Ausgleich zu der intellektuellen sowie menschlichen Unangemessenheit schließen sich die Männer zu einem Bund, dessen Bindemittel das Einverständnis zur Gewaltausübung ist. So mutig Eva auch versucht, den wiederholten Erniedrigungen standzuhalten, merkt man ihr die zunehmende Resignation an. Hier, in einem schlichten weißen, ihre Unschuld widerspiegelnden Nachthemd, liegt sie auf dem Tisch und zeigt sich letztendlich in ihrer eigentlichen Verletzlichkeit. Eva fällt zur tiefsten Enttäuschung Puntilas durch die Prüfung durch, sie gibt auf. Der Opfertisch hebt sich vertikal, bildet eine Schräge, über die Eva wehrlos auf den Boden rutscht, in die Arme ihres Vaters, der sie verraten hat.

Wie die Hauptdarstellerin Jutta Hoffmann im Gespräch mit Alexander Kluge sagt³⁴⁷, erfolgt in Schleefs Inszenierung der Versuch, Eva – also die Frau – in den zentralen Konflikt zurückzubringen, doch gegen eine so verwurzelte Unterdrückungspolitik scheint das Theater auch nicht ankommen zu können.

Sogar die letzte Ansprache der durchgehend herrischen Martha – die in der endgültigen Druckfassung des Brechtschen Stückes gänzlich gestrichen wird³⁴⁸ – muss scheitern. Diese hat tagelang geschwiegen, um erst einmal das im Gut eingetretene Chaos zu kodifizieren, nun will sie nicht mehr schweigen und beschimpft Puntila heftig. Die Eindringlichkeit Mattis äußert sie als Bedrohung für das friedliche Leben auf dem Gut, denn seit seiner Ankunft, sei nur Schlechtes passiert. Sie ist über 20 Jahre am Gut und stellt nun ihren Herrn vor eine

³⁴⁶ Vgl. Heeg, „Herr und Knecht, Furcht und Arbeit, Mann und Weib“, S. 151.

³⁴⁷ Kluge, Facts & fakes. *Einar Schleef - der Feuerkopf spricht*, S. 21.

³⁴⁸ In den ersten Fassungen kommt die Haushälterin Hannah am Schluss – vor der Besteigung des Hatelmabergs seitens Puntilas und Matti – dazu, ihre Meinung über das Geschehen zu äußern: „Puntila, ich hab mit Ihnen zu sprechen. Tun Sie nicht, als hätten Sie was eiliges vor und schaun Sie nicht leidend aus. Ich hab seit 8 Tagen geschwiegen, weil ich mit der Verlobung und den Gästen im Haus nicht gewusst hab, wo mir der Kopf steht. Ich schweig jetzt nicht mehr länger. Wissen Sie, was Sie gemacht haben?“ (BBA 178/63). Wenn sie bis dahin zurückhaltend die sich am Gut abspielenden Ereignisse beobachtet hat, stellt sie sich nun als entscheidende Figur heraus. Der Chauffeur hat nur Ungutes verursacht und sie will lieber ihre Stelle kündigen als sich mit diesem Individuum weiter konfrontieren zu müssen. In der letzten Szene *Kale wendet Puntila den Rücken*, taucht Hannah zwar nicht mehr auf, doch berichtet Kalle/Matti über ein Abkommen, das er mit ihr abgeschlossen hat: „Ich bin ganz zufrieden, dass ich die Sach mit der Haushälterin hab ordnen können. So hab ich 2 Monat ausgezahlt erhalten und in der Freud, dass sie mich loskriegt, hat sie mir ein anständiges Zeugnis ausgeschrieben“ (BBA 178/188). Somit beweist sich Hannahs Rolle erneut als ausschlaggebend für das Schicksal des Guts. Diese Teile fallen in der endgültigen Druckfassung komplett weg, sodass die Figur der Haushälterin entschieden verharmlost wird.

Wahl: sie oder der Knecht. Puntila geht vor ihr in die Knie, auch optisch wird seine Unterwürfigkeit Martha gegenüber sichtbar, die Stimme ist plötzlich zerbrechlich, es scheint nicht viel übriggeblieben von dem Brüllen, wodurch er sich drei Stunden lang profiliert hat. Wie ein Kind vor der wütenden Mutter wird Schleef-Puntila plötzlich ganz gehorsam und fügsam, er wählt Martha und verkündet sogar, mit dem Alkohol aufhören zu wollen: „Wie konnten wir sowas auf dem Gut nur dulden“, fragt er wie von Himmel gefallen. „Weil sie schwach sind“ antwortet sie. Er, der bis dahin nur geschrien hat, geht nun fassungslos über die Bühne, wiederholt mehrmals über sich selbst klagend: „schwach, schwach, schwach“. Dann aber reißt er sich zusammen, er kann sich sowas nicht gefallen lassen, schon gar nicht von einer Frau: er greift erneut zur Flasche und ruft Matti wieder zu sich. Ihm will er das Gehalt erhöhen, mit ihm will er auf den Hatelmaberg steigen. Hannah ist besiegt. Sie hat bis zum Schluss gekämpft. Genauso wie Eva, die nun vom Gerichtstisch in die Arme ihres Vaters rutscht. Reglos, ohnmächtig. Die Frauen werden vom Gut gejagt, was bleibt, ist der Männerbund. Der nur erhalten bleiben kann, wenn er sich gegen den weiblichen Feind zusammenschließt.

5.5 Fazit

Von der näheren Betrachtung dieser Inszenierungsarbeiten fällt eine grundsätzliche Gemeinsamkeit auf: abgesehen von den verschiedenen Handlungen, führt Schleef jede Situation auf die notwendige Opferung der Frauenfiguren zurück. Adelheid, Grete, Helene und Eva werden direkt oder indirekt der Aburteilung einer Männergemeinschaft unterstellt, die sie zähmen will, und deren Sentenz bereits im Voraus gefallen ist. Jede auf ihre eigene Art ersehnen diese Frauen alle eine selbstbestimmte Existenz, und als Elemente, die für die bestehende Ordnung eine Gefährdung darstellen, werden sie bestraft. So sehr sie auch kämpfen und schreien, um sich gegen das von der männlich orientierten Gesellschaft entschiedene Schicksal zu wehren, gehen zum Schluss alle vier als Opfer unter.

Wie bereits erwähnt, macht Schleef auch deutlich, wie labil die Grenze zwischen Opferung und Selbstopferung ist, da das Sterben-müssen in beiden Fällen eine unumgängliche Konsequenz weiblichen Benehmens ist. Das Scheitern jedes Emanzipationsversuches ist prädestiniert und sieht keine Abweichung vom Muster vor. Die vereinzelt Frauenfiguren, die mit voller Wucht gegen den im Reservat des Weiblichen Gefangenenzustand aufschreien, um den vorgegebenen Verhaltenskodex bzw. einen Ästhetikkanon zu brechen, gehen bewusst der Unterdrückung entgegen. Der sichere Tod wird sogar zu einer begehrenswerten Perspektive, worin der einzige Fluchtweg aus einer entindividualisierten entwerteten Existenz gesehen wird. Obwohl die Akzeptanz der

Selbstopferung zwar keine Überlebenseaussicht öffnen kann, befreit sie dennoch, zumindest innerlich, von der Gefangenschaft einer willkürlichen geschlechtlichen Kategorisierung und bedeutet somit eine Auflösung für das weibliche Dasein.

Mit diesen Prämissen wird im folgenden Kapitel auf die Inszenierung *Ein Sportstück* nach Text von Elfriede Jelinek eingegangen. Diese Regiearbeit gab Einar Schleef die Möglichkeit, sich mit verschiedenen weiblichen Figuren auseinanderzusetzen und in einer einzigen Aufführung alle bereits thematisierten Weiblichkeitsmuster und Selbstbehauptungsversuche zusammenzubringen und erneut zu erläutern. Es soll gezeigt werden, wie für eine gewisse Zeit innerhalb der Vorstellungsdauer die Hoffnung auf eine weibliche Revanche erweckt wird, die von der Erlösung in absentia, also im Tod, im Nicht-Sein, differiert, und endlich eine Behauptung in Positivum zu ermöglichen scheint. Wie diese Erwartung erneut demontiert wird und Desillusion generiert, soll noch deutlich ergründet werden.

Fünftes Kapitel

Ein Sportstück. Versuch einer scheiternden Utopie

1. Jelineks Stück als freie Arbeitsfläche für die Inszenierung

Beim Lesen von Elfriede Jelineks *Sportstück* fällt sofort eine starke thematische Verbindung mit *Droge Faust Parsifal* auf, fast als hätte Jelinek ein Theaterstück schreiben wollen, worin alle für Schleeff wichtigen Themen hineinfließen können, und Schleeff somit die Möglichkeit geben wollen, die formulierten Ideen über Theater und Gesellschaft vollständig auf die Bühne bringen zu können. Nicht, dass er sich in den früheren Arbeiten zurückgehalten hätte, doch hatte er die vorgegebene Handlung in großen Zügen respektieren müssen. *Ein Sportstück* hingegen bietet sich als Kondensat der Schleeffschen Theater-Theorie und -Ästhetik an und überlässt dem Regisseur, allein schon durch die ausdrücklich nicht streng zu folgenden „Regieanweisungen“ und die breitgefächerte, viele Anstöße öffnende Ausgangsform, eine vollkommene Interpretations- und Inszenierungsfreiheit. Es erscheint also kein Wunder, dass Jelinek sich ausgesprochen die Zusammenarbeit mit Schleeff wünschte, dem sie als Theatermacher blind vertraute, wie aus ihrer Totennachrede für Schleeff³⁴⁹ sehr klar hervorgeht. Schleeff seinerseits bemerkte, wie Jelineks Stück und sein Essay im Stoff „fast identisch“³⁵⁰ seien und ließ sich natürlich kein zweites Mal bitten: er nutzte diese Gelegenheit, um all die im Laufe der Jahre berührten Themen in einer einzigen Arbeit zusammenzuführen und dem bis dahin entworfenen ästhetischen Kanon eine einheitliche Form zu geben.

So finden hier die zwei wichtigsten Überlegungspole der Schleeffschen Arbeit einen großen Entfaltungsraum: Chor und Frauenfigur sind die eigentlichen Schwerpunkte des *Sportstückes*. Der Chor wird als grausame Konsequenz des ausgearteten Massenzeitalters dargestellt, das sich um das zerstörerische Massenphänomen des Sports dreht; die Figur der Frau stellt sich als immer gültiges Opfer einer männlichen Gewaltherrschaft heraus, gegen die sie verschiedene Emanzipationsversuche tätigt.

In beiden Fällen geht es um Beobachtung und Ausstellung von Machtverhältnissen, die scheinbar unlösbare Konflikte ständig ernähren: der Konflikt zwischen Masse und Individuum auf einer Seite und der zwischen Mann und Frau auf der anderen. Innerhalb

³⁴⁹ Elfriede Jelinek, *Die Zeit flieht. Totennachrede für Einar Schleeff*, Videoaufzeichnung (2002) aufrufbar unter <http://passagen.univie.ac.at>, Forschungsstelle Alexander Kluge.

³⁵⁰ Einar Schleeff, „...dann wird es blutig. Einar Schleeff im Interview“, in TIP 11/98.

dieses breiten Rahmens werden dann auch weitere Themen berührt, die in *DFP* wiederzufinden sind: die unterschiedlichen Beziehungen zur Mutter und zum Vater, ausgehend vom Elektra-Mythos und der darauffolgende Matrizid; strafbare Individualisierungsprozesse, die über die Ausstoßung bzw., im feministischen Sinne, der Kastration der Mutter folgen; die Inkonsistenz des einzelnen Subjekts, der in der anonymen Masse untergeht; die Ausstoßung der Frau aus dem Zentrum der tragischen Aktion und die Verbannung ins Reservat des Weiblichen; Ausbruchsversuche aus demselben Reservat und die unrealisierbare Durchsetzung einer der symbolischen Ordnung des Mannes³⁵¹ alternativen Regierungssystems. Neben der Wiedereinführung der Elektra-Figur, die nach Schleef für das Schicksal der Tragödie so ausschlaggebend war, greift Jelinek auch auf weiteren mythischen Stoff zurück, der sich für die Problematisierung von Geschlechterkämpfen höchst funktionell erweist, und zitiert den von der Amazonenkönigin Penthesilea gegründeten Frauenstaat. Beide Stimuli wird Schleef aufnehmen und sogar steigern, indem er in seine Inszenierung längere Zitate aus Kleists *Penthesilea* und Hofmannsthals *Elektra* einbaut³⁵².

Alle anderen Bezüge entnimmt Jelinek der Tageschronik, den Verbrechens- und Unfallmeldungen, der Sportchronik, den Klatschspalten. Das österreichische Fernsehen, sowie die Tageszeitungen und Magazine bieten der Autorin eine schöpferische Fundgrube, aus der sie unzählige Beispiele herauszieht, die der Offenbarung ihrer Weltanschauung dienen. Ohne groß über die Degenerierung der menschlichen Verhältnisse zu argumentieren – die Jelinek ja besonders in der ihr vertrauten österreichischen Gesellschaft wiederholt beobachtet und denunziert hat – lässt die Autorin hier die Ereignisse für sich sprechen, und fügt immer wieder unterschwellige Kommentare ein, die in ihrer überspitzten Ironie die Ernsthaftigkeit der sich inzwischen normalisierten Problematiken enthüllen.

So werden in *Sportstück* besonders Episoden aus der Intellekt verschlingenden Sportwelt erzählt, zuallererst das Schicksal des österreichischen Bodybuilders Andreas Münzer, der, um sein Vorbild Arnold Schwarzenegger nachzuahmen, so viele Anabolika schluckte, dass er daran starb. Es wird von einem Schiunglück berichtet, bei dem die Mitläufer des Verunglückten nur kurz ein gezwungenes Mitgefühl vortäuschten, um dann am Nachmittag gleich wieder in die Lifte zu steigen und „ihren Urlaub noch bis zum letzten ausnützen“

³⁵¹ Vgl. Kristeva, *Die Revolution der poetischen Sprache*.

³⁵² Die Wahl der Textvorlage Hofmannsthals, statt der antiken soll nicht wundern, denn – wie bereits erwähnt – bildet für Schleef die *Elektra* von Strauß – eben nach Text von Hugo von Hofmannsthal – die „bis heute bedeutendste Antiken-Aneignung in deutscher Sprache“ (DFP/8). Hier werde laut Schleef klar, dass der auf der Frauenausstoßung basierenden Individualisierungsprozess noch im Gange ist und, dass gerade die Verdrängung des weiblichen Elements einen unübersehbaren Einfluss auf das Schwinden des „tragischen Bewusstseins“ ausübt.

(SP/69) – dagegen kann keine Trauer mithalten. Außerdem wird zynisch mit den Taten der Serienmörderin Elfriede Blauenmeister aufgetrumpft und auf die Tragödie des Balkankriegs hingedeutet, um die gleich danach erwähnten hauswirtschaftlichen Konflikte in ihrer paradoxen Sinnlosigkeit auszustellen. Eine wesentliche Relevanz wird auch der Abhängigkeit von der Fernsehkiste zugeschrieben, die die gesellschaftlichen Beziehungen und die Weltwahrnehmung steuert und dazu beiträgt, dass Sportler und Models als gegenwärtige Anhaltspunkte angehimmelt und erfolglos nachgeahmt werden.

Jelinek greift also auf Alltagsgeschehnisse zurück, um ihr Bedenken bezüglich der grauenvollen Dynamiken, die die heutige Gesellschaft bestimmen, auf den Punkt zu bringen – dieselben Dynamiken, die Schleef in seinen Theaterarbeiten mehrmals geschildert und in *Droge Faust Parsifal* entwickelt hat. Wie aus einem Einblick in das Archivmaterial herausgeht, war Schleefs dramaturgische Vorbereitung auch in diesem Fall sehr akribisch³⁵³; neben der detaillierten Arbeit am Text recherchierte er über die von Jelinek zitierten Episoden und sammelte dazu Zeitungsartikel, speziell Bodybuilding Magazine, sowie einige Illustrierte, auf denen große bunte Bilder von halbnackten Frauen erscheinen. Ausgehend von einer genauen Vorstellung der gemeinten Charaktere konnte er diese dann in der für seine Theaterästhetik typischen deformierten Form gestalten.

Weder die Autorin noch der Regisseur hätten ahnen können, dass *Sportstück* eigentlich Schleefs letzte große Inszenierung sein sollte, da er knapp drei Jahre später in Berlin, während der Proben an Jelineks für ihn geschriebenen Stück *Macht Nichts – eine kleine Trilogie des Todes* erkrankte und wenige Monate später starb. Somit erwies sich die Inszenierung am Burgtheater unabsichtlich als eine Art Summa der Schleefischen Weltanschauung und Gestaltungsraum seiner theatralen Überzeugungen. Welche Themen

³⁵³ Hier eine Auflistung des dramaturgischen Materials für die Vorbereitung von *Ein Sportstück*, so wie es im Archiv der AdK katalogisiert ist: *Parsifal* Stücktext, Theaterverlag Ute Nyssen & J. Bansemer Köln (Schleef:1898); *Elektra / frei nach Sophokles* (ohne bibliografische Angaben); Josef Weilen: *Szenischer Prolog zur Eröffnung des k.k. Hof-Burgtheaters am 14. Oktober 1888*, Verlag Alfred Hölder, Wien 1888 (Schleef:1902); *Penthesilea* aus: Kleist, *Werke und Briefe*, Aufbau-Verlag, Berlin 1993 (Schleef:1903); Noten von "Brüderlein fein" musiziert von Joseph Drechsler (ohne bibliografische Angaben); Texte und Noten zu Messen für Verstorbene (ohne bibliografische Angaben); Text von Elfriede Jelinek, "Death of a 'not-for-ladies' man"; verschiedene Zeitungsartikel u.a. zu folgenden Themen: Tod Andreas Münzer, Turnerinnen, Steuerskandale, Elfriede Blauensteiner, Top-Modells; J. W. Goethe, "Die Natur", Fragment (aus dem "Tiefurter Journal" 1783); Homer, *Illias* (ohne bibliografische Angaben); Bodybuilder Heft: "Sportrevue" Nummer 5 von 1996; Auszüge aus Jean Beaudrillard, "Transparenz des Bösen"; George Steiner: "Absolute Tragödie" aus: *Der Garten des Archimedes*, 1997; E. M. Cioran: "Dringlichkeit des Schlimmen" aus: *Gevierteilt*, Frankfurt am Main 1991 (Schleef:1912); Ernst Jünger, "Schlachtviehtext" (ohne bibliografische Angaben); Gedicht von Heinrich Heine "Schlachtfeld bei Hastings" 1851 (ohne bibliografische Angaben) (Schleef:1909); Stücktext: "Der Geist des alten Burgtheaters"; Noten und Liedtext der *Volkshymne* von Franz Joseph Haydn für Singstimme mit Klavier eingerichtet, Pizzicato Edizioni Musicali, Italy, Copyright 1991, Liedtexte in 13 Sprachen ("Gott erhalte, Gott beschütze unsern Kaiser, unser Land!"); Abschrift des Buchtextes, zwei Briefe von Joseph I. an Fürst Khevenhüller vom März 1776 (Schleef 1910); *Elektra* in: Hugo von Hofmannsthal, *Gesammelte Werke. Dramen II*, Fischer Verlag (Schleef: 5488).

genau von Jelinek angesprochen werden und wie Schleeß diese auf der Bühne umsetzte, soll in den folgenden Abschnitten tiefgründiger erläutert werden.

2. Über die Handlung hinweg zu post-protagonistischen Figuren

Was die Form von Jelineks Stück angeht, fällt sofort die Überschreitung von wesentlichsten Kriterien des traditionellen Theaters auf. Nicht nur gibt es keine Aufteilung in Akte und Szenen mehr, sondern auch keinen logischen Ablauf der Geschehnisse, was es unmöglich macht, eine richtige Handlung zu erkennen, die es „eh“ nicht gibt (SP/7), sondern nur thematische Linien, die im Laufe des Stückes öfters wiederaufgenommen und entwickelt werden. Jelinek bietet auch keine wirklichen Dialoge, sondern eher monologische Textblöcke, die einem Bewusstseinsstrom ähneln, die auch nicht unbedingt an den vorherigen Beitrag anknüpfen, sondern einfach für sich stehen, gewisse Themen einführen und ansprechen, ohne einen einheitlichen Diskurs zu bilden³⁵⁴.

Jelinek scheint es eher darum zu gehen, eine Fläche für gewisse Problematiken zu schaffen, und die Form des Theaterstückes dient ihr dabei als reiner Vorwand, um dem Stoff an die Öffentlichkeit zu bringen, ohne es direkt als politisches Pamphlet oder Essay wirken zu lassen. Auffallend ist auch die Nicht-Identität der verschiedenen Charaktere, die eng genommen gar keine sind, also die Abwesenheit von *dramatis personae*, die Jelineks Theater zu einem „post-protagonistischen“³⁵⁵ machen. Und diese Absicht ist im Grunde Jelineks Theaterkonzept nicht neu, denn wie bereits früheren Beiträgen zu entnehmen ist, formulierte sie wiederholt die Austauschbarkeit von Personen und Sprechern auf der Bühne:

Wer kann schon sagen, welche Figuren im Theater ein Sprechen vollziehen sollen? Ich lasse beliebig viele gegeneinander antreten, aber wer ist wer? Ich kenne diese Leute ja nicht! Jeder kann ein anderer sein und von einem Dritten dargestellt werden, der mit einem Vierten identisch ist, ohne daß es jemandem auffiele. Sagt ein Mann. Sagt die Frau.³⁵⁶

Wie bereits in der Anweisung zu Beginn des Stückes klargestellt wird, sollen die Theatermacher mit dem Stoff umgehen, wie sie wollen, das einzige, worauf bestanden wird, „was unbedingt sein muß, ist: griechische Chöre“ (SP/7) und Sportkleidung, die von den Massen sowie von den einzelnen Darstellern getragen werden soll. Chor ist die einzige unverzichtbare Komponente, alles andere kann so verkörpert werden, wie der Regisseur

³⁵⁴ Dazu vgl. die Einführung von Luigi Reitani zu Jelineks dramaturgischen Eigenschaften, in: Elfriede Jelinek, *Sport: una pièce; Fa niente: una piccola trilogia della morte*, introduzione di Luigi Reitani, Ubulibri, Milano 2005, S. 9-24.

³⁵⁵ Schmidt, *Tragödie als Bühnenform*, p. 36

³⁵⁶ Elfriede Jelinek, „Ich möchte seicht sein“, in: Theater Heute Jahrbuch 1983, S. 102.

will³⁵⁷. Und die Tatsache, dass jede Figur im Grunde auch von verschiedenen Darstellern gesprochen, bzw. jeder Einsatz beliebig gespalten, getrennt oder verwechselt werden kann, ermöglicht es Schleef, willkürlicher als sonst mit Chorgestalten und Gender zu spielen – er ist diesmal quasi dazu autorisiert.

Und Jelinek überlässt ihm diese Freiheit wohlwissend, dass er bedenkenlos damit umgehen, alle Grenzen überschreiten wird, denn gerade diese Eigenschaft weiß sie an Schleefs Arbeitsvorgang besonders zu schätzen. Wenn sie den eigenen Schreibprozess beschreibt, gesteht sie, immer auf einen kompositorischen Ausgleich zu achten: dort wo sie stellenweise mit Pathos handelt, muss sie auch den Mut zur niedrigsten Trivialität haben, um, wie in einem Musikstück, die Balance zwischen langsamen und schnellen Tempi einzuhalten³⁵⁸. Auf Grund dieses Kompensationsbedürfnisses bleibt ihr Schreiben auch immer ironisch, sogar bei der Behandlung von höchst dramatischen Themen wird ein gewisser Abstand, eine gewisse Kühle bewahrt, die kein Überlaufen ins Pathetische ermöglicht. Jelinek schildert hierin die eigene vorsichtige Haltung gegenüber den Exzessen, und vertraut sich dabei Schleef an, der hingegen „die Größe“³⁵⁹ nicht scheut.

Die nicht-protagonistischen, in ihrem Begrenzt-Sein beinahe flüssige Stimmen in Jelineks Stück können grob in zwei Gruppen aufgeteilt werden³⁶⁰: diejenigen, die noch eine subtile individuelle Kennzeichnung behalten und die, die bereits vollkommen anonym und identitätslos sind. Zur ersten gehören die alte Frau und ihr verstorbener Sohn Andi, die Witwe, Achill und Hektor und gewissermaßen auch Elfi-Elektra, die sich aber als vereinigender Körper für verschiedene Personen bietet: in ihr ist zum Teil die Autorin selbst zu erkennen, sowie natürlich die mythische Figur der Elektra, und weitere namenlose Identitäten, die sich unter derselben Denomination einschließen lassen: so könne in Elfi-Elektra auch problemlos die Zeilen der „Frau“ und der „Autorin“ zusammenfließen und sich überlappen³⁶¹.

³⁵⁷ Vgl. Jelinek, „Ich möchte seicht sein“. Im selben Beitrag ist auch zu erkennen, wie zentral für Jelinek die Rolle des Regisseurs für das Leben eines Theaterstücks ist: „Theater hat den Sinn, ohne Inhalt zu sein, aber die Macht der Spielleiter vorzuführen, die die Maschine in Gang halten. Nur mit seiner Bedeutung kann der Regisseur die leeren Einkaufsstützen zum Leuchten bringen, diese schlappen undichten Sackeln mit mehr oder weniger Dichtung drin“.

³⁵⁸ Vgl. Jelinek, *Die Zeit flieht. Totennachrede an Einar Schleef*.

³⁵⁹ Ebd.

³⁶⁰ Reitani teilt die Figuren sogar in 5 Kategorien auf: 1) Charaktere, die vollkommen oder zum Teil von einem Namen der literarischen Tradition gekennzeichnet sind, wie Elfi Elektra, Achill und Hektor; 2) Charaktere mit Eigenname, wie Andi; 3) anonyme aber gut charakterisierte Figuren wie „eine Frau“, „die alte Frau“, „die Autorin“; 4) undeutliche Figuren, wie „Sportler“, „Opfer“, „Frau“, „Mann“, „Täter“, „Taucher“, tendenziell multiplizierbar („ein weiterer Sportler“) und von mehreren Akteuren darstellbar; 5) die kollektive Figur des Chores. Vgl. Elfriede Jelinek, *Sport: una pièce*, a. a. O. S. 17-18.

³⁶¹ „Die Autorin tritt hinkend und desolat wieder auf. Sie kann sich auch von Elfi Elektra vertreten lassen“ (SP/184).

Zu der zweiten Gruppe gehören Überschriften wie „ein Mann“, „Anderer“, „Andere“, „Opfer“, „Täter“, „ein Taucher“, deren Texte „von Männerstimmen irgendwie gesprochen“ (SP/17) werden sollten, wie die Autorin vorschlägt, um den Hinweis gleich wieder zurückzunehmen, da ihr jede Aufführungslösung recht sei. Jelinek stellt klar, dass in ihrem Stück keine abgegrenzten Protagonisten auftreten, sie deutet eher Möglichkeiten einer Textaufteilung an, damit nicht alles von demselben Darsteller vorgetragen wird, wobei das letztendlich Aufgabe des Regisseurs sei. Dennoch mischt sich die Autorin nonchalant immer wieder ein, lässt ihre Inszenierungsvorstellungen zu einer gewissen Szene durchscheinen, besonders bezüglich der Interaktion von Chor und Chorführer, die sich abwechseln können, oder sich gegenseitig nachsprechen, bestimmte Passagen wiederholen und betonen. Kurz bevor ihr Wort zu dominant wird, widerruft sie die eigenen Anweisungen erneut, denn man könne es ja „auch ganz anders machen“ (SP 17).

Ein Sportstück bietet sich also als geschmeidige Sprach- und Handlungsfläche. Zu den wesentlichsten Themen, die in den nächsten Seiten in Betracht genommen werden sollen, gehören der Sport und der Körperkult als Metapher der gegenwärtigen Massengesellschaft, die Gegenüberstellung von Chor und Individuum, die Überlegung zur Rolle der Autorschaft und die damit verbundene Möglichkeit eines weiblichen Sprechens, sowie der unüberwindbare Geschlechterkampf.

2.1 Massenphänomene der medialen Welt und das Schwinden des Individuums

In ihrem Anfangsmonolog verkündet Elfi-Elektra mit dem Ausruf „Endlich Ruhe“ (SP/8), die Aufhebung des über dem Geschlecht der Atriden liegenden Fluches, was ihr ermöglicht, sich nun auf ein neues Objekt des Interesses zu konzentrieren. Im Einklang mit der Autorin versetzt sie ihre Aufmerksamkeit auf das „Verhalten der Massen“ (SP/8), die im selben Tempo wie ferngesteuert ihre „Sportgeräte ergreifen“, und beobachtet fasziniert, wie die Menschen in dieser neuen Phase „Nichts als Sport und Sport und wieder Sport in den Köpfen“ (SP/13) haben.

Mit weniger Faszination äußert sich Jelinek diesbezüglich in einem Interview, in dem sie ihren „Haß auf den Sport“ erklärt, der sich nicht auf Sport als solchen bezieht, sondern auf „Massenphänomene und Gewalt. Es geht um Vergötzung von Körperkräften und Verachtung intellektuellen oder künstlerischen Tätigkeit“³⁶². Indem sie den Sport als roten Faden ihres Stückes wählt, will sie dessen Zentralität innerhalb der modernen Gesellschaft denunzieren und die Lächerlichkeit dieses weltweit verbreiteten Unterhaltungsapparates hervorheben:

³⁶² Elfriede Jelinek, „Alles ist ein Spiel um den blutigen Ernst“, in: Tagesspiegel 20.5.98.

“es geht darum, daß der Sport als Organisationsform der größten Banalität auf das Höchste trifft, das es gibt: antike Tragödie.“³⁶³ Hiermit deutet Jelinek auf das verlorengegangene noble Element des Agons im Gegensatz zu der heutigen Sportkonzeption, in der sie nur noch eine destruktive Aggression erblickt³⁶⁴. Diese Äußerung erinnert wiederum an Roland Barthes Worte bezüglich Sport und Theater:

Der Sport weckt nur eine Moral der Kraft, während das Theater von Aischylos (Die Orestie) oder Sophokles (Antigone) sein Publikum zu einer richtiggehenden *politischen* Rührung veranlaßte und dazu bewog, den Menschen zu beweinen, der in der Tyrannei einer barbarischen Religion oder eines unmenschlichen bürgerlichen Gesetztes verstrickt ist.³⁶⁵

Im Gegensatz zu den antiken Figuren, die heroisch für die Behauptung ihrer Individualität kämpften und in der Konfrontation mit dem eigenen Schicksal tragisch zugrunde gehen mussten, verzichten die modernen Individuen freiwillig auf ihre Identität und schlüpfen sogar gerne in „ihre Uniformen, die Sportdressen“ (SP/9), worunter jede Einmaligkeit kaschiert wird. Um es mit Schleef zu sagen, geht uniformierte Kleidung Hand in Hand mit uniformiertem Denken³⁶⁶, was den Einzelnen den trügerischen Eindruck von Geborgenheit verleiht und den Regierenden reichlichen Freiraum öffnet, um über die ersten, die nun „wie Soldaten“ (SP/9) gehorchen, zu entscheiden. Somit wird die im Laufe des Stücks mehrmals wiederholte Gleichung (Sportler : Soldaten = Sport : Krieg) formuliert.

Wobei, wenn der Sport als moderne Form von Krieg verstanden wird, zwangsläufig ein erschreckender Wertverlust eklatant auffällt. Denn die Inhaltslosigkeit des Phänomens “Sport“ ist Spiegel einer Gesellschaft, in der keine Inhalte mehr erwünscht sind, in der es nur noch um Aussehen und körperliche Kraft gehen soll. Und als Projektionsfläche der neuen Unwerte eignet sich das Fernsehen optimal. Der sprechenden Kiste wird mit derselben Aufmerksamkeit zugehört wie einem Orakel; die über sie ausgestrahlten Bilder werden innerhalb kürzester Zeit zu Vorbildern. Das Fernsehen manövriert das zeitgenössische

³⁶³ Jelinek, „Alles ist ein Spiel um den blutigen Ernst“.

³⁶⁴ In diesem Zusammenhang scheint es interessant auf Schillers Vergleich zwischen der griechischen und der römischen Beziehung zum Sport zu deuten: „Man wird niemals irren, wenn man das Schönheitsideal eines Menschen auf dem nämlichen Wege sucht, auf dem er seinen Spieltrieb befriedigt. Wenn sich die griechischen Völkerschaften in den Kampfspielen zu Olympia an den unblutigen Wettkämpfen der Kraft, der Schnelligkeit, der Gelenkigkeit und an dem edlern Wechselstreit der Talente ergötzen, und wenn das römische Volk an dem Todeskampf eines erlegten Gladiators oder seines libyschen Gegners sich labt, so wird es uns auf diesem einzigen Zuge begreiflich, warum wir die Idealgestalten einer Venus, einer Juno, eines Apolls nicht in Rom, sondern in Griechenland aufsuchen müssen.“ Vgl. *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*, in: *Schillers Werke*, Nationalausgabe, Band 20, XV Brief S. 358.

³⁶⁵ Roland Barthes, *Ich habe das Theater immer sehr geliebt, und dennoch gehe ich fast nie mehr hin. Schriften zum Theater*, Alexander Verlag, Berlin 2001, S. 43.

³⁶⁶ Vgl. Einar Schleef im Interview, „Heinar Müller war für mich immer schon Schmerzpunkt“, in *Dresdner Neuste Nachrichten*, 10.5.98.

Wahrnehmungsvermögen und verbreitet Richtlinien, denen die hypnotisierten Zuschauer widerstandslos folgen. Es setzt sich als Maßstab von neuen Prioritäten durch und belohnt die besonders Würdigen mittels dem auch nur kurzem Erscheinen in der einzig bedeutenden Daseinsdimension: der Bildschirm.

Die entscheidenden Kriterien, die den Einlass versichern, lauten Tod-sein für den Mann oder Nackt-sein für die Frau. Wobei das einfache Sterben noch keine Existenzlegitimierung ist, denn dass die Geschichte viel mehr Schlachtfeld als Geburtsklinik (SP/122) ist, dürfte nicht überraschen. Ihr niemanden schonender Zyklus wird als selbstverständlich hingegenommen: „unsere Söhne werden tote Körper sein, unsere Töchter werden uns plötzlich aus Hauseingängen entgegentreten, bleich wie Papierservietten, weil sie beim Modelcontest nicht beachtet worden sein werden“ (SP/122). Was diese Tode bzw. die Teilnahme an Schönheitswettbewerben erwähnenswert macht, ist das Im-Fernsehen-übertragen-werden. Und die Trauer steigert sich proportional zu den Auftritten, sodass die gewöhnlichen Sterblichen in Vergessenheit geraten und „die toten Stars“ (SP/123) vermisst werden.

Das Fernsehen wäre also die Entität, die das soziale Leben im Zeitalter der Medialisierung regelt und dafür sorgt, der Verbreitung und Verankerung der modernen Sportreligion einen fruchtbaren Boden zu schaffen. Zugleich optimale Voraussetzung für und Konsequenz von dieser Medialisierung ist wiederum der Prozess der Massifizierung, wodurch selbstständig Denkende verwiesen und die sich lieber lenken Lassenden zur Vergötterung bestimmter Ikonen bewegt werden. In einer solch leicht manipulierbaren Gesellschaft lassen sich immer mehr Anhänger gewinnen, denen die Illusion gegeben wird, weiterhin ihre Meinung äußern zu dürfen.

Doch die Aufforderung, sich an den öffentlichen Debatten zu beteiligen und vielleicht sogar irgendeine Veränderung dadurch zu bewirken, ist rein rhetorisch-politische Strategie, um bei den Umfragen konstant in der führenden Position zu bleiben. Die geschmeichelten Unterstützer werden bald zurechtgewiesen: mit ausgesprochen schadenfrohem Ton wird ihnen klargemacht, dass diese von Medien gesteuerte Gesellschaft in Wahrheit kein Interesse an den Ansichten einzelner Menschen hat (SP/70). Diese Rücksichtslosigkeit scheint dennoch niemanden weiter zu stören, solange jeder die Spiele seines Lieblingsteams verfolgen kann.

Diese leicht zufrieden zu stellende Masse erweist sich also als idealer Adressat des Fernsehprogramms. Es ist eben derjenige Chor, auf den bei der Inszenierung des Stückes auf ausdrücklichen Wunsch der Autorin nicht verzichtet werden darf.

An dieser Stelle muss auf den intertextuellen Bezug auf Canettis *Masse und Macht* aufmerksam gemacht werden, der sich besonders im Wortwechsel zwischen Achill und

Hektor herausstellt. Dieser erweist sich als Sprachfläche für die Thematisierung von wesentlichen Konzepten, die Canettis Werk zugrunde liegen: Jelinek geht auf die Bildung einer Masse und deren Eigenschaften ein, sowie auf Dynamiken und Auswirkungen von Massenphänomenen, Machtverhältnissen innerhalb der Masse und das „Überleben als Leidenschaft“³⁶⁷. Indem Canetti die Merkmale einer Masse nennt, deutet er auf das Streben nach Zugehörigkeits- und Gleichheitsgefühl hin, die durch das Zusammenhalten erreicht werden und den in der Masse untergetauchten Einzelnen eine Gewisse Selbstsicherheit verleihen, selbst wenn nur illusionär. Canetti nachhallend, wird im *Sportstück* verkündet:

Wir haben es beim Sport mit einem Massenphänomen zu tun, unter dessen Einfluß sich Menschen anders verhalten als sie es sonst tun würden. Unter dem Einfluß des Sports fühlen sich Menschen plötzlich maßgeblich.
(SP/70)

Berauscht von der vielen Bewegung fühlen sich die Menschen gleich unmittelbar ihren Idolen nahe und stehen auf einmal unter der Illusion, auf Grund des sportlichen Engagements als würdig wahrgenommen zu werden. Im Rausch können die Mitglieder dieser Masse sich kurzfristig behaupten und dann gezügelt werden, indem sie mit immer unerreichbaren Vorbildern konfrontiert werden, denen sie sich anpassen, die sie anhimmeln und in gewisser Weise sogar fürchten sollen.

Denn nicht jeder kann Weltmeister oder Topmodel werden, und der Durchschnitt muss sich zufriedengeben. Vielen genügt es, die Sportereignisse auf dem Bildschirm zu verfolgen, ohne sich jemals aktiv in einer Disziplin zu versuchen: „Wir haben zwar immer Formel I-Rennen geschaut, ohne je einen eigenen Führerschein besessen zu haben“ (SP/60). Andere hingegen lassen sich in den Sog der Endorphine hineinziehen und halten das tägliche Trainingsprogramm ein, wie ein Ritual. So kommt es, dass man die Freizeit nützt, um „freiwillig ins Fitnessclub“ zu gehen und sich dort kneten und knechten zu lassen (SP/127). Die Körper werden so gedrillt, bis das Bedürfnis nach intellektueller Betätigung verschwindet und das Denken nicht mehr als wichtig empfunden wird; denn „sich zu bewegen ist viel mehr nötig“ (SP/128). Wer die persönlichen Grenzen überschreitet, wird, ähnlich wie die griechischen Helden, die Hybris begangen, mit dem Tod bestraft.

³⁶⁷ Vgl. Elias Canetti, *Masse und Macht*, Fischer, Frankfurt a. Main 1980. Zur fundamentalen Einwirkung von Canettis Werk für die Konzeption von *Ein Sportstück* wird auf eine Bemerkung von Sang-Sup Lee hingewiesen, der diesen intertextuellen Einfluss auf den Punkt bringt. Vgl. Sang-Sup Lee, *Wirklichsein und Gedachtsein: Die Theorie vom Sein des Gedachten bei Thomas von Aquin unter besonderer Berücksichtigung seiner verbum-Lehre*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2006, S. 89: „Hektor und Achill zitieren unentwegt Canettis Beschreibung des Typus des Überlebenden als des Mächtigen, aber auch seine Darstellung der beiden „Doppelmassen“ von Gegnern im Krieg wie von Lebenden und Toten. Die dritte „Doppelmasse“ Canettis wiederum – die von Männern und Frauen – ist strukturbildend für das ganze Stück.“

So im Falle des im Text gebrachten Beispiel Andis, modelliert nach der Person des österreichischen Bodybuilders Andreas Münzer, der den Abstand zu seinem Gott Arnold Schwarzenegger einfach nicht einhält, sich immer einen Schritt weiter traut und daran zu Grunde geht. Dieser Tod wird dennoch nicht als negativ oder bedauerlich empfunden, sondern eher als Mittel zum Zweck, ein kleines Pfand, um das eigentliche Ziel zu erreichen: ins Fernsehen kommen, sich auch nur wenige Minuten bei der Tagesschau erwerben.

Die weniger Ehrgeizigen, die dem Tod eigentlich entkommen möchten, verweilen lieber in der Anonymität und schließen sich als unbedeutende Ziffer einer Mannschaft an (SP/37), in der sie eine sichere Bleibe finden. Individualisierung wird überflüssig, denn „was früher einzelne Menschen geleistet haben“ (SP/129), übernehmen heute nur noch Organisationen, die dennoch kein spontanes Zusammenlaufen anbahnen. Es handelt sich vielmehr um „Zwangsgemeinschaft“ (SP/129), der man sich mit der Hoffnung unterstellt, sich auf diese Art durch die Existenz durchschlingen zu können und die Angst vor einsamen Handeln zu überwinden oder zu verdrängen. Die erforderliche „Clubmitgliedschaft“ (SP/129) erweist sich also nicht als Übergang zu einem besseren Lebensstand, sondern vielmehr als Passierschein zu einem neutralen, sowie inhaltslosen Dahinleben, bzw. „Überleben“.

Doch Hauptsache ist, nicht auffallen: „Raus aus dem Individuum und rein in die Masse“ (SP/168) lautet das Motto. In diese hineintauchen, sich in ihr auflösen, unerkennbares Teil eines Ganzen werden, dessen wesentliches Gebot die Oberflächlichkeit ist. Die sich unterscheiden wollenden Störungsfaktoren werden zurückgedrängt, wie die langweilige Elektra Elfi, die prinzipiell immer widerspricht und absichtlich der für eine Frau einzig sinnvollen Aufgabe ausweicht, nämlich Kinder zu gebären (SP/169).

Masse, Sport und Fernsehen sind also die Bestandteile eines einwandfrei funktionierenden Systems, zumindest solange es eine gewisse Geschlossenheit bewahrt und von externen Angriffen verschont bleibt. Damit die mittels der Medienpropaganda rekrutierte Gemeinschaft nicht auseinanderfällt, rückt sie immer enger zusammen und schließt sich um ein Opfer herum, das für die Erhaltung der Einheit ausgestoßen werden muss³⁶⁸. Als Objekte dieser wiederholten Opferungen bieten sich generell alle Andersdenkende an, doch am besten eignet sich dafür das sowieso verachtete, für schwächer gehaltene Geschöpf: die Frau. Mit dieser als selbstverständlich geltenden Tatsache wird im *Sportstück* sogar noch sadistisch ironisiert: „Was, unser Opfer sollte gar eine Frau gewesen sein? Haben wir gar nicht bemerkt!“ (SP/156), lautet die rhetorische Frage einer x-beliebigen Männerstimme. Um die Frau noch endgültig zu vernichten, wird verachtend hinzugefügt, dass sie der

³⁶⁸ Diese Ansicht verweist auf die bereits bei Schleef analysierte Opfertheorie von Walter Burkert.

Opferung eigentlich gar nicht wert ist, denn Frauen wären „nichtssagend, könnten wir nicht über sie lesen, daß jemand ein Loch in sie gebohrt hat, um sein eigenes Bild an sie oder meinetwegen irgendeine andre zu hängen“ (SP/66). Wenn die Mediengesellschaft generell nur das, was in den Nachrichten vorkommt, für wichtig verkauft, wird die weibliche Auftrittsmöglichkeit unter den Schlagzeilen auf ihren verstümmelten Körper beschränkt – somit wird das Geschöpf Frau in der niedrigsten Ebene der Existenzskala eingestuft.

2.2 Die zwiespältige Rolle der Mutter

Das eben erläuterte verheerende Wertsystem lässt der Frau nur zwei Auswege, um der völligen Herabwürdigung zu entkommen: das Glück einer natürlichen Schönheit zu haben oder den Weg der Mutterschaft einzuschlagen. Wobei diese einzig gebräuchliche Funktion auch nur dann zu schätzen ist, wenn der Nachwuchs männlich ist.

Man möchte glatt eine Frau sein oder es bleiben, äh, es bleiben lassen, um zum Beispiel einen von diesen feschen modernen Zehnkämpfern dort drüben geboren zu haben. (SP/44)

Diese selbsterniedrigende Äußerung deutet historisierend auf die männlich gesteuerte Durchschlagskraft hin, wodurch sich die Überzeugung der eigenen Minderwertigkeit unter dem weiblichen Geschlecht verbreitet und dazu geführt hat, dass Frauen sich selbst nur als Brutkästen für weitere zukünftige Männer verstehen. Doch auch denjenigen Frauen gegenüber, die ihre gebärende Aufgabe erfüllen, zeigt die Gesellschaft kein unkompliziertes Verhalten. Mütter werden zwar geduldet, doch die Beziehung zu ihnen ist immer konfliktgeladen.

Dieses Thema wird bereits anfangs des Stückes vom Chor angesprochen, der die widersprüchliche Einstellung der Mutter hervorhebt. Auf der einen Seite hat die Frau ihren Sohn in den „Krieg des Sports geschickt“ (SP/22), auf der anderen möchte sie ihn dennoch am liebsten gleich wieder bei sich haben. Auf Grund des bereits erläuterten nicht-protagonistischen Ansatzes Jelineks verfügt diese Frau über keine Identität, sondern kann als Entwurf für eine universalisierte Frauenfigur verstanden werden, und demzufolge ist der beschriebene Charakter auf das gesamte Geschlecht übertragbar.

Die Mütter lassen sich also von der Vorstellung des Ruhms verlocken und spornen die eigenen Kinder zur harten und bekanntlich lebensgefährdenden Sportkarriere an. Anfangs freuen sie sich sogar über neue Konfrontationsanlässe, mit der Erwartung, den siegenden Sohn feiern zu können: „Krieg! Krieg! Jubeln! Freuen! Frohlocken!“ (SP/43). Da es im *Sportstück* nicht direkt um bewaffneten Krieg geht, finden die leichtsinnigen Mütter im Sport

ein alternatives Einsatzfeld, auf dem sich die Söhne verewigen oder zumindest einen Sinn in deren sonst leeres Leben bringen können, und machen sich somit für den eventuellen Tod der eigenen Nachkommen verantwortlich. Sobald den Müttern aber bewusst wird, wie gefährlich die für spielerisch gehaltene Betätigung sein kann, befehlen sie den Rückzug: „Bitte, mein Sohn, geh heute einmal ausnahmsweise nicht auf den Sportplatz! Ich bin innerlich so bang, daß ich dich nicht wiedersehe!“ (SP/17) Nun spürt sie, dass er nicht gehorchen wird, dass sie keinen Zugriff mehr auf ihn hat; sie hat ihn ahnungslos selbstständig gemacht und spürt nun, wie er ihr entgleitet.

Denn der Sohn hat sich inzwischen mit aller Kraft in die Dimension des Leistungssports hineingesteigert, hat wohlmöglich erste Erfolge auf dem Sportplatz erlebt, sich mit den anderen Sportlern einer Gemeinschaft angeschlossen. Jetzt, wo er sich eine beträchtliche Position sowie das Ansehen seiner Kollegen erarbeitet hat, möchte er seinem Ruf nicht schaden, sein „selbsterzeugte(s) Mannstum“ (SP/92) nicht verunreinigen, indem er sich als Mutterbübchen den mütterlichen Wünschen fügt. „Deine Freunde spotten über meine Ängste, dich zu verlieren. Und du spottest mit ihnen“ (SP/19) klagt die Mutter und stellt somit die beim Sport entstehende Gruppendynamik aus, der die Kameraden zugehören wollen. Jelinek skizziert weiter das streitlustige Verhältnis zur Mutter, die den legitimen Selbstbestimmungsprozess des Kindes am liebsten rückgängig machen würde, um weiterhin über es entscheiden zu können. Sie ist enttäuscht über die Undankbarkeit des eigenen Sohnes, dem sie nicht nur das Leben, sondern vielmehr einen funktionsfähigen Körper gegeben hat, was in der vom Sport geregelten Welt das größte Geschenk ist. „Also der Sohn schätzt einfach nichts, was er von mir hat“ (SP/33) jammert sie weiter.

Der Sohn seinerseits hat das Gefühl, die Mutter nie zufrieden stellen zu können, da diese immer mehr von ihm verlangt und somit eigentlich auf seine Vernichtung zielt. „Meine Mama wird erst zufrieden sein, wenn ich ein anderer geworden sein werde, eigentlich: keiner. Niemand mehr“ (SP/93). Dagegen muss er sich wehren und aus reinem Widerspruchsgeist macht er alles, um der Mutter Kummer zu bereiten, bis er einmal deswegen draufgehen wird. Und dann, nach seinem Tod, wird die Mutter ihm nachtrauern, doch wird sie dabei nur noch „unter dem Eindruck der Tragödie stehen“ (SP/18), denn die Tragödie als solche existiert ja nicht mehr. Jelinek zitiert hier eindeutig Einar Schleaf, der in *Droge Faust Parsifal* seine starken Bedenken bezüglich des Überlebens derselben Gattung schildert, die unter der Ausstoßung von Chor und Frauenfigur leidet.

Der Ausschluss aus dem Leben der Kinder generiert in den Frauen eine steigende Frustration. Obwohl sie sich selber auf Grund ihrer existenziellen Leistung als Heldinnen (SP/21) empfinden, werden sie von der Gesellschaft nicht als solche anerkannt. Ehemänner

bzw. Väter sind nicht vorhanden, und so müssen Frauen sich selber um alles kümmern; trotzdem werden sie für ihre Erbringungen nicht geschätzt, sondern sogar noch von allen Seiten beschuldigt. Nur ein weitblickender Sportler in Jelineks Stück nimmt diese ständigen Erniedrigungen an den Frauen wahr und warnt vor einer möglichen Rache.

Und tatsächlich wird der weibliche Konterschlag nicht lange auf sich warten lassen, die Frauen emanzipieren sich und nehmen das Lenkrad selber in die Hand – und zwar wortwörtlich, denn sie haben „längst den Führerschein gemacht“ (SP/154). Die Klagen der Frauen sollen nicht als persönliche familiäre Angelegenheiten verstanden werden, sondern gelten dem gesamten männlichen Geschlecht, das „alles erschossen, erschlagen, verbrannt“ hat (SP/110). Sie finden also den Mut zu rebellieren und verlieren dabei bald die Kontrolle über den eigenen Zorn, der nach der ewigen Verdrängung endlich freigelassen wird und wie Sprengstoff wirkt. Statt diese Wut als konstruktive Energie zu kanalisieren, zeigen die rachedurstigen Frauen dennoch eine fast sadistische Seite.

So zum Beispiel erzählt die Stimme der Elfi Elektra mit distanzierter Ergebung von dem Benehmen ihre Mutter, die den erkrankten Ehemann mit deutlicher Schadenfreude in eine Klinik einliefern lässt:

„Da hat die Mama also meinen Papa ins Spital gebracht, seinen Verstand hat sie ihm daneben hingelegt wie die Innereien bei einem Hendl, und jetzt soll ich in ihrem Haus bis zum Schluß mit ihr zusammenleben. Ich mit meinem Packel Hirn im Tiefkühlfach. Vielleicht macht Mama Würfel draus und wirft sie ins Glas, damit endlich klare Verhältnisse zwischen uns zwei Abgebrühten herrschen. Kein Wunder, daß ich nie auftaue!“ (SP/173)

Elfi Elektra weist unterschwellig darauf hin, wie eine Frau, die einmal an eine führende Position gelangt ist, sich nicht durch Großherzigkeit auszeichnet, sondern den Schwächeren misshandelt. Weit von den Weiblichkeitsstandards entfernt, die mit „Freundlichkeit und Lebhaftigkeit“ (SP/113) verbunden werden, erweist sie sich also nicht anders als ihr Hauptgegner: eine Frau an der Macht ist genauso perfide wie ein Mann. Die Gewalt ergibt sich als unmittelbare Reaktion auf langjährige Unterdrückungen und erinnert an die zornigen, gewalttätig werdenden *Mütter*, die Schleef auf der Bühne rasen ließ. Hier wie dort, fordern sie die eigenen oder die Söhne anderer zum Krieg auf und bekleiden somit neben der Rolle des Opfers zugleich auch die des Täters, sie werden zu Kriegstreiberinnen.

Das Bewusstsein dieser doppelten Rolle steigert die in Jelineks Stück erwähnte Zerrissenheit, worunter die Mutter leidet, denn es stellt sich immer wieder die eine Frage: „Weshalb nur bin ich in deinen Augen auf einmal deine Feindin, wie ist das gekommen?“ (SP/20).

Das ungelöste Mutter-Sohn-Verhältnis, das Jelinek als Gemeinsamkeit zwischen ihrer und der Biographie Schleefs schilderte³⁶⁹, erweist sich also in *Sportstück* als wichtiges Thema. Überlegt wird die Berechtigung der Mutter, über das Leben des erwachsenen Nachwuchses zu entscheiden, den sie unausgesprochen weiterhin für ihr Eigentum hält und dessen Entfremdung sie nicht begreift. Daher die folgende Feststellung: „Die Mutter bestimmt die Eignung ihres Kindes, doch nur um selbst enteignet zu werden“ (SP/20). Gerade diese Anhänglichkeit beschleunigt dennoch das Bedürfnis, sich von der eigenen Mutter zu entfernen, einen bestimmten Abstand zu gewinnen und sich von ihrem Fittich zu befreien. Jelinek nützt diese Gelegenheit, um indirekt einen der Schwerpunkte der feministischen Diskurse aufzugreifen und an verschiedenen Stellen ihres Textes einzubringen: sie deutet auf das in der Psychoanalyse als „Kastration der Mutter“ beschriebene Phänomen.

Genauer wird diese Kastration, also die Abschiebung der Mutter, als notwendige Voraussetzung für die Anpassung an die symbolische Ordnung des Mannes beschrieben³⁷⁰, und Jelinek transponiert dieses Konzept auf das Verlangen der Söhne, die Trennung von der Mutter zu vollziehen und sich an den maßgebenden männlichen Vorbildern zu orientieren. Indem sie den Fall Andis – der junge Sportler, der sein Leben seinem Idol Arnold Schwarzeneggers widmet – als Beispiel bringt, parodiert Jelinek das zerfallende, Testosteron bestimmte Wertesystem: wenn sich die antiken Heroen ihren Ruhm noch durch noble Heldentaten verdienen mussten, werden heute mit chemischen Mitteln aufgeblasene Muskelpakete angehimmelt. Diejenigen, die sich der Leistungssportphilosophie anschließen, werden hierin ein unschlagbares Erfolgsrezept finden, das dennoch nur bei Söhnen wirksam sein kann, weil, so zielstrebig Töchter sich auch in der Angleichung an die männliche Ordnung versuchen mögen, sie dieser nie wirklich angehören werden:

[...] denn auch wenn eine Frau stark werden möchte, indem sie Muskeln auf sich anbaut, dann kann sie nur noch Mann werden, ohne jedoch je ein Mann werden zu können [...] Sie hält nicht das Maßband, obwohl sie auf das Sticken, Häkeln, und Nähen spezialisiert ist. Und wenn sie an anderen gemessen wird, so ist sie doch nie das Maß ihrer selbst³⁷¹

³⁶⁹ Im Interview „Alles ist Spiel um den blutigen Ernst“, Tagesspiegel 20.5.98, sagt Jelinek: „Schleef hatte ja auch, wie ich, eine komplizierte Mutter-Bindung. Darüber wird nie geredet, aber er hat es in seinem Roman *Gertrud* erzählt“.

³⁷⁰ Kristeva, *Die Revolution der poetischen Sprache*, S. 53ff. Hier wird der Prozess der thetischen Phase erklärt „Die Kastration vollendet diesen Trennungsvorgang, durch den das Subjekt bezeichnbar wird, insofern es immer schon einem anderen ausgesetzt ist – der *imago* im (bezeichneten) Spiegel und dem (bezeichnenden) semiotischen Prozeß. Die Mutter, auf die sich alles Verlangen richtet, nimmt den Platz dieser Andersheit ein [...] Die Entdeckung der Kastration befreit das Subjekt aus der Abhängigkeit von der Mutter und überführt wegen dieses Mangels die phallische in eine symbolische Funktion – in *die* symbolische Funktion schlechthin.“

³⁷¹ Elfriede Jelinek, „Death of a not for ladies’s man“, in: <http://ourworld.com-puserve.com/hompages/elfriede/>

Und wenn die Frau keinen Zugang zur symbolischen Ordnung des Mannes hat, bzw. in diesem als ewige Ausgestoßene verweilt³⁷², muss sie sich entweder diesem Schicksal hingeben, oder ein alternatives System anstreben. In *Sportstück* wird versucht, diesen Weg einzuschlagen und zwar durch den Rückgriff auf die Penthesilea-Figur, wie noch erläutert werden soll.

2.3 Auf der Suche nach Mitspracherecht für das weibliche Subjekt

Von besonderer Bedeutung in Hinsicht auf das Hauptthema der vorliegenden Dissertation erscheint die Überlegung bezüglich der Erstellung eines gleichberechtigten Sprachraums für das weibliche Subjekt, wonach in Jelineks Stück gestrebt wird. Die Autorin stellt sich in eine Linie mit Schleefs Klage der Ausstoßung der Frau aus dem zentralen Konflikt, die zum Untergang der Gattung Tragödie geführt hat:

Man läßt mich die Toten einfach nicht begraben. Man läßt mich nur dabei zuschauen. Gemein. Wir Frauen. Wir Gemeindeschwestern. Ganz vom Berg der Tragik erdrückt! (SP/34).

Und diese Ausstoßung betrachtet Jelinek nicht nur von der Seite der Protagonisten, die in einem Stück agieren, sondern sie setzt sich auch mit der Rolle der Autorschaft auseinander – spezifischer, der weiblichen Autorschaft – und schließt sich dabei ironisch einer ganzen Reihe von Überlegungen zum selben Thema an³⁷³. Obwohl Jelinek ihre Ablehnung der

Januar 1998.

³⁷² Vgl. Sigrid Weigel, *Die Stimme der Medusa. Schreibweisen in der Gegenwartsliteratur von Frauen*, Tende, Dülmen-Hiddingsel 1995, S.8f.: „Indem Frauen teilhaben, teilnehmen an der herrschenden Sprache, sich ihren 'Zugang zur zeitlichen Bühnen' erobern, sind sie an der bestehenden Ordnung beteiligt; sie benutzen dann eine Sprache, Normen und Werte, von denen sie zugleich als das andere Geschlecht ausgeschlossen sind. Als Teilhaberin dieser Kultur dennoch ausgegrenzt oder abwesend zu sein, das macht den spezifischen Ort von Frauen in unserer Kultur“.

³⁷³ In Anschluss auf die Überlegungen zum Konzept von Autorschaft, die in den '60er Jahren besonders von Roland Barthes und Michel Foucault animiert wurden, entwickelte sich kurz danach, innerhalb der feministischen Bewegung, eine Parallele Diskussion, die u.a. Elaine Showalters *A literature of their own* (1860) oder Virginia Woolfs als *Women and fiction* bekannte Vorlesungsreihe (1929) als wertvolle Denkanstöße betrachtete. Die Möglichkeiten bzw. die Sinnhaftigkeit eines weiblichen Schreibens wurden mit unterschiedlichen Ergebnissen hinterfragt. Als gemeinsamer Zug der Überlegungen der französischen Feministinnen (Irigaray, Cixous und Kristeva) lässt sich die Kritik am Logozentrismus des abendländischen Denkens in der Aristotelischen Tradition und am Lacanischen Konzept von „Phallogozentrismus“ erkennen. Es wurde dabei keine Inversion bzw. Umsturz der Geschlechterverhältnisse angestrebt, sondern der Bruch eines hierarchischen Denkens. Dieses Verfahren wurde als „Praxis de la difference“ identifiziert. Besonders Cixous setzte mit dem Essay *Schreiben, Femininität, Veränderung* die Kennzeichen eines weiblichen Schreibens fest (u. a. Rhythmus, Melodie, Entfernung von syntaktisch-grammatikalischen Normen, elliptisches Sprechen). Im deutschsprachigen Bereich sind Beiträge von Marie Luise Kaschnitz, Ilse Langner und Oda Schaefer zu finden, die im Laufe der Seminarreihe „Das Besondere der Frauendichtung“ eine natürliche weibliche Positivität ausstellten. Jenseits stilistischer Unterschiede teilten die drei Autorinnen die Meinung, einige Eigenschaften als Konstanten einer weiblichen Komposition zur Geltung kommen zu lassen, wie emotive Intensität und Themen wie Liebe, Traum, Unterbewusstsein, Natur. (Vgl. Weigel, *Die Stimme der Medusa*, S.

theoretischen Ansätze zu einer ihr fragwürdig erscheinenden *écriture féminine* nie verschwiegen hat³⁷⁴, lässt sie in ihren Text verschiedene Anregungen der post-feministischen Diskurse einfließen, und bietet eine Art Resümee der umstrittenen Themen. Sie zweifelt also an der Möglichkeit des Schreibens an sich und spielt zugleich mit der eigenen Rolle als Autorin.

So gesellt sie sich implizit zu den „Erfolgsgekrönte(n) Dichterinnen“ (SP/19), die immer über dieselben „engagierten“ Themen endlose Vorträge halten und das Publikum zwangsläufig langweilen. Indem sie auf weibliche Figuren zurückgreift, die ihr als Alter-Ego dienen, antwortet Jelinek indirekt auf die vielen Kritiken und Anklagen, denen sie im Laufe ihrer literarischen Karriere ausgesetzt war, gerade auf Grund ihrer ständigen Bedrängnis, sich behaupten zu wollen, als Frau, als Schriftstellerin, als akute Beobachterin von heiklen ideologisch-politischen Dynamiken. „Vorwürfe mach ich ja immer, das ist mein Markenzeichen“ (SP/12) sagt Elfi Elektra mit stechender Ironie. Es ist die Selbstironie Jelineks, die ihre Autorschaft exponiert und sich öffentlich in der Funktion der Schriftstellerin behauptet: „Ich bin berufen und beruflich hier, und zwar als Autorin“ (SP/52).

Und diese Aufgabe wird sie erfüllen, indem sie immer wieder die Natur des „Ich“ hinterfragt, das in diesem Stück so fragmentiert erscheint. Es ist zerstückelt in einer Polyphonie von Gestalten, die sich abwechseln und durcheinandergeraten, die sich durchboxen, um sich in irgendeiner Weise zu profilieren, und dann wieder schwanken, als könnte der Wunsch nach Selbstbestimmung das Streben nach Individualisierung in ihren Händen zertrümmern. Als Autorin steht Jelinek dennoch vor einem zwiespältigen Verhältnis mit der Außenwelt, denn bevor sie das Unterfangen angeht, diese zu beschreiben, sollte sie erstmal gründlich „über (sich) selbst schreiben“ (SP/53). Doch das würde eine gewisse Selbsterkenntnis implizieren, die wiederum der Aneignung eines „Ich“ folgen sollte, welche für das weibliche Sprechen – und also Schreiben – nicht vorgesehen ist³⁷⁵.

Jelineks Auseinandersetzung mit dem Thema der weiblichen Autorschaft ist allerdings nicht neu, die Schwierigkeit einer Schriftstellerin, sich als Subjekt zu stellen, hat sie immer wieder

29). Die wohl bedeutendste Auseinandersetzung mit dem Thema der weiblichen Autorschaft bietet aber Ingeborg Bachmann mit dem Roman *Malina*, worauf hier leider nicht eingegangen werden kann.

³⁷⁴ „Es interessiert mich sicher nicht, eine neue Sprache im Sinne einer weiblichen Sprache, was auch immer darunter verstanden wird [...] Die Überlegungen zu einer weiblichen Sprache bleiben für mich äußerst fragwürdig“. So äußerte sich Jelinek in einem Interview des 20.07.1987, das in der Doktorarbeit von Anita Maria Mattis zitiert wird. Vgl. *‘Sprechen als theatrales Handeln?’ Studien zur Dramaturgie der Theaterstücke Elfriede Jelineks*, Univ. Dissertation, Wien 1987.

³⁷⁵ Vgl. Elfriede Jelinek, *Überschreitungen: Ein Gespräch mit Elfriede Jelinek*, in: www.elfriedejelinek.com. „Das weibliche Sprechen ist, will man es psychoanalytisch ausdrücken, eine phallische Anmaßung, etwas, das für sie eben nicht vorgesehen ist“.

beschäftigt. Mehrmals hat die Autorin bemerkt, wie einer Frau, die schreibt, nie wirklich ein Raum für ihre Worte bewilligt wird, sodass sie letztendlich in der Wand verschwindet, wie in Bachmanns *Malina*, zu dem Jelinek das Drehbuch verfasste³⁷⁶. Zwar dürfen Frauen bestimmte Räume beherrschen, doch nur, um diese besenrein zu halten und darin überwacht zu werden, damit sie sich ja weiterhin von der öffentlichen Sphäre fern halten³⁷⁷ und alle schöpferischen Tätigkeiten den Männern überlassen. Die Frau soll sich lieber um ihren Körper kümmern, denn dieser „muss gefallen“ (SP/81) und um ihn immer reizbar zu halten, ist eine beständige Arbeit daran erforderlich. So wird in *Sportstück* die bestehende Geschlechterkonstruktion geschildert, die der „Annihilierung des weiblichen Opfers“ gilt, wie Jelinek es ausdrückt zusammen mit einer Definition des Weiblichen:

Das, was nicht sein darf, das weibliche Selbst, das, wenn es schön ist, gesehen werden darf, das fühlen muß, wenn es nicht hören will, aber natürlich auch dann, wenn es, um sich zu retten, gern hören und gehorchen würde, dieses Unselbst also ist die Frau, sie ist ein Das, aber, als Frau, soll sie benutzt werden für das einzige, wofür sie da ist: Körper zu sein. Sie muß Körper sein oder sie darf gar nichts sein. Und sein darf sie ohnedies nicht, egal was sie ist. Zuvor soll sie aber noch – als Körper – verwendet werden und dann weggeschmissen, wie ein schmutziges, zerknülltes Papiertaschentuch.³⁷⁸

Die Frau wurde also zu einem „Das“ degradiert von einer Gesellschaft, die sie nur innerhalb eines ästhetisch schönen Körpers wahrnimmt und ihr als solchem eine Existenzmöglichkeit erlaubt. Sie wird somit zu einem Neutrum, ein anonymes Subjekt bzw. ein Nicht-Subjekt, das die richtigen Kurven haben sollte, samt der Bereitschaft, diese schamlos zu zeigen. Und gerade in ihrer physischen Schönheit glaubt eine junge Frau im Stück, einen Kontaktpunkt zum anderen Geschlecht erstellen zu können, und deklamiert stolz:

Zu Sport und Frau habe ich etwa folgendes zu sagen: Die Frau muß schön sein, denn sie findet ja, ähnlich dem Sportler, ausschließlich in ihrem Körper statt [...] Eigentlich würde man mich, wäre ich nicht eine schöne Frau, eine unmotiviert schrill auflachende Versagerin nennen können, doch ich kann mich wenigstens zur Schau stellen! (SP/45)

Sie hat also ihre soziale Funktion erfüllt, im Gegensatz zu der sinnlosen Kategorie von Frau, die denkt, überlegt, erschafft, Entsetzen erregt. Diese ungehorsame Art von Frau wird gefürchtet und verachtet, sie soll zum Schweigen gebracht werden, mündlich sowie schriftlich. Deshalb wurde ihr geschichtlich auch die Teilnahme an den meisten Bereichen

³⁷⁶ Kurt Barsch und Günther Höfler (Hrsg.), *Elfriede Jelinek*, Literaturverlag Droschl, Graz 1991, S. 14f.

³⁷⁷ Jelinek, *Frauenraum*, in: www.elfriedejelinek.com.

³⁷⁸ Jelinek, *Das weibliche Nicht-Opfer*, in: www.elfriedejelinek.com.

des öffentlichen und künstlerischen Lebens verwehrt. Auch die Literatur gelte nach wie vor als männliche Angelegenheit, sodass eine Frau nur mittels der Aneignung eines männlichen Ichs eine Chance hat, sich hierin zu entfalten, mit dem Kollateralschaden, der eigenen Identität zu entsagen³⁷⁹. Diejenigen, die es wagen, „als Frau zu schreiben“, werden des Exzesses, der Überschreitung bezichtigt; ihr Schreiben gilt als „ein gewalttätiger Akt, weil das weibliche Subjekt kein sprechendes ist“³⁸⁰.

Die Tatsache, dass sich diese angebliche Gewalt nicht im Endergebnis widerspiegelt, erstaunt Jelinek³⁸¹, die sich von den weiblichen literarischen Ausdrucksformen subversivere Töne erwarten und sogar erwünschen würde. So scheint sie mit *Ein Sportstück* genau dieses Aggressionspotential zu beanspruchen, indem sie eine Sprachfläche für dessen freie Entfaltung und Entladung gestaltet. Für die Erfüllung dieses unausgesprochenen Wunsches auf weibliche Subversion vertraut die Autorin ohne Zögern auf Schleefs aufwühlende Theaterästhetik.

Ein Sportstück bietet sich als optimaler Raum für die Umsetzung des weiblichen Kampfes um Mitspracherecht, mit der Absicht das vernichtende Schicksal des weiblichen Ichs umzustürzen. Doch letztendlich muss geschildert werden, wie sich die heiß ersehnte Perspektive für ein weibliches Sprechen trotz aller Rechtsansprüche doch nicht öffnet. Obwohl dieses sich weiterhin als unbehagliche Angelegenheit der gegenwärtigen Gesellschaft herausstellt, werden Figuren skizziert, die mit wechselhaftem Glück versuchen, sich durchzusetzen, und die bis zum Schluss auf der Zurückeroberung eines Existenzraums pochen, zumindest auf der Bühne.

Doch dieser Kampf bringt immer neue Widersprüche ans Licht: es ist schwierig, die Überzeugung einer existenziellen Untauglichkeit zu zerlegen, die zwar induziert wurde und sich dennoch inzwischen im kollektiven Unbewussten kristallisiert hat. Die Frau hätte sich laut Jelinek in die Opferrolle hineingesteigert, bis zum Verlust jeglicher Kritikfähigkeit, und würde sich im schlimmsten Fall sogar als Komplizin des Mannes verstehen:

„Weil ich die Frau nie als das bessere und höhere Wesen, als das sie die Frauenbewegung gerne sehen würde, geschildert habe, sondern eben als das Zerrbild einer patriarchalischen Gesellschaft, die sich ihre Sklaven letztlich anpaßt. Patriarchat heißt nicht, daß immer die Männer kommandieren, es kommandieren auch die Frauen, nur kommt es letztlich immer den Männern zugute. Ich habe die Frauen sehr kritisch als die Opfer

³⁷⁹ Vgl. Jelinek, *Überschreitungen: Ein Gespräch mit Elfriede Jelinek* :“Wie ja auch die Bachmann in ihrem Roman "Malina" literarisch modellhaft ausführt, muß die Frau, will sie sprechen, ein männliches Ich ausbilden.“

³⁸⁰ Kurt Barsch und Günther Höfler (Hrsg.), a. a. O. S. 14. Interview zum Drehbuch für Ingeborg Bachmanns Roman *Malina*.

³⁸¹ Ebd.

dieser Gesellschaft gezeigt, die sich aber nicht als Opfer sehen, sondern glauben, sie könnten Komplizinnen sein [...] Ich denunziere die Frau als Komplizin des Mannes nicht um dessentwillen, was sie in ihrer Unterdrückung ist, denn ich ergreife ja doch sehr stark Partei für die Frau.“³⁸²

Und gerade diese Widersprüche werden im Zwischenbericht in einer Person zusammengefasst, durch die Aussage: “Ich bin eine Frau und gleichzeitig ihr Gegenteil, weil ich nur meinen eigenen Blick, und auch den nur auf mich selbst zulasse“ (SP/78). Die professionelle Witwe, die Jelinek nach der Person von Elfriede Blauensteiner³⁸³ bildet, steht für den Willen zur Selbstbehauptung: sie wird sich nicht mehr nach den Vorstellungen und Vorschriften anderer richten, sondern Maßstab ihrer selbst sein. Sie verkündet ihren Ausbruch aus dem Reservat, in das die weibliche Gestalt verbannt wurde:

Da die Frau erstens am Mann, zweitens an jeder anderen Frau gemessen wird, muß ich alles um mich herum ausradieren, um nicht mehr gemessen werden zu können, sondern selbst Maß zu sein. Und dann nehme ich zusätzlich noch Maß an mir selber. Das heißt: Nur ich passe mir wirklich! (SP/79)

Es klingt wie eine wahrhaftige Kriegserklärung gegenüber dem Zustand der Unterlegenheit, wodurch die Absicht eines alternativen, von den patriarchalischen Richtlinien Agierens dennoch nicht eingehalten wird. Denn die Entscheidung, sich als Mörderin zu profilieren, erscheint kurzfristig als effiziente Alternative, um Aufsehen zu erregen und sich der endlosen weiblichen Arbeit am Körper zu entziehen (SP/82), doch wird dadurch auch zwangsweise das Rückfallen in männliche Handlungsschemen bewirkt, da das Töten seit jeher als Eigenschaft des Mannes gilt. Und auch so wird sie weiterhin als unvollkommenes Subjekt wahrgenommen, was sie rasend vor Wut macht, da sie trotz aller Bemühungen für die Öffentlichkeit mangelnde Identität³⁸⁴ bleiben wird (SP/78). Als Frau müsste auch die Witwe sich „beschreiben lassen und dabei stillhalten“, doch diese Willfährigkeit „liegt“ ihr nicht: sie will lieber Spiegel ihrer selbst sein, selbstständig entscheiden, wie und ob sie sich selber urteilen soll, ohne das Ermessen den Herren zu überlassen, die sie schätzen, aber nicht „abschätzen“ dürfen (SP/78f.).

Nun schreit sie, um sich ihr gestutztes “Selbst” zurückzuerobern. Von nun an wird sich die Witwe weigern, sich als etwas zu geben, was nicht mit ihrer wahren Natur übereinstimmt, und hört auf, die Wünsche anderer zu erfüllen (SP/79f.). Sie behauptet sich als sprechendes

³⁸² Jelinek im Interview, in: Kurt Barsch und Günther Höfler (Hrsg.), a. a. O S. 13.

³⁸³ Die Serienmörderin Elfriede Blauensteiner, die in den 90er Jahren verschiedene Morde beging, ist in die Kriminalgeschichte Österreichs als „schwarze Witwe“ eingegangen. Eins ihrer Opfer war der Pensionist Alois P., der ebenfalls in Jelineks Stück zitiert wird.

³⁸⁴ Hier spielt Jelinek natürlich auf das Konzept von Frau als Mangel bzw. negatives Subjekt im Sinne De Beauvoirs oder Luce Irigarays an.

Subjekt, im Gegensatz zum maßgebenden autoritären Diskurs der patriarchalischen Gesellschaft und enthüllt endgültig die Wunde, die sie ein Leben lang zerfressen hat. Es ist die typisch weibliche Wunde des aufgezwungenen Schweigens:

Ich bin also die Witwe meiner selbst, da ich nichts als mich neben mir ertrage: Eine Frau, die sich das Blatt, das sie so lang verletzbar machte, von dem Mund nimmt, damit jeder die Wunde sieht, die ihr immer schon geschlagen war. Mitten ins Gesicht. Jetzt kümmerge ich mich um nichts und niemanden mehr als um mich, da dies ja kein anderer tut. (SP/80)

Die Witwe gibt sich dennoch mit dem Beanspruchen eines Existenzrechts nicht zufrieden, sondern will eine tatsächliche Wende der Machtverhältnisse durchführen, zieht sich aus der Opferhaltung selber heraus und wird zur Täterin. Der verstorbene Andi spekuliert in einem seiner Monologe über den grundsätzlichen Gegensatz zwischen Frau und Mann, die sich im Wesentlichen darin unterscheiden, Leben-gebende und Leben-nehmende Kräfte zu sein: deshalb wird die erste mit Mutterschaft und der zweite mit Krieg und Tod assoziiert. Die Witwe stürzt diese Gleichung und nimmt auch die negativsten Eigenschaften des Mannes auf, um sich in seinen Augen als eigenständiges Ich zu determinieren. Ähnlich wie bei seinem Stück *Mütter*, hätte Einar Schleaf dieses Benehmen auf diejenige Gewalt zurückgeführt, die er als Konstante jeder zivilisierten Gesellschaft schildert, jenseits jeglicher Geschlechterkämpfe. Ein Machtmechanismus gliche dem anderen, unabhängig davon, wer die Zügel in der Hand hält.

In diesem Sinne kann gesehen werden, wie die gewalttätige Machtübernahme der Witwe die bestehende Ordnung zwar temporär in Aufruhr versetzt, doch dadurch keinen eigenständigen Raum für eine positive weibliche Sprache öffnet. Sie bricht zwar mit allen vorgefassten Vorstellungen von Weiblichkeit, doch gelingt es ihr nicht, ein neues, von allen Vorurteilen befreites Bild von Frau zu bieten: sie passt sich dem männlichen Schema so vorbildhaft an, dass sie gar für ihre Unweiblichkeit beschimpft wird, „Anders anders anders!“ (SP/108).

Der gezielteste Versuch von Wiederaneignung eines weiblichen Sprachraums wird von Elfi-Elektra durchgeführt, die das Stück öffnet und schließt. Ihr erster Einsatz verkündet, wie im grauenvollen Schicksal ihrer Dynastie endlich wieder Ruhe eingekehrt ist. Nun, da die Intrigenzeit vorbei ist, kann sie sich um den Kampf für das Mitspracherecht kümmern: sie wird zur Sprecherin des gesamten Frauengeschlechts und fordert im Namen aller ihrer Genossinnen die Aufmerksamkeit des Publikums: „Bitte lassen Sie mich einmal wenigstens ausreden!“ (SP/184).

Sollte man sich der Ansicht anschließen, wonach Elfi-Elektra „die erste dramatische

Frauenrechtlerin“ sei³⁸⁵, bliebe doch auch in diesem Fall die Überlegung bezüglich der tatsächlichen Eroberung dieses Sprachraumes offen. Die Frau, die sich selbst zu einem gewissenhafteren „Sagen und Fragen und Schauen“ verpflichtet hat (SP/109), wird immer misstrauischer, bis sie keinen Sinn mehr darin sieht, sich mit Ansprechpartnern zu unterhalten, die sich nur auf ein Fußballspiel konzentrieren und ihr nicht zuhören. Anscheinend weigert sich ihre Mitwelt nicht nur, sie auf Grund ihrer nicht den Standards entsprechenden Körperform „anzuschauen“ (SP/109), sondern es lohnt sich auch nicht, sich ihre Stimme anzuhören. Die Antwort auf ihre Forderungen klingt wie reinste Verspottung: „Was, Frauen wollen auch mitreden? Na, dann viel Spaß! Die Stadt gehört uns!“ (SP/170). Damit ist das Thema abgeschlossen und Elfi bleibt nur die endgültige Desillusionierung, sie fühlt sich nun auch ihrer kennzeichnenden Eigenschaften enteignet – des Denkens und des Redens. Gerade durch ihre intellektuelle Fähigkeit hatte sie die Kraft gefunden, sich außerhalb der medienwirksamen Fernschwelt zu positionieren, die sie als dominierendes gesellschaftliches System erkennt, das von männlicher Hand gesteuert wird. Mit stolzem Abstand hatte sie die Masse (SP/53) von fixierten Sportlern und Topmodels beobachtet, und ihr Entsetzten galt besonders denjenigen Frauen-Körpern, die sich ganz nach den Bedürfnissen der patriarchalischen, nur an Äußerlichkeit orientierten Gesellschaft modellieren lassen, gefügige Püppchen, die wegen ihrer perfekt gekämmten Mähnen bewundert werden und sogar still sind. Im Gegensatz zu ihr, die nicht schweigen will, doch langsam aufgeben muss, weil sie merkt, wie ihr verbaler Kampf bereits im Vorhinein zum Scheitern verurteilt war. „Haben Sie mein Recht gesehen?“ (SP/187) fragt die Autorin, die ja auch von Elfi Elektra vertreten wird, und offenbart somit die Skepsis gegenüber der Durchsetzung eines weiblichen Sprechens.

Einer der Täter des *Sportstücks* ärgert sich kurz, weil er „die üblichen engagierten Künstlerinnen plärren“ (SP/63) hört, von denen er eigentlich nichts wissen möchte. Das furchterregende „Kämpferinnengebrüll“, das stark an das Gebrüll weiblicher Darstellerinnen in Schleefs Inszenierungen erinnert, wird bald verharmlost, da es sowieso ungehört bleibt. Frauen verfügen über keine eigene Sprache, sind in eine ständige Selbsteroberung verwickelt, um das zu sein, was sie eigentlich bereits sind³⁸⁶, das Mitspracherecht bleibt Fata Morgana. Sich dem Schicksal der Dichterin erbarmend, ruft der Täter dennoch die „Erzählungskunst“ an, diese nicht zu verlassen, denn wenn die Hoffnung, sich in einer

³⁸⁵ Aline Vennemann, „Hallo wer spricht? Identität und Selbstdarstellung in Elfriede Jelineks *Ein Sportstück*: Text und Aufführung“, Magisterarbeit Universität Rennes 2, 2006-7, S 68.

³⁸⁶ Elfriede Jelinek, *Frauenraum*, in: www.elfriedejelinek.com "Es ist, als ob man sich selbst für sich erkämpfen müsste, um überhaupt sein zu dürfen was man schon ist".

Männerwelt behaupten zu können, bereits erloschen ist, soll ihr irgendetwas doch bleiben (SP/63). Ein magerer Trost, der den Drang, auf die Barrikaden zu gehen, wieder aufwachen lässt.

2.4 Die parodistische Utopie eines alternativen Frauenstaates

Aus dem immer stärker werdenden Bewusstsein, sich in einer Männerwelt nicht frei profilieren zu können, entwickelt sich die Idee, eine parallele, völlig abgespaltene Frauenwelt zu gründen. Das Bedürfnis, als Frauen zusammenzuhalten und für ein gemeinsames Ziel zu kämpfen, ist der Literaturgeschichte bzw. der griechischen Mythologie nicht neu. Man denke zum Beispiel an zwei Komödien, in denen Aristophanes das Thema der Frauenmacht problematisiert³⁸⁷: *Lysistrate* und *Die Ekklesiazusen*. Besonders die zweite beschreibt die Vollziehung eines von Frauen geführten politischen Projekts, welches mittels einer gerechteren Stadtverwaltung das auf Grund der männlichen Kriegshetze ins Elend gerissene Athen wieder neu beleben soll. Wenn Aristophanes hier eine Gleichberechtigung der Geschlechter vorschlägt, erweisen sich die Amazonen hingegen als „starke, unkontrollierbare, verrückte“³⁸⁸ Kämpferinnen, die ihren Rachedurst hauptsächlich an dem androzentrierten Athen auslassen. Diese visierten mehr die Gründung einer in sich geschlossenen weiblichen Gemeinschaft an, als eine kompromissreiche Koexistenz mit dem männlichen Geschlecht zu suchen. Und in Hinsicht auf diese angestrebte und etablierte Souveränität explizitierte Heinrich von Kleist in seinem Drama *Penthesilea* die Grundverfassung dieses neu gebildeten Staates:

Und dies jetzt ward im Rath des Volks beschlossen: / Frei, wie der Wind auf offnem Blachfeld, sind / Die

³⁸⁷ Eva Cantarella, a. a. O. S. 74 f.

³⁸⁸ Vgl. Christa Wolf in: Heinrich von Kleist, *'Penthesilea': ein Trauerspiel. Mit einem Nachwort von Christa Wolf*, Fourier Verlag, Wiesbaden 1982, hier S. 160. In einer Linie mit Bachofen spekuliert Wolf hier über die Faszination, die der Mythos der Amazonen in einer patriarchalisch misogynen Kultur, wie die griechische ausübte: „Warum z. B. die griechischen Geschichtsschreiber die Amazonensage, die Geschichte von den wilden, wehrhaften Frauen, die an der Nordküste des Schwarzen Meeres – in der Skythischen Regionen und in Lybien Frauenreiche errichtet hätten, in denen Männliches entweder gar nicht oder nur in verkrüppelter und versklavter Form geduldet wurde, derart faszinierte; zwischen Furcht, Abscheu und Bewunderung hin- und hergerissen, haben sie sie immer wieder in den verschiedensten Varianten kolportieren müssen. Ihnen war ja die Minderwertigkeit der Frau selbstverständlich, sie hatten ihre Frauen entrechtet, ins Haus verbannt, unschädlich und ungefährlich gemacht. Barbarisch, widernatürlich, angsteinflößend sind ihnen jene Frauen der grauen Vorzeit, von denen es heißt, daß sie sich die Männer, um mit ihnen Kinder zu zeugen, in Raubzügen jenseits der Grenzen ihres Reiches erobern; daß sie nur Mädchen aufziehen, denen die Mütter die rechte Brust ausbrennen, um sie zum Waffendienst mit Lanze und Pfeil und Bogen tauglicher zu machen; daß sie eine Menge Städte in Nordafrika und entlang der Kleinasiatichen Westküste gegründet hätten und daß auch das berühmte Heiligtum der Diana in Ephesos von ihnen gestiftet sei. Die großartige Literatur der Griechen kann man auch als eine Literatur unaufhörlicher Verdrängung weiblicher Kultur, weiblicher Lebensansprüche im weitesten Sinne lesen“.

Frau'n, die solche Heldenthat vollbracht, / Und dem Geschlecht der Männer nicht mehr dienstbar. / Ein Staat, ein mündiger, sei aufgestellt, / Ein Frauenstaat, den fürder keine andre / Herrschücht'ge Männerstimme mehr durchtrotzt, / Der das Gesetz sich würdig selber gebe, / Sich selbst gehorche, selber auch beschützte.³⁸⁹

Und eben auf Kleist verweist Elfriede Jelinek, die dessen Verse in ihrem Stück verstreut und parodierend zitiert, um die riesige Kluft deutlich zu machen, die zwischen den würdigen Kriegerinnen der griechischen Mythologie und den nicht ernstzunehmenden Frauen der modernen mediatischen Zeit besteht³⁹⁰. Die busenlosen Heldinnen, die sich für die Durchsetzung ihrer Werte schlugen, werden zu lächerlichen Krüppeln degradiert, die nicht nur Busen-, sondern gar Gehirn-amputiert erscheinen. Dort wo die Amazonen, um ihre körperlichen Schwächen zu umgehen, sich die rechte Brust wegrissen, um somit leichter – bzw. gleich gut wie ein Mann – den Bogen hantieren zu können, wird im *Sportstück* eine Frau eingebaut, die ihre beiden Brüste nach hinten versetzt, diese „wie einen Rucksack auf dem Rücken trägt“ (SP/104) und nur noch die „Perversion einer Amazone“ verkörpert³⁹¹. Die offenkundige Dekonstruktion des Penthesilea-Mythos erfolgt durch die Anrufung eines Frauenstaates, an dessen Spitze keine Amazonen, sondern bloße Marionetten strahlen sollen: wunderschöne Frauenkörper, die sich gut herzeigen lassen und sich dadurch als vergängliche Hüllen entpuppen – in einer Linie mit der sie umgebenden entwerteten Gesellschaft.

Ein Frauenstaat, in dem keine Männerstimme mehr gehört wird. Dieser Frauenstaat besteht aus Frauen, von denen ich jetzt ein paar nenne: Claudia, Naomi, Helena, Christy, Amber, Brigitte und Susi. (SP/118)

Der desillusionierte Blick auf die gegenwärtige gesellschaftliche Lage kann nur Sarkasmus produzieren, der sich auf die Wahl der eventuellen Vertreterinnen eines solchen Staates ergießt: nur im parodistischen Sinn kann die Auflistung der Leaderinnen gelesen werden, denn die kandidierten Supermodels haben jenseits ihres makellosen Aussehens nichts zu bieten und können mit den Anhängerinnen Penthesileas nicht mithalten. Das Gelingen eines ähnlichen Experiments wird unter den modernen Verhältnissen einfach nicht für möglich

³⁸⁹ Heinrich von Kleist, *Penthesilea. Ein Trauerspiel*. V. 1953ff. In: Ders., *Sämtliche Werke*. Brandenburger Ausgabe. Hrsg. Von Roland Reuß, Peter Staengle, Ingeborg Hams. Bd. I/5, Stroemfeld/Roter Stern, Basel/Frankfurt am Main 1992, S. 120.

³⁹⁰ An dieser Stelle wird auf Christina Schmidts analytische Gegenüberstellung von *Penthesilea* und *Sportstück* hingewiesen, womit Jelineks dekonstruktive Zitierungsweise hervorgehoben wird. Schmidt präzisiert außerdem die skeptische Einstellung der Autorin bezüglich der Translation eines erfolgreichen Emanzipationsmodells in die Gegenwart. Vgl. Schmidt, *Tragödie als Bühnenform*, a. a. O., S. 49.

Zur Intertextualität in Jelineks *Sportstück* wird auch auf die Einführung von Reitani hingewiesen, wo dieselbe Textstelle hervorgehoben wird Vgl. Elfriede Jelinek, *Sport: una pièce*, a. a. O. S. 22-24.

³⁹¹ Schmidt, a. a. O. S 50.

gehalten, denn egal wie sehr sich die Herbeigezogenen anstrengen, werden sie immer nur den Eindruck erwecken, sich orientierungslos zu bewegen. Jelinek scheint sich hier erneut selbst zu zitieren:

„Wir gehen jetzt hier herum, weil wir sind, was wir sind: Frauen. Wir gehen also aufgrund unseres biologischen Seins, denn wer fragt danach, wer oder was wir wirklich sind. Wir sind eine Gruppe, die ihre Interessen durchsetzen muß gegen eine Regierung, die ihr Rechte nehmen oder gar nicht erst gewähren will“.³⁹²

Der Vorsatz, mit der maßgeblichen patriarchalischen Ordnung zu brechen, ist in einer den Werten beraubten Welt zum Scheitern verurteilt. Selbst wenn die Errichtung einer weiblich gesteuerten Gesetzgebung den Frauen momentan die Illusion von Selbstbestimmung verleihen sollte, würden diese sich zwangsläufig wieder mit dem dominierenden System identifizieren. Denn diese Supermodels sind ja keine sich selbst bestimmenden Subjekte, sondern nach männlichem Maß konstruierte Figuren, die also auch nicht autonom agieren können. Nur in dieser Form kann die weibliche Herrschaft gutgeheißen werden, nur von solchen Frauen würde ein Mann es zulassen, sich unterwerfen zu lassen, wie der Sportler bestätigt:

„Wo bitte ist dieser Staat, damit ich mich unverzüglich dort zum Dienst in der Fabrik melden kann [...] Ich ewiger Jüngling würde mich solchen Frauen doch sofort zur Verfügung stellen!“ (SP/118).

Doch diese Unterwerfung ist nur vorgetäuscht, denn wenn der Sportler seine Akzeptanz eines von Megamodels regierten Frauenstaates äußert und hinzufügt, wie ihm die genannten Frauen „ohne Busen noch viel lieber als mit zwei Brüsten“ (SP/119) seien, formuliert er dadurch eine entsetzliche Beleidigung. Denn er deutet unterschwellig darauf hin, wie diese Figuren als Mannequins bereits im Vornhinein ihrer Intelligenz beraubt sind, und der Verlust der weiblichen Attribute bedeutet die endgültige Vernichtung ihres Frauenseins. Das, was als emanzipatorische Bewegung begonnen hatte, endet mit dem Rückfall in männlich festgesetzte Schemen. Die Nachahmung der Busenamputation, die im Mythos den Befreiungsakt symbolisiert, schlägt nun in eine brutale Entweiblichung um. Von Claudia, Cindy und Kolleginnen bleibt die leere Hülle erhalten, beliebt, weil sie nie „gekittet oder repariert“ (SP/120) werden muss, immer gleich gefällig und pflegeleicht.

Der in *Penthesilea* subvertierte Geschlechterkampf stagniert wieder: das Zurückgreifen auf verweichlichte, für die Ausführung eines verantwortungsvollen Amtes völlig ungeeignete Frauenstereotypen stärkt das Vorurteil der weiblichen Minderwertigkeit.

In dieser Hinsicht kann die Gegensteuerung der patriarchalischen Ordnung nur als Parodie

³⁹² Jelinek, *Frauen*.

inszeniert werden: sogar seitens der dereinst „scharfzahnigen alten Kriegerin“ (SP/165) ist kein Vertrauen mehr zu erwarten, denn im Vergleich zum Amazonenvolk haben sie und ihre Mitkämpferinnen versagt. Sie selber würde es nie schaffen, sich der kühnen Oberpriesterin Artemis³⁹³ gleichzustellen, und ein eventueller Versuch würde mit strikter Abneigung von ihren Mitmenschen aufgenommen werden (SP/119). Trotz ihrer Bereitschaft, sich die Brüste abzuschneiden und „für die anderen Frauen zu sprechen“ (SP/48), sei sie „deshalb noch lange“ keine Amazonenkönigin geworden (SP/164), sondern wird ganz im Gegenteil nicht mehr als Frau anerkannt:

So wie die aussieht, gar nicht zu den Frauen gehört sie und nennt Frauen doch Schwesterherzen! Unweiblich, vergeben Sie mir, unnatürlich, dem übrigen Geschlecht der Menschen fremd! (SP/49)

So modelliert Jelinek den Sinn von Kleists Versen³⁹⁴ um, womit die Fragwürdigkeit des Gesetzes der Mütter³⁹⁵ angespielt wird. Indem Achill sein Bedenken bezüglich dieses unverständlichen Gesetzes äußert, dass den Amazonen verbietet, selbst einen Geliebten auszusuchen, scheint er eigentlich für das weibliche Selbstbestimmungsrecht zu plädieren. Im *Sportstück* werden die Adjektive „unweiblich“ und „unnatürlich“ stattdessen auf das nicht-konforme Aussehen der Frau gerichtet, die ihrer eigenen Natur delegitimiert wird. Jelinek begeht eine Instrumentalisierung des *Penthesilea*-Stoffes, um die eingetretene Selbstverständlichkeit der patriarchalischen Idee von einzuhaltenden Weiblichkeitsstandards zu markieren³⁹⁶.

Penthesilea und ihr Gefolge gehören einer Zeit an, die der Eliminierung bedrohlicher weiblicher Konkurrenz vorausgeht, noch bevor die Griechen die Frau von öffentlichem Leben und der Bühne verbannt hatten, während die Frau im *Sportstück* bereits vom Berg der Tragik verbannt wurde³⁹⁷. Daraus lässt sich auch die logische Folgerung ziehen, dass das Muster der autarkischen Amazonen nicht auf die gegenwärtigen Zustände übertragbar ist; denn die Frau hat nichts mehr zu sagen. Dies wird durch die Wiederholung desselben Zitates an einer späteren Stelle des *Sportstücks* bekräftigt; erneut wird die sprechende Frau auf ihre

³⁹³ Kleist, *Penthesilea. Ein Trauerspiel*. V. 1983ff. a.a.O. S. 121f.

³⁹⁴ Ebd. V. 1902ff. „Und woher quillt, von wannen ein Gesetz, / Unweiblich, du vergibst mir, unnatürlich / Dem übrigen Geschlecht der Menschen fremd?“.

³⁹⁵ Ebd. V. 1909ff. „Der ersten Mütter Wort entschied es also, / und dem verstummen wir, Neridensohn, / Wie deiner ersten Väter Worten du“.

³⁹⁶ Schmidt, S. 51.

³⁹⁷ Zu der Verbannung der Frau, notwendigen für die Erhaltung einer patriarchalischen Ordnung, äußert sich auch Christa Wolf in: Heinrich von Kleist, *'Penthesilea': ein Trauerspiel*. a. a. O. S. 164 „Vor allem aber, beinahe erheiternd, jener Irrtum über die Motive der Griechen, Frauen als Akteure aus dem Trauerspiel zu entfernen: nicht, weil sie zu sittsam waren, sondern weil sie einst, als wilde mänadenhafte Frauen bei den Dyonisien, allzu ungezügelt einen alten Ritus angehängen hatten – eben jenem, aus dem die Tragödie der Griechen sich entwickeln sollte – musste man sie eliminieren.“

Unweiblichkeit hingewiesen und zum Schweigen ermahnt (SP/108). Die bestehende patriarchalische Gesellschaft lässt dem weiblichen Subjekt keinen Ausweg für Wiedereingliederung: auf der einen Seite werden die bildhübschen Models auf Grund ihrer Unkultiviertheit für die Regierung als unangemessen ausgestellt, auf der anderen wird den „engagierten“ Frauen, mit der Ausrede ihrer unangemessenen Ästhetik der Zugang zu derselben Regierung verweigert. Um den weiblichen Machtanspruch und dessen Untersagung herum entsteht ein Teufelskreis.

Jelinek bedient sich also eines erfolgreichen bzw. sich durchgesetzten Beispiels von weiblicher Selbstbehauptung, um dessen utopischen Charakter innerhalb einer frauenfeindlichen Gegenwart zu betonen. Die Art und Weise, wie dieser nihilistische Überblick über die laufenden Geschlechterverhältnisse von Einar Schleef aufgegriffen und szenisch aufgearbeitet wird, soll im folgenden Abschnitt untersucht werden.

3. Schleefs szenische Umsetzung des *Sportstücks*

Einar Schleefs Inszenierung von *Ein Sportstück* hatte am 23. Januar 1998 am Wiener Burgtheater Premiere³⁹⁸. Obwohl sie ihm noch nie persönlich begegnet war, hatte Elfriede Jelinek eine so große Achtung vor Schleefs Arbeit, sodass sie ihn sogar als eines der zwei deutschen Genies der Nachkriegszeit neben Faßbinder beschrieb. Sie hatte dem damaligen Burgtheater Intendanten Claus Peymann gegenüber den Wunsch ausgedrückt, Schleef als Uraufführungsregisseur ihres Textes zu haben³⁹⁹. So kam die Kooperation zwischen den beiden Autoren zustande, in deren Werdegang sich erstaunlicherweise einige prägende Ähnlichkeiten erkennen lassen. Das immer umstrittene Verhältnis zur Mutter, das beide auf literarische Art bewältigten, und die Vorwürfe gegenüber einer zuerst nur oberflächlich anwesenden und später kränklichen Vaterfigur, dessen Anblick Schuldgefühle erweckte, sind zwei biographische Komponenten, die Jelinek selbst als Berührungspunkt schildert und auch seitens einiger Beteiligter an der dramaturgischen und szenischen Arbeit am Stück hervorgehoben wurde⁴⁰⁰. Beim ersten Arbeitstreffen habe Schleef erzählt, wie er sich in

³⁹⁸ Für die Inszenierung von *Ein Sportstück* konzipierte Schleef zwei verschiedene Versionen, die kurze dauerte 5 Stunden und die lange 7. Der bedeutendste Unterschied – neben der sich immer ändernden Reihenfolge der Szenen – lag in den Videoprojektionen, die in der kurzen Version ausfielen. Die Videos wurden in verschiedenen Räumlichkeiten des Burgtheaters gedreht, besonders in den Kellergängen, sowie auf der Stufe, die zum Volksgarten guckt und auf dem Dach. Die Analyse der vorliegenden Dissertation basiert dennoch auf der kurzen Version: es wurde die Fernsehübertragung der Aufführung für das Berliner Theatertreffen berücksichtigt, die von 3Sat ausgestrahlt wurde.

³⁹⁹ Vgl. Elfriede Jelinek. *Eine Totennachrede für Einar Schleef* und Alexander Kerlin im Gespräch mit der Dramaturgin Rita Thiele, „Hand in Hand durch den Text – Zur Zusammenarbeit von Elfriede Jelinek und Einar Schleef“, in: www.theater-wissenschaft.de.

⁴⁰⁰ Vgl. Gespräch mit der Dramaturgin Rita Thiele.

seiner Berliner Wohnung „an einem Küchenstuhl hätte anbinden müssen, um diesen Text zu Ende zu lesen“⁴⁰¹, da er ihn zugleich als Folter erlebte und trotzdem für grandios hielt.

Ein Sportstück stellte eine große Herausforderung dar, die er nie abgelehnt hätte. Trotz der gegenseitigen Achtung herrschte bei den ersten Treffen zwischen den beiden eine merkwürdige, befangene Atmosphäre, die sich erst nach der Premiere auflöste, als Schleef seine ganze Faszination gegenüber Jelinek offenbarte und die beiden sogar gemeinsam auf der Bühne auftraten⁴⁰². Neben dem wiederholten Interesse an den Ursachen und Auswirkungen von Geschlechterkämpfen und dem Aufeinanderprallen von Einzelnen und Gemeinschaften, lässt sich als wichtigster Punkt, woraus sich eine starke thematische Kontinuität zwischen ihren Ansichten über die Form des Theaters schließen lässt, das Bedürfnis erkennen, das weibliche Subjekt wieder in das Zentrum des Geschehens zu führen, diesem einen neuen Existenzraum zu schaffen.

Die Dringlichkeit dieses Vorsatzes hatte Schleef einige Jahre vor der Konzeption des *Sportstückes* sehr deutlich in seinem Essay *Droge Faust Parsifal* mit den bereits zitierten Worten über die notwendige Rückführung der Frau und des tragischen Bewusstseins, als einzige Möglichkeit die vom Aussterben „gefährdeten Kunstform des Sprech- und Musiktheaters“ zu bewahren, festgehalten. Das Schicksal des Theaters ist also in den Augen Schleefs sehr stark mit dem Überleben des zu lang still gehaltenen weiblichen Subjekts verbunden, das, wie bereits erläutert wurde, auch einen großen Einfluss auf die ursprüngliche Bildung des zweiten für die Existenz der Tragödiengattung unverzichtbaren Elements ausgeübt hatte, des Chors.

Mit *Ein Sportstück* bietet sich ihm die Möglichkeit, sich tiefgründig mit den vielfältigen Ausdruckformen dieser zwei Komponenten auseinanderzusetzen und diese im Theater thematisch, räumlich, akustisch zu bearbeiten. Mehr als in all seinen anderen Theaterarbeiten, fällt in *Sportstück* die Musikalisierung im Aufbau der Aufführung auf, die sich auf drei verschiedenen und miteinander verbundenen Ebenen zeigt. Denn neben der Rhythmisierung, die die gesamten Sprach- und Bewegungsmodi der Inszenierung gliedert, arbeitet Schleef mit den Mitteln der Klangfärbung – indem er mit verschiedenen Stimmnuancen und Stimmlagen spielt (Falsett, Geflüster, Piepsen, Geschrei) – und des Arrangements⁴⁰³. Dieses bezieht sich auf den Eingriff in die Textvorlage, die Schleef nach seinem Belieben montiert, kürzt, umdisponiert und durch literarische sowie musikalische

⁴⁰¹ Vgl. Gespräch mit der Dramaturgin Rita Thiele.

⁴⁰² Für eine detailliertere Beschreibung der ersten Treffen zwischen Schleef und Jelinek wird erneut auf das Video der *Totennachrede für Einar Schleef* sowie auf das Gespräch mit Rita Thiele hingewiesen.

⁴⁰³ David Roesner, *Theater als Musik. Verfahren der Musikalisierung in chorischen Theaterformen bei Christoph Marthaler, Einar Schleef und Robert Wilson*, Narr, Tübingen 2003, S. 187.

Zitate ergänzt, sodass ein „intertextuelles bzw. intermusikalische(s) Geflecht“ entsteht⁴⁰⁴.

Schleefs Regie bringt vorwiegend Chöre und weibliche Figuren auf die Bühne. Auch dort, wo der Text keinen Chor vorsieht, neigt er dazu, die von Jelinek absichtlich undefiniert gestalteten Figuren zu choralisieren und deren verallgemeinernde Funktion auszustellen. Denn wenn Jelinek keine Protagonisten konzipiert, sind die Eigenschaften der einzelnen Stimmen auf größere Menschengruppen übertragbar, sie wirken sozusagen metonymisch. Neben den vielen verschiedenen – mal gemischt, mal nur weiblich oder nur männlich, mal beängstigend groß, mal sich nur aus wenigen Körpern zusammenstellenden – Chören⁴⁰⁵, lässt Schleef die einzelnen Darsteller sprechen, die fast nie miteinander dialogisieren, sondern vielmehr aneinander vorbeireden.

Obwohl die im Stück von Frauen gesprochenen Anfangs- und Schlussmonologe gestrichen⁴⁰⁶, bzw. durch Schleef selbst als männlichen Sprecher inszeniert werden, ragt Schleefs Vorsatz heraus, der weiblichen Präsenz eine besonders wesentliche Rolle zuzuteilen, wie schon allein durch die überwiegend weibliche Besetzung der Szenen evident wird, auch dort, wo im Text eigentlich männliche Benennungen erscheinen⁴⁰⁷.

⁴⁰⁴ Roesner, *Theater als Musik*, S. 191. Hier wird außerdem auf zwei verschiedene Zitatformen hingewiesen: das direkte Zitat (wie der Einbau von Schuberts Lied „Der Tod und das Mädchen“, Mozarts „Beym Arsch ist’s finster oder der Popsong „Schöner Gigolo“ von Max Raabe) und Stellen, an denen die Darsteller ihren Text auf der Melodie eines bekannten Musikstückes vortragen (Gregorianischer Gesang, oder Händels *Messias*).

⁴⁰⁵ Es sei auf die Erinnerungen der Schauspielerin und Autorin Roberta Cortese hingewiesen, die an der Inszenierung von *Sportstück* als Chormitglied mitwirkte: „Quando parlo di piccoli, medi, grandi gruppi non intendo dire che ci fossero prove a convocazione. Si lavorava contemporaneamente in sale prova separate, Schleef ovviamente ci dava delle indicazioni sul risultato che voleva ottenere, noi lavoravamo sul testo per poi fargli delle proposte, che lui passava al vaglio. Nel testo della Jelinek ci sono parti per singoli attori (i più fortunati, che avevano davvero delle convocazioni), ma l’anima della messinscena di Schleef era il coro, che non si limitava alla parte indicata come tale nel testo, ma includeva anche tutti i vari colpevoli, vittime, atleti e sub, la stessa Elfi Elettra e altri personaggi “aggiunti”, come ad esempio quelle che lui chiamava “le Penteseile”, che recitavano coralmemente un’intera scena della Penteseilea di Kleist“. Vgl. Elfriede Jelinek, *Sport: una pièce*, a. a. O. S. 175.

⁴⁰⁶ Anstelle des ersten Monologs von Elfi-Elektra, entscheidet Schleef, seine Vorstellung bereits mit einer chorischen Szene zu öffnen, die den Szenischen Prolog zur Eröffnung des k.k. Hofburgtheaters am 14. Oktober 1888 von Josef Weilen zitiert (Vgl. Besetzungszettel zum Programmheft der Uraufführung: Elfriede Jelinek. Ein Sportstück. Programmbuch Nr. 191. Hrsg. Vom Burgtheater Wien, 1998). Vom Regisseur selbst angekündigt, treten Heinz Fröhlich, damals ältestes Mitglied des Burgtheater Ensembles, und vier Knaben in stilisierter sportlicher Kleidung vor dem eisernen Vorhang und tragen die Dankesrede an den Kaiser vor. Dadurch bewirkt Schleef einen metatheatralen Effekt und deutet umgehend auf eins der Jelinekschen Themen hin: die Fragwürdigkeit von Autorschaft und Protagonisten, jenseits derjenigen, die bloßen sich vom Körper emanzipierten Stimmen bleiben. Vgl. dazu Aline Vennemann, „Hallo wer spricht? Identität und Selbstdarstellung in Elfriede Jelineks Ein Sportstück: Text und Aufführung“, S. 36-37.

⁴⁰⁷ Für einen klaren Überblick über die szenische Besetzung der in Jelineks Stück vorkommenden Rollen soll eine kurze Auflistung geboten werden: Elfi-Elektra: Gestrichen. Szenischer Prolog zur Eröffnung des K.u.K. Hofburgtheaters (Kinderchor); Eine Frau: Frau; Chor :Chor – gemischt; Junge Frau: Junge Frau; Mann: Nackter Mann, Mann aus der Falltür, Rokokofrauenchor (die Textteile wiederholen); Ein anderer Täter: vier nackte Männer; Opfer: Frau im Frack; Die alte Frau (Zwischenbericht): Mann im androgynen Kostüm; Andi: Frauenstimme; Kinderfußballmannschaft (nur in der Inszenierung); Frau: Frau; Sportler: Trainer; Achill und Hektor: Achill und Hektor; Anderer- Erster – Anderer Täter: Sportchor – gemischt; Anderer (S. 165): Griechischer Krieger; Klytaimnestra / Elektra / Chrysothemis (aus Hofmannsthals Elektra) – nur in der Inszenierung; Taucher: Matrosenchor – männlich; Elfi-Elektra: Frauenchor; Autorin: Schleef; Rokokofrauenchor nur in der Inszenierung.

3.1 Die ambigue Mutter und der Stimmenwirbel des Chores

Die erste Frau, die den Bühnenraum betritt, um diesen mit ihrer Stimme zu füllen, ist die Mutter. In der Hand eine rote Rose für das Kindesgrab haltend, erscheint sie umhüllt in langem schwarzen Gewand, ganz wie die Mütter aus Schleefs erster Inszenierung, auf die natürlich angespielt wird. Denn hier wie dort wird die mütterliche Klage um den verstorbenen Sohn in Szene gesetzt, hier wie dort trauern die Mütter um den geliebten Nachwuchs und leiden gleichzeitig unter dem Schuldgefühl, indirekt dessen Tod verursacht zu haben. Ob aus reinem Egoismus, Selbstverwirklichungsdrang oder Rachedurst, haben sie die jungen Söhne zum Krieg angestiftet und müssen entsetzt zuschauen, wie diese nun daran zugrunde gehen. Der einzige Unterschied liegt in der Natur des Krieges, denn wenn die Helden der antiken Tragödien aus patriotischen Gründen gekämpft hatten, geht es in der modernen Gesellschaft bloß um einen Krieg des Sports, der in seiner Banalität ebenso letal sein kann.

Die betübte Mutter wird durch den Auftritt des auf ihren Pfiff hineinlaufenden Chores abgelöst: etwa fünfzig Frauen und Männer stürmen zuerst in langen dunklen Kutten auf die Bühne, die sie im Laufe ihres Einsatzes ausziehen werden, um in weißen minimalistischen Sporttricot weiterzusprechen. Noch bevor mit der Deklamation von Jelineks Text begonnen wird, singt der Chor gemeinsam die Hymne der Österreichisch-Ungarischen Monarchie, womit die Untertänigkeit der Masse zum Kaiser bzw. zu einem in der gegenwärtigen Gesellschaft entsprechenden Herrscher versinnbildlicht wird, und aber auch ein ironischer Tribut an die KuK-Tradition des Burgtheaters sein soll.

Auf diese Art führt Schleef die von Jelinek explizierte Kontinuität von Krieger und Sportler ein, die beide einem Führer oder – im Fall der Inszenierung – einer im Zuschauerraum stehenden Chorführerin gehorchen und sich im Singen zu einer Gemeinschaft vereinen, die sich wiederum bald in ihrer Zerbrechlichkeit zeigt. Denn die Chorgemeinschaft ist weiterhin den historischen Verstoßungsschüben ausgesetzt und versucht, sich dagegen zu wehren. Deshalb die skandierende Diktion, wodurch immer verschiedene Worte besonders betont oder verzerrt werden. Der chorische Sprachblock wird zum Teil synchron, zum Teil von einzelnen oder verringerten Unterhören gesprochen, die kurzfristig bedrohlich wirken. Doch gerade diese abwechselnde Vortragsform deutet auf die Fragilität der Chorfigur hin⁴⁰⁸, deren Integrität ständig von den individualisierenden Anregungen angefochten wird. Der Einsatz von uniformierenden Kostümen trägt dazu bei, die Konturen der individuellen

⁴⁰⁸ Schmidt, S. 66.

Körper zu verwischen und dadurch eine einheitliche Chor-Silhouette entstehen zu lassen⁴⁰⁹. So kann Schleef das von Jelinek thematisierte Konzept des nicht-Protagonismus szenisch umsetzen: wenn die Stimmen nicht mehr auf den oder den anderen Akteur zurückzuführen sind, wird die Differenz der Identität neutralisiert. Wenn Jelinek Figuren gestaltet, die auf Grund ihrer Nicht-Begrenztheit austauschbar wirken und nicht wirklich miteinander kommunizieren, sondern vielmehr ihre eigenen Monologe als vom Ganzen getrennte Sprachblöcke vortragen, ist andererseits dem Theater Schleefs das „Nicht-protagonistische“ nicht fremd. Seine Inszenierungen zeigen immer „umherirrende und monologisierende Figuren auf der Bühne“⁴¹⁰, die nicht psychologisierend, sondern typisierend⁴¹¹ dargestellt werden. Auch richtige Dialoge gibt es in Schleefs Theaterästhetik nicht, vielmehr scheinen seine Figuren einander immer fremd zu bleiben, sich gegenseitig kaum wahrzunehmen. Oft bleiben die Sprecher den Blicken der Zuschauer sogar gänzlich verborgen, sodass die Sprache in sich in den Vordergrund kommt, es gibt keine verkörperten Subjekte mehr, nur noch Stimmen, Worte, Text, Rhythmus.

Während der unscharfe Stimmenwirbel den Chortext vorträgt und die trauernde Mutter für den Tod des Sohnes schuldig spricht, erscheint diese erneut auf der Bühne, diesmal in ihrem Aussehen gesteigert. Durch die antiken Kothurnen ähnelnden Schuhe und die sonderbare, sich in die Höhe ziehende Frisur bildet die weiterhin ganz in schwarz gekleidete Frau einen starken optischen Kontrast zu der horizontalen Linie des Chores, welcher in der Nebeneinanderstellung zu der imposanten Einzelfigur nun in seiner Niedrigkeit als anonymes massenhaftes Wesen erscheint. Die Mutter hat den Kummer beiseitegelegt, um dem Zorn freien Lauf zu lassen: der weinerliche Ton ihres ersten Auftrittes hat sich in scharfe Aggression verwandelt. Selbstbewusst und eiskalt thront sie nun über dem Chor, der sich ihr eingeschüchtert fügt, nur noch eine beobachtende Funktion ausführt und als Echo ihrer Worte dient.

Die Frau denunziert die Anforderungen der modernen Dienstleistungsgesellschaft, die die unglücklichen Mütter durch verblendende Erfolgsperspektiven ihrer Söhne beraubt. Dann verleumdet sie den eigenen Sohn, der eindeutig nicht den Stoff zum Weltmeister besaß und sie nie stolz machen konnte; zum Schluss scheint sie wieder einen Sinn für ihr Frau-Sein zu erblicken: wenn sie nur Mutter eines der „Zehnkämpfer“ (SP/44) sein könnte, die tatsächlich Ergebnisse mit heim bringen. Einem solchen Krieg würde sie zustimmen, „Krieg! Krieg!

⁴⁰⁹ Ebd.

⁴¹⁰ Torsten Beyer, „Einar Schleef – Die Wiedergeburt des Chores als Kritik des bürgerlichen Trauerspiels“, in: www.theater-wissenschaft.de

⁴¹¹ Lehmann, „Theater des Konflikts“.

Jubeln! Freuen! Frohlocken!“ (SP/43).

3.2 Der standardisierte weibliche Anschein

Für den Auftritt der jungen Frau frischt Schleaf wieder das oft verwendete Tüllkleid auf, diesmal jedoch in überdimensionaler Größe, da es als Symbol für die weibliche Schönheit schlechthin dienen soll. „Zu Frau und Sport habe ich etwa folgendes zu sagen: die Frau muß schön sein“ (SP/45) verkündet die im prachtvollen schwarzen Tüllrock stehende Figur, die wie eine Skulptur wirkt, und erklärt schmunzelnd ihre Idee der Frauenrolle innerhalb einer patriarchalischen Gesellschaft: die eines zum Ding erstarrten reizenden Körpers, welcher zur Schau gestellt werden muss.

Mit der Erscheinung der jungen Frau wird der Maßstab für das Schönheitsstereotyp veröffentlicht, wonach sich jede Frau richten sollte, die eine wenn auch nur scheinbare gesellschaftliche Anerkennung anstrebt. Zu dieser erleuchtenden Philosophie gehören die Freude an „Epilationismus“ und „enganliegenden Höschen“ (SP/46), also alles, was dem zur Figur-Werden ihres Körpers zugute kommen kann – der einzige Weg, um nicht als Versagerin dargestellt zu werden. Danach widmet sie sich cheerleaderhaft der Apologie des Sportlers, der wie ein Soldat sich selbst vergisst, um den Zuschauern eine Performance zu bieten, und dafür immer die harte Arbeit des Sich-fit-haltens leistet. Die Bewunderung der tüchtigen Sportler wird von den hasserfüllten Wörtern vier nackter Männergestalten bestätigt, die eine Ansprache gegen die sogenannten „Denker“ halten, die auf Grund ihrer Überheblichkeit oft eigentlich die „massenfeindlichsten Menschen“ (SP/56) sind, die Masse als „unbedeutend“ (SP/59) schildern und glauben, alles um sich herum aburteilen zu können. Die starre Schönheit bleibt während der ganzen Szene auf der Bühne, schaut sich mit verfremdeten und doch zufriedenen Blick um, als würde sie die Angriffe teilen, doch nur innerlich, denn reden gehört nicht zu den Aufgaben einer anständigen Frau.

Als vorbildhafte Anhängerinnen des Gebotes der messianischen Weiblichkeitsikone erweisen sich die Mitglieder des ersten reinen Frauenchors der Inszenierung: das Dutzend Darstellerinnen in pinken Rokokokleidern kommt auf die Bühne und nimmt diese mit sanften und immer anmutsvollen Bewegungen ein. Ganz vorne wird das „Opfer“ noch verprügelt und in einen Käfig gesperrt, seine vier Peiniger versuchen ihre Tat zu rechtfertigen, indem sie das Verbrechen auch als Arbeit schildern. Dann bleiben die puppenhaften Grazien alleine und während sie sich gegenseitig große federleichte Bälle zuwerfen, beginnen sie, wie verhext, den Peinigern mechanisch nachzuhallen. Bei der rhetorischen Frage „Hören sie an dieser Stelle die engagierten Künstlerinnen? Ich habe sie nicht engagiert!“ (SP/63) erheben Sie die Stimme und betonen sarkastisch das Wort

„engagiert“. Kein Wunder, denn diesen Schwarm von zuckersüßen Porzellanpuppen, die sich diszipliniert der Ausführung einer domestizierten Weiblichkeitsvorstellung widmen, kann eine emanzipierte, mit den Regeln brechende Frau nur als Verachtungsobjekt empfinden. In ihrem hübschen Aussehen und den prächtigen Ballkleidern kommen einem die reizvollen Figuren wie gefangen vor – im Reservat des Weiblichen verfangen – und sich ihrer Eingeschränktheit unbewusst. Voller Grazie und mit wenig Hirn, also für eine misogyne Gesellschaft tauglich, bilden diese Frauen einen optischen wie konzeptuellen Kontrast zu den „unerträglichen“ (DFP/10) rasenden *Müttern* von Schleefs Frankfurter Inszenierung. Plötzlich ertönt ein zweiter Frauenchor aus dem Off, der liturgisch den Text des Opfers psalmodiert, welcher die ihn opfernde Gesellschaft weiterhin hochschätzt und das Ungehörtsein als selbstverständliche Eigenschaft des Opfergeschicks hinnimmt, „leider unsichtbar, ohne Stimme, das Opfer“ (SP/50). Die Litanei desorientiert die Rokokoweiber, die nun mit ekstatischen Blick in die Luft schauen, als wollten sie die Sprecherinnen erblicken, und für einen Augenblick nachdenklich scheinen. Dann besinnen sie sich, greifen mit ruhigen aber überzeugten Ton den Tätermonolog wieder auf: „Verbrechen ist auch Arbeit, die meisten Menschen vergessen das, nur die engagierten nicht“ (SP/64) und laufen von der Bühne, indem sie, wie vor ihnen die Anführerin des Körper-Glaubens, ihre Bewunderung für die Figur des Sportlers verkünden.

3.3 Genderinversionen: der Täter, die Witwe und Andi

Ausgehend von den im Text thematisierten Geschlechterkämpfen spielt Schleef mit den stereotypischen Eigenschaften der zwei Geschlechter, indem er diese mehrmals ineinander verwischen lässt und nicht als fixierbare Merkmale hinstellt. Mehr als die biologische Differenzierung von weiblich und männlich stellt er die gesellschaftlich-historische Funktionen „Mann“ und „Frau“ aus und zeigt, wie die den beiden Kategorien bindend zugeschriebenen Kennzeichen auch in einen geschlechtlich entgegengesetzten Körper versetzt werden können.

So zum Beispiel im martialischen Auftritt, der auf die ästhetisierende Ballkleid-Szene folgt: rechts und links betreten Sportler die Bühne, bilden zwei diagonale Linien, und beginnen mit voller Wucht ihre Fußbälle von einer Seite zur anderen zu schießen. Den Schüssen ausweichend, tritt eine in Frack gekleidete Frauengestalt nach vorne und trägt eine verwirrte Fassung eines der Opfermonologe vor.

„Wir Opfer werden nicht geschont [...] Ich hatte nie die Möglichkeit, Täter zu sein“ (SP/67) lautet es im Text von Jelinek. Die androgyne Darstellerin sagt stattdessen „Wir Täter“ und verwechselt die beiden Definitionen für die gesamte Dauer ihrer Ansprache. Der wiederholte

Lapsus stellt sich somit als gewollte Inversion heraus, die auf die Idee der Gleichgültigkeit von Täter und Opfer bzw. auf die Belanglosigkeit beider Figuren gegenüber dem Lauf der Geschichte anspielt, die über alle hinweggeht (SP/116). Ob man nun die Lage des Täters oder des Opfers einnimmt – das Schicksal der Menschheit bleibt unvermeidbar egalitär, sodass es unwichtig erscheint, wer auf Erden den Geschlechterkampf letztendlich gewinnen wird. Zwischen den Zeilen lässt sich ein Art *memento mori* lesen, der über das flüchtige Vergnügen ironisiert, das der Mann an der weiblichen Opferung empfindet. Obwohl Schleef, kohärent mit seiner Absicht, dem weiblichen Subjekt wieder einen wesentlichen Raum zu erteilen, die Entscheidung trifft, den Text einer Frauenstimme zu überlassen, scheint ihm dennoch eine weitere Inversion zutreffend: wenn geschichtlich die Rollen von Täter und Opfer immer streng geschlechtlich konnotiert wurden, jeweils männlich und weiblich, muss diese Frau maskulinisiert werden – deshalb der Frack, als sarkastische Legitimierung der weiblichen Usurpation.

Zum Schluss dieser Szene geht die Täterin zwischen den sechs von der Decke herunterhängenden männlichen Körpern heraus. Diese baumeln nackt, mit dem Kopf zum Boden, über der Bühne, wie enthäutete Viecher im Schlachthof. Hiermit holt Schleef die Brutalität des Jelinekschen Textes auf, den er als „viel schärfer angelegt als die Aufführung“⁴¹² beschrieben hatte. Tatsächlich tauchen dort öfters Regieanweisungen auf, die mit überspitzter Leichtsinnigkeit auf grausame Auseinandersetzungen hinweisen: es ist von blutigen „Menschenbündel(n)“ (SP/16) die Rede, sowie von zertretenen Opfern (SP/44), von heruntergeworfenen „Unterschenkelknochen“ und Skelettfüßen, die selbstverständlich als Fußbälle benutzt werden (SP/61f.) usw.

Schleef lässt die dem Stück zugrunde liegenden Gewalt meistens durch stimmliche Mittel – Tonerhebungen, Beschleunigungen, aggressionsgeladene Schreie und bedrohliche Töne – und durch die ständigen körperlichen Anstrengungen zum Ausdruck kommen, doch mit seinen pendelnden Kadavern performiert er auch visuell die Bestialität der modernen menschenverschlingenden Gesellschaft.

Weitere bedeutungsvolle Genderinversionen bietet Schleef mit der Darstellung von zwei zentralen Figuren: der mörderischen Witwe und dem verstorbenen Andi. Erneut deutet Schleef auf die historisch geschlechtlich differenzierten Täter-Opfer Funktionen hin, die den Mann als Täter und die Frau als Opfer festlegen.

Der Vorhang öffnet sich zu den Noten von Mozarts Kanon „Im Arsch wird's finster“, Originalfassung des Textes, der dann aus Sittlichkeitsgründen zu „Im Grab ist's finster“

⁴¹² Einar Schleef im Interview: „Heinar Müller war für mich immer schon Schmerzpunkt“, in: Dresdner Neueste Nachrichten, 10.5.98.

zurechtgeschrieben wurde. Das Zitat deutet ironisch auf das Schicksal der sich einer menschenverachtenden Gesellschaft anvertrauenden Opfer, denen mittels flüchtiger Erscheinungen in den Medien das trügerische Gefühl von Zugehörigkeit und Wichtigkeit gegeben wird, bis sie öffentlich zum Narren gehalten werden und letztendlich im düsteren Grab landen – wie im Falle des Andi, der bald das Wort ergreifen wird.

Doch zuerst kommt der Zwischenbericht der Witwe an die Reihe, von einem männlichen Darsteller im zwittrigen Kostüm rezitiert. Am Brustkorb trägt er eine Ritterrüstung und darunter einen hellen flatternden Tüllrock, auf dem Kopf eine 18. Jh. Perücke, die er immer wieder in Ordnung bringen muss und dabei eine Ungeschicktheit zeigt, die im Kontrast zu seiner strengen, autoritären Sprechart steht. Diese parodierende Unausgewogenheit spiegelt die tiefgründige Diskrepanz, die einer undefinierbaren Geschlechtlichkeit folgt. Denn die Witwe hat mehrmals gemordet, um sich von ihrer „Krankheit Frau“ (SP/78) zu befreien, und hat somit automatisch die Funktion-Mann übernommen, wenn man an der bereits geschilderten Gleichung von Mann = Tod festhält. Wenn das Töten aber ursprünglich exklusive Befugnis des männlichen Geschlechts ist, scheinen sich die Bereiche nun zu überkreuzen, ineinander zu verwischen. Die Grenzen zwischen dem einen und dem anderen Geschlecht sind nicht mehr so deutlich auseinanderzuhalten, und so kann die Witwe zurecht behaupten, sie sei „eine Frau und gleichzeitig ihr Gegenteil“ (SP/78). Indem sie sich durch Gewalt von extern festgelegten Maßstäben emanzipieren will, transzendiert sie die historisch weiblich benannte Sphäre und wird Hybrid.

An dieser Stelle kommt ein typisch Schleefischer Ausdruck zur Geltung, womit er in *DFP* die weiterhin erniedrigende Haltung der herrschenden Gesellschaft gegenüber den Frauen schildert und in früheren Inszenierungen öfters durch den Einsatz der bereits erwähnten, in Putzfrau Montur gekleideten Frauen szenisch konkretisiert hatte. Ob Jelinek das Wort „Drecksarbeit“ (SP/84) bewusst Schleef zitierend oder zufällig verwendet, erscheint nebensächlich, denn in beiden Fällen bietet es eine weitere Bestätigung der intellektuellen Affinität zwischen Autorin und Regisseur. Die Witwe beschwert sich darüber, als Frau immer alleine gelassen zu werden und die ganze „Scheiße“ (SP/83f.) wegputzen zu müssen: sie erwartet erst gar nicht mehr die Hilfsbereitschaft der sich als kräftig und kühn darstellenden Männer, denn mit Drecksarbeit müssen Frauen selber zurechtkommen. Nur dadurch, „in der Negativität der endlosen Schmutzentfernung, Kinderscheißeentfernung, Greisenscheißeentfernung, Krankenscheißeentfernung“⁴¹³ haben sie eine Chance auf Anwesenheit, auf Existenz, wenn auch eine entwürdigte. Und wenn es für das Universum

⁴¹³ Jelinek, *Frauenraum*. Hier präzisiert Jelinek noch: „Indem die Frauen etwas wegmachen, dürfen sie endlich ganz da sein, aber als sie selber dürfen sie schon nicht mehr da sein“.

Frau schon so bestimmt wurde – und zwar scheinbar irreversibel, wie es Jelinek sarkastisch und zugleich resigniert feststellt –, sollte wenigstens eine Leidenschaft daraus gemacht werden, wie es im *Sportstück* passiert. Hier wird das Verbinden von „Schweiß, Blut und Exkrementen“ zum Lieblingssport (SP/85) und Schleef steigert die schon bittere Ironie, indem er den Absatz mit starken wienerischem Einschlag sprechen lässt, wenn der hermaphroditische Ritter mit groteskem Enthusiasmus von seinem abstoßenden Hobby berichtet.

Erneut verlässt sich Schleef auf ein musikalisches Intermezzo, um den Szenenwechsel einzuführen und ein metaphorisches Präludium zu den nächstfolgenden Themen zu bieten. So sind die Strophen des Volksliedes „Brüderlein Fein“⁴¹⁴ zu hören, das nostalgisch die verflossene Jugend preist und auf die gegenwärtige Situation Andis deutet, dessen Dasein in der Blüte des Lebens unterbrochen wurde. Andi hat die Jugend der Nachahmung seines Idols gewidmet und dabei die eigenen Grenzen überschritten: er hat dummerweise gehofft, durch Übermengen von „Testoviron, Parabolan, Halotestin“ (SP/98) und erschöpfendes Training auch ein „Gott“ werden zu können und musste für den Übermut zahlen. Sein Monolog wird von einer weiblichen Stimme aus dem Off gesprochen, die Stimme ohne Körper bleibt, denn Tote bleiben den lebenden Blicken verborgen. „Kaum hab ich mir die Hieroglyphe des Sports in meinen Körper eingravieren lassen, hat der Sport auch schon begonnen, meinen Körper [...] von innen aufzufressen!“ (SP/88); dann fährt die Stimme mit der Laudatio an den uneinholbaren Arnold den Terminator fort, dem alles vergönnt wird, und erkennt die eigene Schwäche, gesteht zum Schluss sogar etwas Selbstmitleid ein: „Ich tue mir jetzt, da ich tot bin, schon ein bißchen leid“ (SP/97).

Andis Tragödie, dessen Pathetik mittels der immer ironisierenden Vortragsweise gedämpft wird, besteht darin, alles gegeben zu haben, um sich auch nur einen Schimmer von Unsterblichkeit zu sichern und von sich hingegen, nach dem Gesetz der Vergeltung, nur als Gestorbener erzählen zu können. Als Stimme aus dem Jenseits ist er somit leicht in die „Lage einer Frau“ (SP/98) zu versetzen, die seit jeher als das nicht-mehr-zu-sehende, ausgestoßene, Nicht-Subjekt gilt. Das mangelhafte Ich von Andi entspricht der weiblichen Funktion des Negativums und so fällt der Entschluss der Geschlechtsumkehrung, die hier stimmlich durchgeführt wird.

⁴¹⁴ Das Lied stammt aus Ferdinand Raimunds Stück *Bauer als Millionär* (1826) und wurde von Joseph Drechsler musiziert. Die Schlüsselstrophe lautet „Brüderlein fein, Denk manchmal an mich zurück, schimpf nicht auf der Jugend Glück“.

3.4 Der Geschlechterkampf wird handgreiflich

Der bis jetzt nur wörtlich angedeutete Geschlechterkampf wird nun sehr konkret. Die Auseinandersetzungsszene wird von einem Fußballspiel eingeführt, wodurch das Grundthema des Stückes beispielhaft vollzogen wird, der Sport. Der Bühnenraum wird von einer Kinderfußballmannschaft gestürzt, deren Match von zwei Kontrollinstanzen geleitet wird, dem Trainer und der Schiedsrichterin. Die beiden stellen sich bereits farblich als Extreme aus: er im langen schwarzen Jogginganzug, sie im weißen minimalistischen Trikot sticheln sich während der agonistischen Performance mit herausfordernden Blicken.

Mit dem Abpfiff laufen die Kinder von der Bühne und lassen die beiden alleine in der Ausführung eines eskalierenden häuslichen Streites. Anfangs scheint eine gewöhnliche Alltagsdiskussion nachgestellt zu werden, die dennoch bald von der reinen verbalen auf eine körperliche Ebene übertragen wird. Wie in einem durchschnittlichen Wohnzimmer beschwert sich die Frau darüber, dass ihr Mann ihr weder sexuelle noch intellektuelle Aufmerksamkeit schenkt, ihr nie zuhört und bloß an den im Fernsehen übertragenen Spielen interessiert ist. Sie fühlt sich so vernachlässigt und missachtet, dass sie sich kaum noch als Frau empfindet, und wird von dem Mann darin bestätigt: irritiert von ihren endlosen Beschwerden hält er ihr vor „unweiblich“ zu sein, „dem übrigen Geschlecht der Menschen fremd“ (SP/108). Damit zeichnet er sie dennoch, *Penthesilea* zuwider, nicht als sonderbares Gemüt aus, sondern empfindet ihr anders-als-der-Durchschnitt-sein als Störfaktor. Sie kann sich nicht mehr zurückhalten, spricht nun mit klaren Worten ihre Missachtung gegenüber dem alles vernichtenden männlichen Geschlecht aus, spürt einen gewissen Reiz am eigenen Zorn und kann dennoch die Zerbrechlichkeit nicht gänzlich leugnen, ihre Zerrissenheit ist „entsetzlich“ (SP/112). Der Mann kann mit diesem unerwarteten rebellischen Tun nicht umgehen, droht der Frau nun auch körperlich bis zu einem Vergewaltigungsversuch, dem sie geschickt entkommt. Mitten auf der Bühne stellt sie sich mit gespreizten Beinen auf, die Arme in den Himmel ausgestreckt in einer Geste der vollkommenen Befreiung.

„Ein Frauenstaat, in dem keine Männerstimme mehr gehört wird“ (SP/118) ruft sie träumerisch aus, während man im Hintergrund vier übermäßig große Frauengestalten erblickt. Claudia, Naomi, Helena, Christy schleifen vorsichtig mit den überdimensionalen Schuhen, die ihre Modelbeine noch länger wirken lassen, über die Bühne. Die modernen Amazonen sind nur noch groteske Karikaturen der tugendhaften Namenswestern und passen somit genau in den Plan einer sexistischen Gesellschaftsvorstellung. Im Gegensatz zu der monotonen, seit dreißig Jahren immer dieselben Ansprüche erheben wollenden Frau, die noch nicht mal über appetitliche Brüste verfügt, also eigentlich vollkommen nutzlos ist.

Nun wird es handgreiflich, die Frau wird zur Furie, stürzt sich auf den Mann, der sie mit einem letzten Atemzug noch beschimpft, und erdrosselt ihn kaltblütig.

Inzwischen völlig enthemmt, sucht sie nach keinerlei Entschuldigung für ihre Mordtat, es gehöre nun mal zum Kreislauf der Geschichte, behauptet sie mit zynischem Grinsen. Dann schleppt sie den Kadaver von der Bühne in einem demonstrativen Akt der Verbannung: die seit jeher vom aktiven Geschehen ferngehaltene Frau wird nun selber ausstoßendes Subjekt. Hier kann Schleef die ersehnte Umkehrung der bestehenden Machtverhältnisse versachlichen, zumindest temporär. Die weibliche Figur erobert sich das Zentrum des Konflikts zurück, doch gelingt es ihr nicht, die neu erworbene Macht auf eine konstruktive, gewaltlose Art anzuwenden. Rachedurstig und gnadenlos wird sie, ihrem ehemaligen Peiniger gleich, zur Täterin.

Somit lässt Schleef die trostlose Überzeugung bezüglich der intrinsischen Natur der Herrschaft an sich durchscheinen, die unerbittlich durch Gewalt zum Ausdruck kommt und die Gleichgültigkeit des Machthabers schildert; doch diese Ansicht soll an einer späteren Stelle noch ergründet werden.

3.5 Die monumentale Sportszene

Die vielleicht eindrucksvollste Szene der über fünf Stunden dauernden Inszenierung wird von einem Auftritt zweier ehemaliger Heerführer eingeführt, Achill und Hektor, die das Kriegsgewand längst ausgezogen haben, um sich der modernen Welt anzupassen. Die in weiße mönchische Kutten gekleideten Helden haben die Gesellschaft durchblickt, deren Motto lautet „Wer in der Wirtschaft versagt, versagt auch im Leben“ (SP/135), und sich nun als „Sport- und Wirtschaftsfunktionäre“⁴¹⁵ neu erfunden. Auch in der neu erschaffenen Existenzsparte behalten sie eine angesehene Position, doch scheinen angemessene Ansprechpartner zu fehlen. Statt eine anregende Konfrontation zu suchen, sprechen sie ins Leere und führen einen absurden Nicht-Dialog, den Schleef durch das unlogische Aufeinanderfolgen ihrer Einsätze schildert. Die Darsteller respektieren nicht die Aufgliederung des geschriebenen Textes, sondern sprechen über ihre eigenen Zeilen hinweg, eignen sich Teile der eigentlich für den Kollegen vorgesehenen Sätze an und heben somit die Rollenunterscheidung auf. Erneut setzt sich das Prinzip des nicht-protagonistischen Theaters durch, in dem es unwichtig ist, ob Achill oder Hektor spricht. Was resultieren muss, ist eine maßgebende Stimme, kräftig genug, um sich über die mechanisierte Masse zu stellen und dieser Befehle zu erteilen.

⁴¹⁵ Schmidt, S. 74.

Bevor diese Masse sich endgültig auf der Bühne zurechtfindet, geht sie, dem Kommandopfeiff der autoritären Befehlshaber folgend, vier Mal auf und ab und wechselt dabei immer Kostüme, die von der schlichten Sportkleidung bis zu historisierenden Uniformjacken reichen. Die unterschiedliche Uniformierung deutet auf die breitgefächerte Natur der Masse hin, deren Auftreten sich nicht auf einen bestimmten Bereich beschränkt, und stärkt somit die Behauptung der pfeifenden Herrscher: es gibt keine Individuen mehr, sondern „Millionen Geschlagener“ (SP/133), die sich in undefinierten Gemeinschaften verstecken. Wenn sich die gehorchende Masse als unscheinbare und doch omnipräsente Gestalt in der Menschengesellschaft erweist, wird auch der sie auf dem Theater vertretende Chor als immer anwesendes Subjekt ausgestellt, der zwar über die Zeit hinweg stillgehalten bzw. verleugnet wurde, doch nie gänzlich abgeschafft werden konnte.

Mit ihrem letzten Einmarsch wird die ca. fünfzigköpfige Gruppe, erneut in die nun bekannten weißen Trikots gekleidet, eine knappe Dreiviertelstunde auf der Bühne bleiben, um auf dieser mit martialischen Bewegungen zu trainieren und dabei verschiedene Textflächen zu sprechen. Der über sechs Reihen geordnete Sportchor boxt simultan um sich herum und spaltet sich mehrmals in verschiedene Untergruppen, die abwechselnd oder sich überkreuzend Textteile vortragen. Das Durcheinander der Stimmen spiegelt die Fragilität, die der ständig bedrohten Chorgestalt innewohnt; doch diese ruft sich immer wieder selbst zur Disziplin zurück – „fünf sechs sieben acht“.

Ohne gehorsam kein Befehlshaber, der uns befiehlt: lockeres Traben, Rückwärtslauf, Seitlauf, Anfersen, Knieheben, Gehen mit Schulterkreisen, Traben, Lange Schritte, Knieheben intensiv, Anfersen intensiv, kurze Sprints, Ferse zum Gesäß, Schrittstellung, Bein auf Bank (gerade), Bein auf Bank (seitlich), Schulterkreisen, Oberkörper verdrehen, dann: den Ablauf, die positiven oder negativen Ausführungen kurz geistig durchgehen. (SP/176)

Somit wird die Gehorsamkeit der zu Masse reduzierten Einzelnen offenbart, die wie Soldaten Befehlen folgen und als punktgenaue doch nicht-denkende Getriebe erscheinen. Wenn sie es nicht wagen, gegen die Herrscher zu rebellieren, tragen die Mitglieder der Chorgemeinschaft dennoch eine gewaltige Aggression in sich, die durch die andauernde Fortsetzung von Geschlechterkriegen zum Ausdruck kommt. Und das von beiden Seiten empfundene und geäußerte „Entsetzen“ ertönt wie ein Schlagwort dieses Krieges und Verbindungsglied zwischen dem *Sportstück* und dessen zwei wichtigsten Bezugstexten, *Elektra* und *Penthesilea*. Denn „entsetzt“ äußern sich die Oberpriesterin und das Gefolge der Amazonen beim Anblick der wahnsinnig gewordenen Penthesilea, die mit tierischer Wucht

ihren Geliebten zerstückelt⁴¹⁶; und „entsetzlich“ nennt Chrysothemis ihre hasserfüllte Schwester Elektra, die sie zum Muttermord überreden will⁴¹⁷.

Und in *Sportstück* scheint der ebenfalls mehrmals verwendete Ausdruck⁴¹⁸ „Entsetzen“ ein grundsätzliches Gefühl gegenüber einer kannibalischen Gesellschaft zu schildern, die ihre Komponenten verschlingt bzw. aufhetzt, sich gegenseitig zu vernichten. So sind die übermächtigen Männer genau so entsetzlich, wie die sich von der Unterdrückung befreien wollenden und zu rasenden Bestien umgewandelten Frauen. Gerade diese gleichmäßige Verbreitung des Wahns zeigt Schleef, indem er das Wort „Entsetzen“ mit hämmernder Insistenz wiederholen lässt. Während der Männerchor „Entsetzen greift um sich, ergreift was und wen es will“ (SP/152) brüllt, antwortet der Frauenchor „Entsetzen, Entsetzen“, die Geschlechter schreien aneinander vorbei, merken nicht einmal, dass ihre Wahrnehmungen sich eigentlich überschneiden. In diese erschreckende Weltanschauung lassen sich weitere Schlüsselwörter einordnen, die Schleef mit besonders starker Betonung aussprechen lässt – „Opfer“, „Zorn“, „Protest“, „Leistung“ – und zu einem roten Faden der Grausamkeit zusammenflecht.

Die Einsätze werden ohne jegliche Ordnung vorgetragen – Schleef lässt die Sportmasse auf der Bühne sowie im Text hin und her springen – und steigern sich in eine immer lauter werdende Stimmenklimax, auf deren Höhepunkt der Einsturz folgt: der gesamte Chor fällt erschöpft und wortlos auf den Boden. Doch es ist noch nicht das Ende, es folgt eine paradox wirkende musikalische Einlage: nach einigen Minuten Stille fangen zwei Figuren an, den auf Leben, Liebe und Wein lobpreisenden Walzer aus Giuseppe Verdis *La Traviata* zu singen, „Libiamo ne' lieti calici“. Das freudige Opernzitat trägt einen bitteren Beigeschmack mit sich und klingt als zynisches Oxymoron nach der langen chorischen Denunzierung der gängigen menschenunwürdigen Zustände. Und der Chor reagiert mit energischer Aggression auf die unverschämte Verspottung seines Elends: erneut tritt der fünfzigköpfige Mastodon wieder auf und trennt sich diesmal auch optisch in zwei geschlechtlich gekennzeichnete Gruppen: Frauen- und Männerchor laufen abwechselnd bis an die vordere Bühnenkante, boxen dort wieder gegen einen imaginären Gegner und brüllen weitere Textflächen, die immer unverständlicher werden, auf Grund der Überlappung mit einem weiteren Chor. Dieser besteht aus drei männlichen Gestalten, die von der linken Seite der Bühne einen längeren Auszug aus *Penthesilea* deklamieren. Obwohl das Publikum in dem verwirrenden

⁴¹⁶ Kleist, *Penthesilea*, a.a.O. Vv. 2595-2600; 2695-2703; 2769.

⁴¹⁷ Hugo v. Hofmannsthal, *Elektra*, in: Ders. *Gesammelte Werke*, Band V, Fischer, Berlin 1924. Ab dieser Stelle werden die Zitate dieses Stückes direkt nach Zitatende wie folgt in Klammern markiert: (EL/Seitenzahl)

⁴¹⁸ Jelinek, *Ein Sportstück*, S. 112-137-152-166.

Stimmenchaos die zwei Texte kaum entziffern kann, dient der Penthesilea-Stoff, das Geschlechterkampfdrama schlechthin, als literarische Grundlage für die von Schleef auf agonistische Art ausgestellten Gender Troubles.

Im Gegensatz zu dem eher privaten Streit, der sich kurz davor in körperliche Gewalt zugespitzt hatte, ergibt sich hier der Geschlechterkampf durch die vollkommen klangliche Eroberung des Bühnenraums, die eine starke akustische sowie emotionale Wirkung ausübt. Doch auch hier lässt Schleef die Auseinandersetzung mit der weiblichen Machtübernahme enden: auf den Sturz des besiegten Achilles hört man kreischende Frauenstimmen „Triumph! Triumph! Triumph!“⁴¹⁹ ausrufen. Der von der Decke gefallene Held in antikisierender Kriegsmontur ist nur noch die Persiflage seiner selbst⁴²⁰. Schwankend versucht er sich noch einmal aufzustellen, als wollte er an seiner Maskulinität festhalten, und wiederholt mit verschiedener Intonation das Wort “Man(n)”(SP/165), womit er den eigenen Zweifel enthüllt, überhaupt noch einer zu sein.

3.6 Elektra, Chrysothemis und Klytaimnestra: drei Typologien von Frau

Aus der Falltür steigt eine imposante Frauengestalt, mit wilder Löwenmähne und goldener Kleidung. „Was willst du? So seht doch, dort! Wie es sich aufbäumt mit geblähtem Hals und nach mir züngelt! Und das laß ich frei in meinem Hause laufen! Wenn sie mich mit Blicken töten könnte“ (EL/130).

Mit den Worten Klytaimnestras führt Schleef das Thema des unverträglichen Mutter-Tochter Verhältnisses ein und verkörpert in Elektra die Figur der Rache und Klage. Diese bleibt im Dunkeln und verachtet die Mutter für die kaltblütige Ermordung Agamemnons und die Leichtsinnigkeit, womit sie den verweichlichten Liebhaber Aigisthos in das Familienhaus gebracht hat. Klytaimnestra will keine Vorwürfe hören, versucht ihre Tat zu verharmlosen und zu rechtfertigen, doch kann sie die ihre Seele zerreißen Schuldgefühle nicht gänzlich verbergen. Denn über die Träume übt sie noch keine Allmacht aus, und gerade diese decken ja nun die innigsten Gefühle auf: doppelt ist das Gewicht, das sie für ihre Verbrechen mit sich trägt, denn noch bevor sie den Ehemann getötet hatte, hatte sie bereits den Sohn verbannt und für tot erklärt und fürchtet nun seine Rache. Doch am helllichten Tag zeigt sie keine richtige Reue und geht ihrem Ziel erbarmungslos nach: sie will „leben und die Herrin sein“ (EL/143), ganz wie die Witwe aus dem *Sportstück*. Um Zentrum ihres eigenen Lebens zu sein, erklärt sie sich zu allem bereit, sie wird die Träume loswerden und somit ihr Gewissen zum Schweigen bringen.

⁴¹⁹ Kleist, *Penthesilea*, a.a.O. V. 2582.

⁴²⁰ Schmidt, S. 50.

Vor dem Starrsinn ihrer Mutter wird Elektra immer rasender, kostet bereits in Gedanken ihren Tod vor „Ich steh' da und seh' dich endlich sterben!“ (EL/146) schreit sie wie besessen. Sobald die Mutterfigur schwindet, färbt sich Elektras Stimme kurzfristig wieder in einem sanfteren Ton, „Wo bist du, Vater?“ (EL/119), fragt sie trostlos. Hier lässt sich eine weitere Kontinuität zum Jelinekschen Text erkennen, die erst auf die Komplexität der Beziehung zur Mutter deutet und zum Schluss den Vaternord klagt, für den sie sich mitschuldig fühlt, weil unfähig, sich früher gegen die omnipotente Mutter wehren zu können. Daraufhin kommt Chrysothemis ins Bild, auch sie verzweifelt, doch versucht sie die Schwester zur Vernunft zu bringen, bittet sie, die Vergangenheit zu vergessen und neu zu beginnen. Obwohl sie den Wahn Elektras auf einer prinzipiellen Ebene begreift, ist sie von der Vorstellung erschüttert, wie eine Gefangene im Elternhaus zu sterben, denn alles, wonach sie strebt, ist im Grunde, ihr „Weiberschicksal“ (EL/124) zu erfüllen, Kinder zu zeugen, Mutter und Ehefrau zu werden. Aber die unbändige Elektra konzipiert kein Vergessen, sie besteht auf ihrer Rache, mit oder ohne die Hilfe der sie im Stich lassenden Schwester.

Indem er diesen Frauenfiguren einen so großen Aufführungsraum zuteilt, schafft Schleef sich selber die Möglichkeit, die Frage nach dem weiblichen Individualisierungsprozess szenisch wiederaufzugreifen. Obwohl er in *Droge Faust Parsifal* zuerst Elektra als erstes sich individualisiertes Frauensubjekt schilderte, überlegte er am selben Ort, ob diese Errungenschaft vielleicht nicht doch ihrer Mutter zustünde (DFP/267). Hier stellt sich der Zweifel erneut, denn wenn Elektra anfangs wild auf ein Selbstentscheidungsvermögen pocht, wird sie zu Ende der Szene eigentlich fast zahm, als würde sie auf die Individualisierungsansprüche verzichten.

Schleef zeichnet hier drei verschiedene Typologien von Frau aus. Klytämnestra ist die skrupellose, individualisierte Mutter, die durch ihre Mordtat völlig aus den Weiblichkeitsstandards herausgefallen ist; sie ist nun Täterin, also dem Mann gleich. Chrysothemis hingegen hält gerade an diesen Standards fest, sie trauert auf Grund des schrecklichen Schicksals ihrer Familie, doch sie möchte in die Zukunft blicken und ist dafür bereit, Rache und Gleichberechtigungsforderungen beiseite zu legen, um eine ungestörte ordinäre Existenz zu führen. Elektra positioniert sich zwischen den beiden: sie kann die Ungerechtigkeit nicht akzeptieren, spürt den Drang, dagegen zu handeln, doch verfügt sie nicht über die Skrupellosigkeit ihrer Mutter, sodass sie allein schon beim Gedanken eines Racheakts zu kollabieren anfängt. Deshalb fasst sie den Entschluss zu delegieren, und zwar an ihren zurückgekehrten Bruder.

Gerade in dieser Ermächtigung erweist sich die Differenz zwischen der mythologischen, von Hofmannsthal neubearbeiteten Figur der Elektra, die Rachepläne schuf, und Jelineks Elfi

Elektra, die bei der Klagephase bleibt. Als hätte sie die Zwecklosigkeit einer selbstständigen Aktion eingesehen, die in einer Männerwelt nicht wahrgenommen werden würde, verzichtet sie auf die unerfüllbaren Ansprüche, die ihr als Frau trotz aller Versuche verweigert bleiben. Und ihr Bruder erhebt keinen Einspruch dagegen, der vorbeugende Rückzug Elektras ist ihm sogar sehr recht; er bezichtigt sie sogar noch, immer so unerträglich „ernst“ (SP/169) gewesen zu sein und distanziert sich somit auch von dem antiken Vorbild, wodurch er sich der Schwester gegenüber herzlich und schützend gezeigt hatte. Schleef macht aus ihm einen Orestchor, in Matrosenuniform gekleidet, der den Geschlechterkampf erneut entzündet und Elektra als unvollkommene Frau darstellt, die sich nie sexuell unterworfen hat und der weiblichen Aufgabe der Mutterschaft nicht nachgekommen ist, sie sei also „Verflucht und zugenäht!“ (SP/169).

Auf die Verleumdungen antwortend, wird auch Elfi Elektra durch einen unsichtbar bleibenden Frauenchor gesprochen. Somit übernimmt diese Figur die ursprünglich dem antiken Chor zustehende Klagefunktion und verkörpert die post-protagonistische Figur der Klage⁴²¹, die nicht agiert. Mit Mozarts Arie „Ridente la calma“ wird an die wieder einkehrende Ruhe für Elektras so verwüstete Seele appelliert. Auf die verspottende Provokation der Seemänner, die über den weiblichen Anspruch mitreden zu dürfen, böse lachen, und die Frauen zu einer Konfrontation herausfordern, reagiert Elektra Elfi kaum, sie scheint nun eher die Faktenlage so hinzunehmen, wie sie ist, denn ein wahrhaftiges Mitspracherecht wird sie nie erlangen: „Und ich sage weiters, daß ich die ganze Zeit rede, Sie hören es ja selbst, aber es ist, als wäre es zu Schlafenden“ (SP/174).

3.7 Schleef als Autorin und das Rückfallen ins Reservat des Weiblichen

Der Abschlussmonolog wird im *Sportstück* einer als „Autorin“ definierten Figur überlassen, die aber laut Jelinek auch durch Elfi Elektra vertreten werden kann (SP/184). Dieser wurde zum Teil als der intimste Moment des gesamten Stückes verstanden, in dem die Autorin sich bei ihrem eigenen Vater dafür entschuldigt, Komplizin ihrer Mutter gewesen zu sein und ihn in einem Spitalbett habe sterben lassen⁴²²: „Und ich habe selber dabei mitgemacht, als mein Papa umgebracht worden ist“ (SP/184). Ob Jelinek diesen Monolog aus biographischer Sicht oder aus rein literarischen Zwecken gestaltet hat, soll hier nicht ergründet werden, doch steht fest, dass sie hier mit der Darlegung eines solchen Schuldgefühls eine starke thematische Kontinuität zur mythischen Elektrafigur bildet und über das reine Rachebedürfnis hinausgeht. Wenn sie nämlich die Fassungslosigkeit über die Vernichtung des Vaters

⁴²¹ Schmidt, S. 93.

⁴²² Vgl. Franz Wille, „Gespenster der Gegenwart“, in Theater Heute 3/98.

schildert, erzählt, wie sie von den Mitmenschen als Mörderin bezichtigt wird und mit dem Verlust nun leben muss, erkennt sie zugleich auch die väterliche Schuld an ihrer Einsamkeit: „Papa, du bist ein Gott gewesen und hast für mich nicht gekämpft“ (SP/187). Er hat sie nicht geschützt und sie im Kampf um Mitspracherecht allein gelassen.

Verblüffend erscheint, dass gerade dieser Teil nicht von einer der vielen weiblichen Darstellerinnen gesprochen wird, die im Laufe der Inszenierung aufgetreten sind. Schleef hätte sich eigentlich Elfriede Jelinek selbst als Sprecherin dieses Monologes gewünscht, doch diese habe sich sofort als zu schüchtern bzw. eingeschüchtert dafür erklärt und den Vorschlag abgelehnt⁴²³. Nach verschiedenen Überlegungen entschloss Schleef sich dann, selber mit dem Text über die Bühne zu gehen.

Mit dem Hochgehen des Vorhanges treten vier Bühnentechniker nach vorne und rollen dabei ein riesiges Leinentuch aus, worauf Buchstaben zu erkennen sind. Es dient sowohl als „letztes Bettzeug aus dem Irren-Haus“ (SP/185) als auch für eine symbolische Anwesenheit der Autorin, deren Text wortwörtlich niedergeschrieben worden ist. Trotzdem, um etwaigen Missverständnissen vorzubeugen, stellt Schleef den Zitierungsprozess deutlich aus, indem er sich umgehend als bloßer Vorleser des Textes definiert: „Die Autorin Elfriede Jelinek, Doppelpunkt“.

Dann beginnt er die Anrede an den Vater zu deklamieren und diese verschiedenen Stimmshattierungen zu färben; nach jedem zweiten Wort spricht er den Vater persönlich an, sodass „Papi“ zum aufdringlichen Füllwort wird, mal beängstigt, mal liebevoll, mal ironisch, mal angewidert ausgesprochen. Bis es sehr laut wird: „Haben Sie mein Recht gesehen?“, brüllt er in den Zuschauerraum, ohne sich eine Antwort zu erwarten. Um das Pathos zu dämpfen, spricht Schleef dem Publikum ironisierend sein Mitgefühl aus, welches sich „das alles anhören“ muss und versteht, dass die Zuschauer bereits applaudieren würden, um die durch sein Gebrüll verkörperte Stimme der Elfi Elektra endlich zum Verstummen zu bringen. Doch der Regisseur begleitet weiterhin den hoffnungslosen Anspruch auf Mitspracherecht und Ansehen, er vertritt noch einmal die Verzweiflung Elektras, welche auch die der Autorin und jeder anderen im Stück erwähnten „engagierten“ Frau ist. Hier hat Schleef die konkrete Möglichkeit, sich in erster Linie für die Wiedereinführung des weiblichen Subjekts einzusetzen, wofür er in seiner früheren Theater-Praxis und -Theorie plädiert hatte. Wohlwissend, dass auch diesmal niemand zuhören wird, bricht Schleef in einen entsetzlichen Schrei aus: „Mein Gebrüll übertönt die Menge. Sie haben schon längst Schweigen geboten und ich will immer noch, dass mich alle hören sollen“ (SP/187).

⁴²³ Vgl. Gespräch mit der Dramaturgin Rita Thiele, www.theater-wissenschaft.de.

Wie lächerlich Elfi Elektras Hoffnung auf Selbstbestimmung ist, wird durch das erneute Auftauchen der rosa Ballkleider endgültig klar. Von der Brandmauer kommt der diesmal sichtbare Frauenchor nach vorne und verkündet mit piepsender Stimme den Triumph über den gestürzten Achilles, der diesmal paradox klingt. Danach liest der Chor die letzten zwei Auftritte⁴²⁴ aus Kleists *Penthesilea* von Pergamenten ab, dessen Inhalt auf Grund der Piepsstimmen lächerlich und verfremdet erscheint – wie andererseits auch das Weiterbestehen der Amazonenfiguren in einer Männerwelt verfremdend wäre. Die resoluten Kämpferinnen scheinen eine Regression erlebt zu haben: mit dem Versagen ihres emanzipierten Staates sind sie wieder in das Reservat des Weiblichen zurückgefallen und haben sich das Verhalten der guterzogenen, gesellschaftlich angemessenen Frau angeeignet. Mit manieriertem Tun erinnern sie, wie sogar die dem Wahn verfallene Penthesilea mal den gegebenen Weiblichkeitsstandards entsprach, „so voll Verstand und Würd und Grazie!“⁴²⁵. Wie gefühlsgelähmte Sprechmaschinen fahren diese Frauen mit der Lesung fort, bis die Oberpriesterin im schwarzen Ballkleid auf die klägliche Natur des Menschen hindeutet: „Ach! Wie gebrechlich ist der Mensch, ihr Götter!“⁴²⁶.

In Anbetracht dieser Offensichtlichkeit wachen die Frauen aus ihrer Trance auf und fangen an, um ihr Leben zu schreien. Es handelt sich tatsächlich um einen existenziellen Schrei, da sie sich vor der Unvermeidbarkeit ihres Scheiterns befinden und erneut an die schwarzen brüllenden *Mütter* erinnern. So wie diese, kämpfen die Rokoko-Damen bis zum Ende: sie rebellieren gegen den unsichtbaren Männerchor, der für das gesamte männliche Geschlecht steht und die Frauen zurechtweisen will, indem er ihnen aus dem Off bedrohlich „Kunst, Kunst, Kunst“ zuschreit. Diese erwidern mit einem immer schwächer werdenden „Brot, Brot, Brot“, dann gehen sie seelisch zu Grunde und brechen körperlich zusammen, indem sie sich auf den Boden sinken lassen.

Das Tuch verschwindet in der Falltür, zusammen mit den darauf gedruckten Worten, die ein Mitspracherecht forderten. Mit der erneuten Besiegung des Subjekts Frau, kehrt wieder Ordnung ein: die endgültige Niederlage des Frauensubjekts ist erfolgt. Wie Jelinek in ihrem Text die Unrealisierbarkeit eines Frauenstaates denunziert hat, muss Schleef das Scheitern der Rezentralisierungsversuche der weiblichen Figur auf der Bühne eingestehen. Somit bestätigt er die erschreckende Botschaft des *Sportstücks*, wonach in einer medialisierten, sich um das Massenphänomen „Sport“ drehenden Gesellschaft der Mensch nur in seiner körperlichen Leistungsfähigkeit wahrgenommen wird und die Frau nur geduldet wird,

⁴²⁴ Vgl. Kleist, *Penthesilea*, a.a.O., Dreiundzwanzigster und Vierundzwanzigster Auftritt.

⁴²⁵ Ebd. V. 2680.

⁴²⁶ Ebd. V. 3037.

solange sie jung, hübsch und still bleibt. In einer solchen Existenzdimension haben die „engagierten Frauen, die Künstlerinnen“ oder einfach die normalen, selbstständig denkenden Frauen keine Überlebenschance; so kräftig sie auch für den Ausdruck ihrer Andersheit, ihrer nicht-stereotypisierbaren bzw. nicht-domestizierten Natur kämpfen mögen, scheinen sie weiterhin zur Unterdrückung bestimmt zu sein, zumindest auf dem Theater.

4. Fazit

In Rückblick auf die Textvorlage und die Inszenierung von *Ein Sportstück* scheint Elfriede Jelinek ein für Schleefs theaterästhetische Bedürfnisse modelliertes Stück konzipiert zu haben. Ausgehend von der dramaturgischen Lektüre, hat der Regisseur jede intertextuelle Andeutung erfasst und für die Szene erarbeitet und ausgedehnt, um somit die eigenen gesellschaftskritischen Ansichten, sowie Blickpunkte zur Frauenrolle und Geschlechterverhältnisse im alltäglichen Leben und im Theater auf den Punkt zu bringen. So kommt es zum Vortrag längerer Textflächen, die auf die von Jelinek angegebenen literaturmythologischen Referenzen deuten: die archetypischen Figuren der Penthesilea und der Elektra.

Was die erste Figur angeht, baut Jelinek zum Teil direkte Zitate aus dem gleichnamigen Stück von Heinrich von Kleist ein und formuliert eine paradoxe Parallelität zwischen dem dort entstandenen Frauenstaat und einer hypothetischen gegenwärtigen Kopie, die nur misslingen kann. Elektra stellt sich hingegen als latente Figur heraus, die jenseits ihrer Einsätze dem gesamten Stück als unterschwelliger Bezugspunkt anwesend bleibt und als eine Art Mittelachse dient, in der Thematisierung von Mutter-Tochter und Tochter-Vater Beziehungen sowie von weiblichen Emanzipationsbestrebungen.

Um diese Bezüge zu kräftigen und die dadurch aufgegriffenen Problematiken teilweise zu historisieren, entscheidet Schleef die bloßen Andeutungen zu entschlüsseln, indem er umfassende Passagen aus beiden Werken in das Jelineks einführt und expliziert. Im Fall der Elektra – die er nicht nach den griechischen Vorlagen zitiert, sondern nach der Fassung Hugo von Hofmannsthal – baut er einen sehr langen Auszug ein, sodass ein Drama im Drama entsteht. Dass Elektra für Schleefs persönliche Theorie der Theatergeschichte eine zentrale Funktion ausübt, ist unbestreitbar und der Jelineksche Text bietet sich hervorragend an, um den Fragenkomplex um diese Figur unter verschiedenen Facetten auszustellen und zu ergründen. Das *Sportstück* wird also temporär unterbrochen, um der vollkommen weiblichen Auseinandersetzung zwischen Elektra, Klytaimnestra und Chrysothemis Platz zu schaffen. Doch auch in einem so freigestaltbaren Zusammenhang wagt Schleef letztendlich nicht den Schritt, die Utopie einer weiblichen Ordnung zu vollziehen, bzw. ist er sich der Sinnlosigkeit

eines solchen Versuches bewusst. Gerade dieser Moment hätte den Vorschlag einer Alternative ermöglicht, zum Beispiel im Sinne der von Muraro formulierten *symbolischen Ordnung der Mutter*, die auf der Versöhnung von Mutter und Tochter basiert, die nicht mehr verfeindet, sondern Komplizinnen innerhalb eines mütterlichen Kontinuums werden, dem das männliche Individuum von Natur aus fremd bleibt⁴²⁷.

Andererseits lassen die wiederholten Bearbeitungen von Mutterfiguren im Lebenswerk Schleefs auf ein Streben nach einer solchen Mutterordnung denken, die er dennoch nicht systematisch formulieren noch durchsetzen konnte, vermutlich auf Grund der katastrophistischen Überzeugungen, die ihm von der Beobachtung der gesellschaftlich-politischen Zustände um sich herum kamen: er schilderte, wie die Geschichte nur ein Aufeinanderfolgen von gewalttätigen Machtsystemen produziert hat und alle auf Frieden zielende Optionen bereits in der embryonalen Phase demontiert habe.

Die verschiedenen Frauenschicksale, die Schleef in seinem Theaterwerk gezeigt hat, scheinen alle miteinander in Verbindung zu stehen. Die sich selbstausgestoßene, vor dem Palast der Macht stehende Elektra muss sich mit den negativen Auswirkungen ihrer fruchtlosen Individualisierung abfinden: innerhalb einer patriarchalischen Gesellschaft erscheint sie als Muttermörderin, Kinderlose und sich selbstbestimmen wollende Frau, also mehrfach im Defekt und dafür verachtet. Ähnlich ergeht es den Schleef'schen *Müttern*, die um ihre Söhne trauern und sich nun in einer Welt, die die Frau nur in ihrer Mutterrolle anerkennt, als Kinderlose gefährdet fühlen. Deshalb können sie nicht auf die männlichen Anordnungen warten, stürzen den Tempel der Demeter, fordern weitere Krieger an, die Ehre ihrer Söhne zu rächen. Sie handeln also eigenständig und stellen sich somit gegen die herrschende Ordnung, die ihre Existenzlegitimität bedroht.

Penthesilea, und das durch sie vertretene Experiment eines Frauenstaates ist eine direkte Folge der vor der ständigen Bedrohung entstehenden Angst, die wiederum das Bedürfnis nach einer Wende, einer Umkehrung der Ordnung aufkommen lässt.

Schleefs Beschäftigung mit antikem Stoff gilt also der Erörterung von geschlechtlich bedingten Machtverhältnissen, die von seiner Sicht aus, zur Ausstoßung der weiblichen Figur aus dem Zentrum der tragischen Handlung geführt und dadurch das Überleben der

⁴²⁷ Die italienische Philosophin Luisa Muraro theorisiert dadurch eine ganz andere Ausstoßung und zwar die des Mannes. Als Antwort auf diese natürliche Ausstoßung aus dem mütterlichen Kontinuum hätte der Mann mit Gewalt seine Macht erkämpft, und die Hysterikerin hätte sich im Kampf gegen die Mutter dieser männlichen Vorherrschaft unterworfen. Die Rückkehr zur Muttersprache, zu einem dialogischen Sprechen wäre laut Muraro der erste Schritt um eine neue symbolische Ordnung zu erstellen, die nicht die einer patriarchalischen Gesellschaft entspricht: das kann nur stattfinden, „in dem Moment wo die Hysterikerin selbst, die Mutter als diejenige erkennt, die sie ins mütterliche Kontinuum eingefügt hat“. Vgl. Luisa Muraro, *L'ordine simbolico della madre*, Editori Riuniti, Roma 1991.

Tragödie an sich gefährdet haben. Aus der Beobachtung der einer patriarchalischen Kultur innewohnenden Dynamiken, die keine Tragödie in ihrer ursprünglichen Gestalt erlaubt, entsteht der Drang, sich um die Wiedereinführung der verstoßenen weiblichen Figur zu kümmern. Und so dreht sich Schleefs Theaterarbeit zum größten Teil um die Denunzierung der bestehenden Machtverhältnisse und um das Erforschen alternativer Formationen. Doch scheint sich aus diesen Versuchen keine positiv durchsetzbare Antwort ergeben zu haben, sodass die Suche nach einem anderen System offenbleibt.

Wenn Jelinek bereits von der Besiegung des weiblichen Geschlechts ausgeht, und mit vollkommen desillusionierter Einstellung auf den Penthesilea-Stoff zurückgreift, um die unerbittliche Unrealisierbarkeit einer weiblichen Ordnung zu schildern, versucht Schleef noch, zumindest szenisch, das Machtgefüge umzukippen. Er lässt seine rasenden Frauen auf die peinigenden Männer stürzen und stimmlich wie körperlich siegen. Doch auf diese Art entsteht keine neue, sondern eher eine Wiederauflage der bestehenden Ordnung, im weiblichen Kostüm. Schleef wünscht ein weiblich determiniertes Modell von Gesellschaft, doch scheint ihm dieses immer illusionärer zu sein, weil jedes von ihm konzipierte Modell sich letztendlich als Iteration des bereits herrschenden herausstellt.

Dort, wo es ihm gelingt, Frauen ins Zentrum des Konflikts und somit in gewisser Weise an die Macht zu bringen, muss er beobachten, wie diese kein eigenes System gründen, sondern die Struktur des männlichen aufnehmen und unter anderem Namen weiterführen. Genau wie die männliche, erweist sich die weibliche Herrschaft als gewalttätig, autoritär, zerstörerisch. Aus seinen Theaterarbeiten ergeben sich also zwei Möglichkeiten, die letztendlich das gleiche bewirken: entweder die offensichtliche Niederlage des weiblichen Subjekts, das von einer patriarchalischen Gesellschaft von Anfang an geopfert und beseitigt wird, oder, im Fall einer anscheinenden weiblichen Machtübernahme, die Angleichung an das bevorstehende gewalttätige kastrierende Modell, also erneut die weibliche Niederlage.

Er scheint kein geschlechtliches Problem mehr daraus zu machen, sondern führt alles auf das Phänomen Macht an sich zurück. Denn egal ob in weiblicher oder männlicher Hand, führt diese zwangsläufig zu Ausübung von Gewalt. In dieser Hinsicht ist das Theaterwerk Einar Schleefs zwar als eine ständige Denunzierung der Unterdrückung des weiblichen Subjekts zu schätzen, was er nicht als „Überlaufen auf die Seite der Frauen“ (DFP/10) beschreibt, sondern ihm notwendig erscheint, im Sinne der Erhaltung der künstlerischen Gattung Tragödie.

Doch kommt dabei eine aussichtslose nihilistische Botschaft heraus: trotz der vielen Frauenfiguren, die zum Teil das Zentrum seiner Inszenierungen erobern, scheint seine Forderung nach einer Wiedereinführung nicht wirklich gelungen zu sein. Was bleibt, ist der

Zynismus des Matrosenchors aus *Sportstück*, der sich an den episodenhaften Erfolgen der weiblichen Subjekten amüsiert, um dann die endgültige Vernichtung umso mehr zu genießen: „Was, Frauen wollen auch mitreden? Na, dann viel Spaß“ sagen sie schadenfreudig, denn über einen solchen Anspruch kann nur gelacht werden.

Die unterschiedlich angesetzten doch gleich negativ ausgehenden Vorstellungen, die Elfriede Jelinek und Einar Schleef in der Erklärung der Unmöglichkeit einer gesellschaftlichen Ordnung der Frau auf einer philosophischen Ebene sehr eng verbinden, ergeben sich als eine gescheiterte Utopie.

Schlussbemerkung

Rückblickend auf die Theaterarbeiten Einar Schleefs, die im Laufe der vorliegenden Dissertation in Betracht gezogen und hinterfragt wurden, kann nun behauptet werden, dass die ersehnte Wiedereinführung hinsichtlich des geschilderten Drangs, Chor- und Frauenfiguren wieder in das Zentrum des theatralischen Geschehens bringen zu müssen, nur zum Teil gelungen ist.

Mit seinen vielumstrittenen Inszenierungen – in denen er versucht, die dann in *Droge Faust Parsifal* zusammengefassten Ideen über das Theater zu verwirklichen – erschafft Einar Schleef tatsächlich einen neuen szenischen Raum für die Figuren, die von ihm als verdrängte Protagonisten des tragischen Konflikts beschrieben werden. Doch erweist sich dieser Raum als kurzlebig und fragil: die imposanten Chöre und die rasenden Frauenerscheinungen – in kollektiver oder einzelner Gestalt –, die seine Aufführungen beleben, fallen durch die Vehemenz ihres Auftretens auf und scheinen sich auf den ersten Antrieb gegen eine sie verstoßen wollende Institution durchsetzen zu können.

Das Schicksal der Chöre bleibt wechselhaft, denn auch dort, wo die wuchtigen Chorformationen über die vereinzelt Individuen, bzw. Darsteller akustisch und körperlich siegen, bleibt deren Behauptung oder sogar Machtübernahme episodisch, wird bald wieder zugunsten der individualisierten Herrscher umgekippt oder verweilt im unlösbaren Konflikt der Interdependenz von Chor und Einzelnem.

Die gescheiterte Rehabilitierung der weiblichen Figur ist noch offensichtlicher, da kein geschlechterkampffreier Existenzraum entsteht, in dem das weibliche Element endlich in Einklang oder Kooperation mit dem männlichen Individuum – welches für ihre ursprüngliche Verdrängung verantwortlich war – agieren kann. Schleef war sich der Unrealisierbarkeit des eigenen Versuchs bereits im Voraus bewusst; viel mehr als eine utopische Vorstellung von Gesellschaft zu verkörpern, ging es ihm darum, durch die theaterpraktische Tätigkeit die Hoffnungslosigkeit der Überbrückung von Machtverhältnissen zu schildern, die jeder Form von Sozialordnung innewohnen.

Weit davon entfernt, seine Bühnenkonzeptionen der Errichtung fiktiver Modellen zu widmen, die eine gleichberechtigte Form von Koexistenz experimentieren bzw. vortäuschen sollen, will Schleef das Ausüben von Macht und Gewalt als konstitutiv einer jeden Herrschaft entlarven. Somit erklärt er jede Darstellung von gleichberechtigten gesellschaftlichen Zuständen indirekt für heuchlerisch. Gewalt, Usurpation, Unterdrückung, Erniedrigung stellen sich als grundlegende Eigenschaften einer jeden Gesellschaftsform heraus. Die bei der Aufarbeitung der *Mütter*-Inszenierung verwandte Metapher der

Schlange, die sich in den Schwanz beißt, zieht sich durch Schleefs gesamtes theatralisches Schaffens, als eine Art nihilistisches „fabula docet“.

Die Wiedereinführung von Frauenfiguren, die außerhalb eines standardisierten Weiblichkeitsreservats agieren, kann jenseits der verschiedenen Entfaltungen zu einem einzigen destruktiven Ergebnis führen: Selbstbehauptungsdränge und Rebellionstribe erweisen sich als labile Errungenschaften und werden bald enttäuscht; die Verstoßung gegen die Erwartungen eines stereotypischen Weiblichkeitsbilds ist eine ebenso kurzfristige Erscheinung; der erkämpfte Existenzraum wird wieder verriegelt und stellt sich als Illusion heraus. Alle Versuche einer Emanzipation oder sogar einer Machtübernahme seitens weiblicher Subjekte – sowohl individuelle als auch chorische – müssen scheitern und werden von einer erneuten Unterdrückung gefolgt.

So die Parabel der stark und selbstbewusst gestalteten Figuren der Helene, Eva und Adelheid, die zwar gegen die Konventionen stoßen, und dennoch letztendlich von Vater, Liebhaber, Bräutigam zurechtgewiesen und im übertragenen Sinn von der patriarchalischen Herrschaft vernichtet werden. Schleef ermöglicht es ihnen, wieder eine zentrale Stelle innerhalb der Ökonomie der Aufführung einzunehmen, sodass diese Frauen für einige Stunden über ein Geschick zu siegen scheinen, das sie in einen Zustand der Ausstoßung und Verdrängung verdammt hatte. Bis die Balance wieder umkippt und ihnen nichts übrigbleibt, als sich der männlichen Übermacht zu fügen: sie zerbrechen an der wiederholten Opferung.

Nicht viel anders ergeht es den chorischen Frauenformationen, sowie den trauernden Müttern, den klagenden Mädchen Thebens oder dem Gretchenchor. Diese furchterregenden Frauenerscheinungen erzeugen eine kompakte Kraft, agieren gemeinsam und setzen zum Teil sogar deren Ansprüche durch, doch müssen sie dafür zwangsläufig auf die Seite der Unterdrücker, der Peiniger fallen. Die aufgestaute Wut bricht aus, führt sie selber zur Gewalttätigkeit und verlagert sie von der Position des Opfers in die des Täters. Dasselbe passiert im *Sportstück*, wo sowohl einzelne als kollektive Frauenfiguren sich in der Eroberung einer führenden oder zumindest würdigen Position versuchen, und geistig wie körperlich zu Grunde gehen. Es entsteht keine Alternative bzw. keine positive, im Sinne von friedliche, erleuchtete Möglichkeit, die gesellschaftlichen Verhältnisse zu regeln und als gleichgestellte Protagonistinnen, Mitbeteiligte eines mehrgeschlechtlichen Systems zu handeln.

Der zentrale Konflikt der Tragödie, auf den Schleef so oft hinweist, ist als Zentrum der Macht zu verstehen und seine theaterpraktischen Versuche bestätigen, dass Macht nicht trennbar von Gewalt und Missbrauch ist. Das Geschlecht oder die Natur des Machthabers spielt keine Rolle: ein modernes Matriarchat würde keine substantielle gesellschaftlich-

politische Änderung bringen, sondern eine bloße geschlechtliche Inversion der bestehenden Ordnung. Die Möglichkeit einer weiblichen Führung, frei von vorgeschriebenen genderspezifischen Eigenschaften, muss Utopie bleiben. So bestätigt sich Schleefs Aussage erneut, die hier als Summa seiner skeptischen Weltanschauung vorgeschlagen wird – „der erste Krieg ist wie der letzte“.

Im Rahmen der dargelegten Untersuchung der Theatertheorien und der Theaterästhetik Einar Schleefs konnte zwar keine Übersicht der aktuellsten Realitäten skizziert werden, doch öffnet die nicht vollkommen gelöste Fragestellung natürlich eine Perspektive auf weiterführende Recherchen, die besonders die Auswirkung seines Schaffens auf die nachkommende Theaterlandschaft ergründen und nach möglichen intellektuellen Schleef-Erben Ausschau halten könnten. Hinsichtlich der Aussage Schleefs, nach ihm hätte keine Chorformation mehr von seinem Kanon absehen können, wäre es zum Beispiel interessant, die Arbeit einiger Regisseure wie René Pollesch, Volker Lösch, Dimiter Gotscheff oder Theaterkollektive wie Theaterkombinat, She She Pop, Rimini Protokoll zu beobachten und spannende Anregungen für zukünftige wissenschaftliche Hinterfragungen finden.

Die typisch Schleefische Provokation könnte also als Anreiz für eine vertiefende Hinterfragung der aktuellen Lage von Chor und Weiblichkeitsfiguren auf der Bühne dienen, wodurch festgestellt werden könnte, inwiefern Schleefs Engagement im Sinne einer Rehabilitierung der verdrängten Protagonisten tatsächlich fruchtbar gewesen ist.

Literaturverzeichnis

Einar Schleef - Quellen

Romane, Erzählungen, Essays

Gertrud, 1. Band, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1980.

Gertrud, 2. Band, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1980.

Zuhause, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1981.

Die Bande, Erzählungen, Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main, 1982.

Gertrud II, Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main, 1984.

Schlangen, Bildtextband (zusammen mit Hans-Ulrich Müller-Schwefe), Suhrkamp, Frankfurt am Main 1986.

Droge Faust Parsifal, Essay, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1997.

Zigaretten, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1998.

Mooskammer, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2003.

Hörspiele

Republikflucht (HR 1978)

Die Bande (ORF 1978)

Tod des Lehrers (HR 1980)

Berlin-Begegnungen (HR 1982)

Die Einladung (ORF 1983)

Abschlußfeier (HR 1983)

Berlin ein Meer des Friedens (SFB 1985)

Gewöhnlicher Abend (SWF 1985)

Berlin A Sea of Peace (BBC London 1987)

Wittenbergplatz (SFB 1987)

Unruhe (HR 1988)

„*Entweder bin ich irr oder die Welt*“ von Mathias Baxmann nach Texten von Einar Schleef.
73 Min. Produktion SWR, WDR wurde mit ARD-Hörspielpreis 2006 ausgezeichnet.

Theaterstücke

Der Fischer und seine Frau, Uraufführung 14. April 1976, Staatliches Puppentheater Dresden.

Lucretia Borgia, Bearbeitung des Stücks von Victor Hugo, deutsch von Georg Büchner. Uraufführung 10. November 1978, Tramdepot Tiefenbrunnen, Zürich.

Berlin ein Meer des Friedens, 1983, Uraufführung 4. November 1983, Theater der Stadt Heidelberg.

Das lustigste Land, Uraufführung 3. Februar 1984, Landesbühne Wilhelmshaven.

Mütter, nach Aischylos und Euripides (in Zusammenarbeit mit Hans-Ulrich Müller-Schwefe=), Uraufführung 23. Februar 198, Schauspiel Frankfurt.

Die Nacht mit Mozart, (mit Bertrand Sauvât und Gabriele Gerecke), Uraufführung Juni 1987, Festival Spoleto.

Die Schauspieler, Uraufführung 12. März 1988, Schauspiel Frankfurt.

Totentrompeten 1–4

Totentrompeten, Uraufführung 28. Januar 1995, Mecklenburgisches Staatstheater Schwerin.

Drei Alte tanzen Tango, Uraufführung 22. Februar 1997, Mecklenburgisches Staatstheater Schwerin.

Deutsche Sprache schwere Sprache, Uraufführung 16. November 2000, Mecklenburgisches Staatstheater Schwerin.

Gute Reise auf Wiedersehen (Fragment).

Wezel, Uraufführung 7. Oktober 1995, Theater Nordhausen.

Nietzsche Trilogie, Uraufführung 24. April 2002, Volksbühne Berlin.

Gertrud, ein Totenfest: Monolog für Frauenchor. Uraufführung 18. Oktober 2003.

Die Party (nach August Strindberg).

Lange Nacht, 2003.

Tagebücher und Briefwechsel

Tagebuch 1953–1963. Sangerhausen, Winfried Menninghaus, Wolfgang Rath und Johannes Windrich (Hrsg.), Suhrkamp Frankfurt am Main, 2004.

Tagebuch 1964–1976. Ostberlin, Winfried Menninghaus, Wolfgang Rath und Johannes Windrich (Hrsg.), Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2006.

Tagebuch 1977–1980. Wien, Frankfurt am Main, Westberlin, Winfried Menninghaus, Wolfgang Rath und Johannes Windrich (Hrsg.), Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2007.

Tagebuch 1981–1998. Frankfurt am Main, Westberlin, Winfried Menninghaus, Wolfgang Rath und Johannes Windrich (Hrsg.), Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2009.

Tagebuch 1999–2001. Berlin, Wien, Winfried Menninghaus, Wolfgang Rath und Johannes

Windrich (Hrsg.), Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2009.

Briefwechsel I (1963 -1976). Gertrud Schleef – Einar Schleef, Hrsg. Susan Todd und Hans-Ulrich Müller-Schwefe, Theater der Zeit, Frankfurt 2009.

Briefwechsel II (1977 -1990). Gertrud Schleef – Einar Schleef, Hrsg. Susan Todd und Hans-Ulrich Müller-Schwefe, Theater der Zeit, Frankfurt 2011.

Inszenierungen

1972 *Katzgraben*, von Erwin Strittmatter, Berliner Ensemble, Co-Regie, Bühnenbild, Kostüme

1974 *Frühlings Erwachen*, von Franz Wedekind, Berliner Ensemble, Co-Regie, Bühnenbild, Kostüme.

1975 *Fräulein Julie*, von August Strindberg, Berliner Ensemble, Co-Regie, Bühnenbild, Kostüme

1986 *Mütter*, nach Aischylos' Sieben gegen Teben und Euripides' Die Schutzflehenden, Schauspiel Frankfurt.

1987 *Vor Sonnenaufgang*, von Gerhart Hauptmann, Schauspiel Frankfurt.

1988 *Die Schauspieler*, eigenes Stück, Schauspiel Frankfurt.

1989 *Ur-Götz*, von Johann Wolfgang von Goethe, Schauspiel Frankfurt.

1990, *Neunzehnhundertachtzehn*, von Lion Feuchtwanger, Schauspiel Frankfurt.

1990 *Faust*, von Johann Wolfgang von Goethe, Schauspiel Frankfurt.

1993 *Wessis in Weimar*, von Rolf Hochhuth, Berliner Ensemble.

1993 *Faust*, von Johann Wolfgang von Goethe, Schillertheater.

1995 *Puntila*, von Bertolt Brecht, Berliner Ensemble, Regie und Hauptrolle.

1997 *Salome*, von Oscar Wilde, Düsseldorfer Schauspielhaus.

1998 *Ein Sportstück*, von Elfriede Jelinek, Burgtheater Wien.

1999 *Wilder Sommer*; nach Carlo Goldonis *Trilogie der Sommerfrische*, Burgtheater Wien.

1999 *Der Golem in Bayreuth*, von Ulla Berkéwicz, Akademietheater.

2000 *Verratenes Volk*, nach Texten von John Milton, Friedrich Nietzsche, Edwin Erich Dwinger und Alfred Döblin, Deutsches Theater Berlin.

Quellen

- Aischylos, *Tragödien*, übers. Von Oskar Werner, Hrsg. Von Bernhard Zimmermann, 5 Aufl. Artemis & Winkler, Zürich 1996.
- Aristophanes, „*Frösche*“: *Einleitung, Text und Kommentar*, 2. Aufl. Besorgt von Walther Kraus, Ludwig Radermacher, Rohrer, Wien 1954.
- Aristoteles, *Werke in deutscher Übersetzung*, in 20. Bände, begr. von Ernst Grumach, hrsg. von Hellmut Flashar, Akademie Verlag, Berlin 2008.
- Bachofen J. J., *Das Mutterrecht*, 7. Auflage, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1989.
- Benjamin Walter, *Werke und Nachlaß. Kritische Gesamtausgabe*, hrsg. von Burkhardt Lindner unter Mitarbeit von Simon Broll und Jessica Nitsche, 21 Bände, Suhrkamp, Berlin 2012.
- Brecht Bertolt, *Werke*, Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, hrsg. von Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus-Detlef Müller, Aufbau u. Suhrkamp, Berlin u. Frankfurt am Main 1989.
- Brecht-Handbuch in fünf Bänden, herausgegeben von Jan Knopf, Metzler, Stuttgart u. Weimar 2001.
- Büchner Georg, *Sämtliche Werke und Briefe*: mit Kommentar, Werner R. Lehmann Hrsg. Histor. krit. Ausg. Hamburger Bücher-Ausgabe in vier Bänden, 1967.
- Euripides, *Sämtliche Tragödien und Fragmente*, übers. von Ernst Buschor, hrsg. von Gustav Adolf Seeck, Heimeran, München 1972.
- Goethe Johann Wolfgang, *Goethes Werke. Hamburger Ausgabe in 14. Bänden*, textkritisch durchgesehen und kommentiert von Erich Trunz, Beck, München 1981-88.
- Hauptmann Gerhart, *Das Gesammelte Werk*, Band XVII, Suhrkamp, Ausgabe letzter Hand zum 80. Geburtstags d. Dichters 15.11.1942.
- Ders., *Sämtliche Werke*, herausgegeben von Hans-Egon Hass, Propyläen Verlag, 1966.
- Ders. *Die Kunst des Dramas. Über Schauspiel und Theater*, zusammengestellt von Martin Machatzke, Propyläen, Berlin 1963.
- Hofmannsthal Hugo von, *Gesammelte Werke*, Fischer, Berlin 1924.
- Homer, *Ilias*, Neue Übertragung von Wolfgang Schadewaldt, Insel, Verlag, Frankfurt am Main 1975.
- Jelinek Elfriede. *Ein Sportstück*, Rowohl, Reinbeck 1999.
- Dies. Elfriede, *Sport: una pièce; Fa niente: una piccola trilogia della morte*, introduzione di Luigi Reitani, Ubulibri 2005.
- Dies., *Die Schutzbefohlenen*, Rowohlt Theater Verlag, Reinbeck 2013.

- Dies., von der offiziellen Webseite www.elfriedejelinek.com abgerufen:
Überschreitungen: Ein Gespräch mit Elfriede Jelinek;
Frauenraum;
Das weibliche Nicht-Opfer (Vortrag gehalten am 23.06.2004 im Jüdischen Museum Wien)
- Dies., „Ich möchte seicht sein“, in: Theater Heute Jahrbuch 1983.
- Dies., „Alles ist ein Spiel um den blutigen Ernst“, in: Tagesspiegel 20.5.98.
- Dies., „Death of a not for ladies's man“, in: <http://ourworld.com-puserve.com/homepages/elfriede/> Januar 1998.
- Kleist Heinrich von, *Sämtliche Werke*. Brandenburger Ausgabe. Hrsg. Von Roland Reuß, Peter Staengle, Ingeborg Hams. Bd. I/5, Stroemfeld/Roter Stern, Basel/Frankfurt am Main 1992.
- Lenz Jakob Michael Reinhold, *Die Soldaten*, in: Ders. *Werke*, Herausgegeben von Friedrich Voit, Reclam Verlag, Stuttgart 1997.
- Nietzsche Friedrich, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, in: Werke. Abt. 3, Bd. 1. Kritische Gesamtausgabe, Hrsg. Giorgio Colli, Volker Gerhardt, Wolfgang Müller-Lauter, De Gruyter, Berlin 1972.
- Rousseau Jean-Jaques, *Schriften*, herausgegeben von Henning Ritter, Carl Hanser Verlag, München Wien 1978.
- Schiller Friedrich, *Schillers Werke. Nationalausgabe*, begründet von J. Petersen, fortgeführt von L. Blumenthal, B. von Wiese und S. Seidel, Herausgegeben im Auftrag der Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar und des Schiller-Nationalmuseums in Marbach von N. Oellers und Siegfried Seidel, Weimar 1943.
- Schlegel August Wilhelm, *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*, Kritische Ausgabe eingeleitet und mit Anmerkungen versehen von Giovanni Vittorio Amoretti, Band 1, Kurt Schroeder Verlag, Bonn u. Leipzig 1923.
- Sophokles, *Dramen: griechisch und deutsch*, Hrsg. und übers. von Wilhelm Willige, überarbeitet von Karl Bayer. Mit Anm. und einem Nachw. von Bernhard Zimmermann, 5. Aufl., De Gruyter, Berlin 2007.

Forschung

- Krone-Balcke Ulrike, „Einar Schleef“ in: *Neue Deutsche Biographie* (NDB), Band 23, Duncker & mblot, Berlin 2007.
- Baechtold Jakob (Hrsg.) *Goethes Götz von Berlichingen. In dreifacher Gestalt*, Akademische Verlagsbuchhandlung von J. C. R. Mohr (Paul Siebeck), Freiburg und Tübingen 1882.

- Balme Christopher, *Einführung in die Theaterwissenschaft*, 5. Neu bearb. und erw. Aufl., Schmidt, Berlin 2014, 226 S.
- Bark Karlheinz; Martin Fontius (Hrsg.), *Ästhetische Grundbegriffe*, historisches Wörterbuch in sieben Bänden, Metzler, Stuttgart 2003.
- Barsch Kurt und Günther Höfler (Hrsg.), Elfriede Jelinek, Literaturverlag Droschl, Graz 1991.
- Barthes Roland, *Ich habe das Theater immer sehr geliebt, und dennoch gehe ich fast nie mehr hin. Schriften zum Theater*, Alexander-Verlag, Berlin 2001.
- Baur Detlev, „Chor und Theater“. In: *Poetica: Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft*, München 1997, S 26-47.
- Ders., *Der Chor im Theater des 20. Jahrhunderts*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1998.
- Behrens Wolfgang, *Einar Schleeff. Werk und Person*, Theater der Zeit, Berlin 2003.
- Beier Gerhard, *Wir wollen freie Menschen sein. Der 17. Juni 1953: Bauleute gingen voran*, Büchergilde Gutenberg, Frankfurt am Main, Wien 1992.
- Torsten Beyer, „Einar Schleeff – Die Wiedergeburt des Chores als Kritik des bürgerlichen Trauerspiels“, in: www.theater-wissenschaft.de
- Bovenschen Sylvia, *Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1979.
- Brauneck Manfred, *Die Welt als Bühne, Geschichte des europäischen Theaters*, Metzler, Stuttgart 1983-2007.
- Bronfen Elisabeth, *Nicht über Ihre Leiche: Tod, Weiblichkeit und Ästhetik*, Königshausen und Neumann, Würzburg 2004.
- Burkert Walter, *Homo Necans, Interpretation altgriechischer Opferriten*, De Gruyter, Berlin New York 1972, S. 28.
- Ders., *Griechische Religion der archaischen und klassischen Epoche*, Verlag W. Kohlhammer, Stuttgart Berlin Köln Mainz 1977.
- Ders., *Anthropologie des religiösen Opfers*, Carl Friedrich von Siemens Stiftung, München 1983.
- Butler Judith, *Das Unbehagen der Geschlechter*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1991.
- Dies. Judith, „Performative Acts and Gender Constitution: an Essay in Phenomenology and Feminist Theory“, in: *Theatre Journal*, Vol. 40, n. 4, S. 519-531, 1998.
- Canetti Elias, *Masse und Macht*, Fischer, Frankfurt a. Main 1980.

- Cantarella Eva, *L'ambiguo malanno. La donna nell'antichità greca e romana*, Einaudi Scuola, Milano 1995.
- Cavarero Adriana, *Nonostante Platone. Figure femminili nella filosofia antica*, Editori Riuniti, Roma 1992.
- Dies. *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*, Feltrinelli, Milano 2003.
- Dies., *Tu che mi guardi, tu che mi racconti*, Feltrinelli, Milano 1997.
- Cixous Hélène, *Das Lachen der Medusa*, zusammen mit aktuellen Beiträgen, Esther Hutfless Hg., übers. von Claudia Simma, Passagen, Wien 2013.
- Renata Cornejo, *Das Dilemma des weiblichen Ich*, Untersuchungen zur Prosa der 1908er Jahre von Elfriede Jelinek, Anna Mitgutsch und Elisabeth Reichart, Praesens Verlag, Wien 2006.
- De Beauvoir Simone, *Das andere Geschlecht: Sitte und Sexus der Frau*, Rowohlt, Reinbeck bei Hamburg 1974.
- Friedrich Dieckmann, „Diskurs über 'Fräulein Julie'“, in: Sinn und Form Heft 6/1975.
- Foi Maria Carolina, *La giurisdizione delle scene. I drammi politici di Schiller*, Quodlibet, Macerata 2013.
- Dreyse Miriam, Passos de Carvalho, *Szene vor dem Palast. Die Theatralisierung des Chors im Theater Einar Schleefs*, Peter Lang Verlag, Frankfurt/ Main 1999.
- Dies., *Szene vor dem Palast: Die Theatralisierung des Chors im Theater Einar Schleefs*, Peter Lang, Frankfurt/Main 1999.
- Dies., "Die Schönheit jedes einzelnen", in: *Schleef Block I*, hg. von Harald Müller, Arbeitskreis Einar Schleef Sangerhausen e.V. 2004.
- Dies., "Die Theaterarbeit Einar Schleefs und die neuen Medien - eine signifikante Auslassung?", in: Finter/Brandstetter/Wessendorf/Wiesel (Hrsg.): *Grenzgänge: Das Theater und die anderen Künste*. Tübingen 1998.
- Eichberg Henning, *Massenspiele: NS-Thingspiel, Arbeiterweihepiel und olympisches Zeremoniell*, Frommann-Holzboog, Stuttgart – Bad Cannstatt 1977.
- Emmerich Wolfgang, *Kleine Geschichte der DDR*, Kiepenheuer, Leipzig 1997.
- Flashar Hellmut, *Inszenierung der Antike: das griechische Drama auf der Bühne; von der frühen Neuzeit bis zur Gegenwart*, Beck, München 2009.
- Fischer-Lichte Erika, *Semiotik des Theaters*, 3 Bde. Gunter Narr Verlag, Tübingen 1998.
- Dies., *Kurze Geschichte des deutschen Theaters*, UTB für Wissenschaften, Tübingen 1999.
- Dies., *Geschichte des Dramas*, 2 Bde., UTB für Wissenschaften, Tübingen 2001.

- Dies., *Ästhetische Erfahrung. Das Semiotische und das Performative*, Francke A. Verlag, Tübingen 2001.
- Dies. (Hrsg.), *Antike Tragödie heute: Vorträge und Materialien zum Antiken-Projekt des Deutschen Theaters*, Henschel, Leipzig 2007.
- Dies., *Performativität. Eine Einführung*, transcript, Bielefeld 2011.
- Dies./Doris Kolesch /Matthias Wartstat (Hrsg.), *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Metzler, Stuttgart 2015.
- Fusillo Massimo, *Il dio ibrido. Dioniso e le „Baccanti“ nel Novecento*, Il Mulino, Bologna 2006.
- Gerecke Gabriele, Harald Müller, Hans-Ulrich Müller-Schwefe (Hrsg.), *Einar Schleef-Arbeitsbuch*, Theater der Zeit, Berlin 2002.
- Girard René, *Das Heilige und die Gewalt*, Benziger, Zürich 1987.
- Ders., *La vittima e la folla, violenza del mito e cristianesimo*, Santi Quaranta, Treviso 1998.
- Hagen Manfred, *DDR Juni '53. Die erste Volkserhebung im Stalinismus*, Franz Steiner Verlag, Stuttgart 1992.
- Haitzinger Nicole, *Resonanzen des Tragischen: Zwischen Ereignis und Affekt*, Turia + Kant, Wien 2015.
- Haß Ulrike, „Der Chor wird eher gehört als gesehen. Im Körper des Chores. Zur Uraufführung von Elfriede Jelineks Ein Sportstück am Burgtheater Wien durch Einar Schleef“, in: Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch, Christel Weiler (Hg.): *Transformationen. Theater der neunziger Jahre. Beiträge des 3. Kongresses der Gesellschaft für Theaterwissenschaft in Berlin 1998*, Theater der Zeit Verlag, Berlin 1999, S. 71-82.
- Dies., „Chorkörper, Dingkörper: Vom Geist der Droge. Zur Theaterarbeit von Schleef und Jelinek“, in: *Kaleidoskopien. Zeitschrift des Instituts für Theaterwissenschaft*, nr. 3. 1999, Leipzig 1999, S. 150-161.
- Dies., „Woher kommt der Chor“, in: „Monika Meister, Stefanie Schmitt, Auftritt Chor. Formationen des chorischen im gegenwärtigen Theater“, in: *Maske und Kothurn – Internationale Beiträge zur Theater- Film und Medienwissenschaften*, 58 fg. 2012/ Heft 1 2012, S. 13-30.
- Dies., „Von Sprache, das nicht aus einem Mund kommt. Chor und Geographie bei Heiner Müller“, in: Patrick Primavesi, *Aufbrücke. Theaterarbeit zwischen Text und Situation*, Verlag Theater der Zeit, Berlin 2004.
- Heeg Günter, „Halt es aus, o mein Gehirn, diese wütende Freude. Bis ich sein Blut habe fließen sehen, dann reiß. Zu Einar Schleefs Inszenierung des Ur-Götz“, in: *Argo 2*, Hg. vom Düsseldorfer Schauspielhaus, Düsseldorf 1990, S. 84ff.
- Ders., "Herr und Knecht, Furcht und Arbeit, Mann und Weib. Einar Schleefs

- archäologische Lektüre von Brechts *Pantila*", in Marc Silberman (Hg.): *drive b: Brecht 100. Theater der Zeit / Brecht Yearbook 23*, Theater der Zeit, Berlin 1997, S. 147ff.
- Ders., "Einar wie Eva: Towards an Economy of the Feminine in Schlee's *Pantila*", in: *Special Section on Bertolt Brecht TDR*, 43/4 1999, S. 86ff.
- Ders. *Das Phantasma der natürlichen Gestalt: Körper, Sprache und Bild im Theater des 18. Jahrhunderts*, Stroemfeld, Basel 2000.
- Ders., „Einsamkeit. Schnittstelle“, in: *Krieg der Propheten – Zur Zukunft des Politischen II*, Hg. von Thomas Oberender, Alexander Verlag, Berlin 2002.
- Ders., *Stillstand und Bewegung. Intermediale Studien zur Theatralität von Text, Bild und Musik* (Hg. zus. m. Anno Mungen), epodium, München 2004.
- Ders., „Chorzeit. Sechs Miniaturen zur Wiederkehr des Chors in der Gegenwart“, in: *Theater der Zeit* 4/2006,
- Heinrichs Albert, *Warum soll ich denn tanzen? Dionysisches im Chor der griechischen Tragödie*, Teubner, Stuttgart 1996.
- Himmelseher Birgit, *Das Weimarer Hoftheater unter Goethes Leitung*, hrsg. von Christopher Balme, Hans-Peter Bayerdörfer, Dieter Borchmeyer und Andreas Höfele, De Gruyter, Berlin 2010.
- Hinck Walter, *Goethe Mann des Theaters*, Ruprecht, Göttingen 1982.
- Kadaré Ismail, *Eschilo il gran perdente*, Controluce (Nardò), LE, 2013.
- Kluge Alexander, *Einar Schlee. Der Feuerkopf spricht*, (Hrsg. Christian Schulte & Reinald Gußmann), Facts & Fakes, Band 5, Vorwerk 8, Berlin 2003.
- Kreutzer Helmut und Schmidt Karl-Wilhelm, *Zur Dramaturgie in der DDR von 1969 bis 1989*, Winter, Heidelberg 1998.
- Kristeva Julia, *Die Revolution der poetischen Sprache*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1978.
- Kurzenberger Hajo, *Der kollektive Prozess des Theaters*, Trascript Verlag, Bielefeld 2009.
- Ders., „Chorisches Theater der neunziger Jahre“, in: Fischer-Lichte, Erika/Kolesch, Doris/Weiler, Christel (hg.): *Transformationen. Das Theater der neunziger Jahre*, Berlin S. 83.
- Irigaray Luce, *Speculum: Spiegel des anderen Geschlechts*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1980.
- Dies., „Körper-an-Körper mit der Mutter“, in: *Genealogie der Geschlechter*, Kore, Freiburg (Breisgau) 1989.
- Langhoff Wolfgang, *Die Moorsoldaten. 13 Monate Konzentrationslager. Unpolitischer Tatsachenbericht*, 5 Auflage, Verlag Neuer Weg, Stuttgart 1982.

- Latacz Joachim, *Einführung in die griechische Tragödie*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1993.
- Le Bon Gustave, *Psychologie der Massen*, 11. Auflage, Nikol Verlag, Hamburg 2014.
- Lennartz Knut, *Vom Aufbruch zur Wende. Theater in der DDR*, Erhard Friedrich Verlag Velber, Seelze 1992.
- Lehmann Hans-Thies, *Theater und Mythos, die Konstitution des Subjekts im Diskurs der antiken Tragödie*, Metzler, Stuttgart 1991.
- Ders., *Das Postdramatische Theater*, Verlag der Autoren, Frankfurt a. Main 2001.
- Ders., *Das politische Schreiben*, Theater der Zeit, Berlin 2002.
- Ders. / Primavesi Patrick (Hrsg.), *Heiner Müller Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*, Metzler, Stuttgart/Weimar 2003, hier S. 280-286.
- Ders., *Tragödie und dramatisches Theater*, Alexander Verlag Berlin, Berlin 2013.
- Lyding Kati, *Einar Schleef und sein Theater der uniformierten Nacktheit. Eine Untersuchung unter besonderer Berücksichtigung der Inszenierungen Wessis in Weimar und Ein Sportstück*, Hildesheim 2001.
- Moi Toril, "Feminist, Female, Feminine", in: Catherine Belsey and Jane Moore (eds.), *The Feminist Reader: Essays in Gender and the Politics of Literary Criticism*, Macmillan and Blackwell London and Cambridge 1989, S. 115-32.
- Muraro Luisa, *L'ordine simbolico della madre*, Roma, Editori Riuniti 1991.
- Dies., *Oltre l'uguaglianza. Le radici femminili dell'autorità*, curato da Diotima, Liguori, Napoli 1995.
- Müller Hedwig, Frank-Manuel Peter, Garnet Schuldt (Hrsg.), *Dore Hoyer, Tänzerin*, Hrsg., Deutsches Tanzarchiv Köln, Köln 1992.
- Oehlschlägel Heike, *Droge, Faust, Parsifal. Einar Schleef und seine Theaterideen*, Magisterarbeit, Frankfurt am Main, 2000.
- Pickard-Cambridge Sir Arthur, *Dithyramb Tragedy and Comedy, second edition*, Oxford University Press, 1962.
- Ders., *The dramatic festivals of Athens*, second edition, Oxford University Press, Oxford 1968.
- Roesner David, *Theater als Musik: Verfahren der Musikalisierung in chorischen Theaterformen bei Christoph Marthaler, Einar Schleef und Robert Wilson*, Gunter Narr Verlag, Tübingen 2003.
- Rühle Günther, *Theater in Deutschland 1946–1966. Seine Ereignisse – seine Menschen*. S. Fischer Verlag, Frankfurt 2014.

- Santini Daria, *Wohin verschlug uns der Traum?: die griechische Antike in der deutschsprachigen Literatur des Dritten Reichs und des Exils*, Peter Lang, Frankfurt am Main 2007.
- Schadewaldt Wolfgang, *Die griechische Tragödie, Tübinger Vorlesungen Band 4*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1991.
- Schmidt Christina, „Der Golgothaweg der Arbeiterklasse. Einar Schleefs Suche nach einer (post)modernen Form von Tragödie“, in: Friedemann Kreuder, *Theater und Subjektkonstitution. Theatrale Praktiken zwischen Affirmation und Subversion*, Transcript, Bielefeld 2002.
- Dies., *Tragödie als Bühnenform: Einar Schleefs Chor-Theater*, Transcript, Bielefeld 2010.
- Simmel Georg, *Soziologie, Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung*, Gesamtausgabe Band 11, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1992.
- Sang-Sup Lee, *Wirklichsein und Gedachtsein: Die Theorie vom Sein des Gedachten bei Thomas von Aquin unter besonderer Berücksichtigung seiner verbum-Lehre*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2006.
- Steiner George, *Der Tod der Tragödie. Ein kritischer Essay*, Suhrkamp, Frankfurt a. Main 1981.
- Ders., *Die Antigonen. Geschichte und Gegenwart eines Mythos*, Carl Hanser Verlag, München Wien 1988.
- Szondi Peter, *Theorie des modernen Dramas*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1956.
- Ders., *Versuch über das Tragische*, Insel Verlag, Frankfurt am Main 1961.
- Tragelehn B. K., „Mit der UMSIEDLERIN durch die DDR-Geschichte: B. K. Tragelehn“, Interview in: Thomas Irmer/Matthias Schmidt, *Die Bühnenrepublik. Theater in der DDR*, hrsg. von Wolfgang Bergmann, Alexander Verlag Berlin, Berlin 2003.
- Treder Uta, *Il re nero: saggi sulla letteratura femminile tedesca*, Editori Riuniti, Roma 1983.
- Dies., *Von der Hexe zur Hysterikerin: zur Verfestigungsgeschichte des "Ewig Weiblichen"*, Bouvier, Bonn 1984.
- Vennemann Aline, „Hallo wer spricht? Identität und Selbstdarstellung in Elfriede Jelineks *Ein Sportstück: Text und Aufführung*“, Magisterarbeit Universität Rennes 2, 2006-7
- Wartmann Brigitte Hrsg., „*Weiblich – Männlich*“ *Kulturgeschichtliche Spuren einer verdrängten Weiblichkeit*, Ästhetik und Kommunikation, Berlin 1980.
- Weigel Sigrid, *Die Stimme der Medusa. Schreibweisen in der Gegenwartsliteratur von Frauen*, Tende, Dülmen-Hiddingsel 1995.
- Wielgoths Jan, Einar Schleef, in: *Wer war wer in der DDR?* 5. Ausgabe, Band 2, Ch. Links, Berlin 2010.

Wolf Christa in: Heinrich von Kleist, *'Penthesilea': ein Trauerspiel. Mit einem Nachwort von Christa Wolf*, Fourier Verlag, Wiesbaden 1982.

Zimmermann Bernard, *Europa und die griechische Tragödie, Vom kultischen Spiel zum Theater der Gegenwart*, Fischer, Frankfurt am Main 2000.

Interviews und Zeitungsartikel zu Einar Schleeff:

Einar Schleeff im Interview, „Heinar Müller war für mich immer schon Schmerzpunkt“, in: Dresdner Neueste Nachrichten, 10.5.98.

Franz Wille, „Gespenster der Gegenwart“, in Theater Heute 3/98.

Einar Schleeff, „...dann wird es Blutig. Einar Schleeff im Interview“, in TIP 11/98.

Alexander Kerlin im Gespräch mit der Dramaturgin Rita Thiele, „Hand in Hand durch den Text – Zur Zusammenarbeit von Elfriede Jelinek und Einar Schleeff“, in: www.theaterwissenschaft.de.

Videomaterial:

„Im freien Fall nach oben: Regisseur Einar Schleeff und Theater heute“ ein Film von Wilma Kottusch.

Von der Webseite <http://passagen.univie.ac.at/video> der Alexander Kluge Forschungsstelle wurden folgende Videoaufzeichnungen aufgerufen:

„Vom ganzen Praß die Quintessenz“ 1994

„Endkampf in einer Ritterburg“ 1995

„Das Werk ist meist klüger als der Autor“ 1995

„Herr Puntila und seine Tochter Eva“ 1996

„Mein Lieblingsautor bin ich selber“ 1999

„Der Feuerkopf spricht“ 1999

„Die Zeit flieht. Eine Totennachrede für Einar Schleeff“ des 24.2.2002.

Von dem Bestand des Archivs der Akademie der Künste wurden die Videoaufzeichnungen der in Betracht gezogenen Inszenierungen aufgerufen.

Sintesi in italiano

Figure corali e figure femminili nel teatro di Einar Schleeef: i protagonisti rimossi del conflitto tragico

Einar Schleeef è stato un autore e regista molto controverso, a tratti scandaloso per una Germania ancora segnata dagli avvenimenti della seconda guerra mondiale e alle prese con le difficoltà generate dalla divisione tra Est e Ovest.

Schleeef mosse i primi passi nel mondo del teatro alla metà degli anni '70 nella DDR, inizialmente come sceneggiatore, poi come assistente regista, sempre al fianco di personaggi di spicco e allievi di Bertolt Brecht. Già qui si distinse per un modo di intendere l'evento teatrale come occasione per ricostruire, esporre, denunciare determinate dinamiche sociali, il tutto per mezzo di un linguaggio vocale e corporeo scandito da ritmi serrati e volume esasperato.

In seguito alle forti critiche mosse agli spettacoli di cui fu co-autore, alla metà degli anni '70 Schleeef decise di abbandonare la Germania dell'Est, dove non avrebbe più potuto lavorare in teatro. Dopo il trasferimento all'Ovest, si dedicò maggiormente alla prosa e pubblicò il romanzo epico in due volumi, *Gertrud*, ispirato alla persona della madre, con cui si assicurò finalmente il riconoscimento della critica.

Il 1986 segnò il suo spettacolare ritorno in teatro, grazie ad un contratto quinquennale con lo Schauspiel Frankfurt, fortemente voluto dal sovrintendente Günther Rühle. Qui, con la prima delle messinscene che concepì per questo teatro, Schleeef si riconfermò come il regista dello scandalo, soprattutto per l'uso insolito e massiccio di formazioni corali, e si fece dei nemici per la vita anche tra i critici dell'Ovest.

Per anni ogni nuova produzione firmata Schleeef sollevò sentimenti contrastanti, altalenanti tra disapprovazione, shock, rabbia, incredulità, curiosità. L'interesse per il lavoro teatrale di questo autore e regista fuori dai canoni è andato tuttavia sempre aumentando e la sua estetica teatrale è stata resa oggetto di numerosi contributi scientifici, soprattutto nell'ambito delle *Theaterwissenschaften* (scienze teatrali). E se in un primo momento le riflessioni si sono concentrate quasi esclusivamente sul coro, sia da un punto di vista teorico sia dal punto di vista della pratica teatrale in senso stretto, è ormai stato riconosciuto un secondo soggetto fondamentale, altrettanto centrale nel suo lavoro scenico: quello femminile.

È infatti evidente come il tema del femminile, nelle sue molteplici sfaccettature e piani di comprensione e significato, abbia impegnato Schleeef in tutte le fasi della sua produzione

artistica.

Fin dalle prime esperienze private con la sfera femminile che condizionarono la sua percezione dei conflitti di genere e lo spinsero a riflettere su un'immagine preconfezionata della figura della donna nella società contemporanea, il confronto con il destino femminile divenne uno dei punti cruciali della sua attività intellettuale. Che fosse in ambito delle arti visive, con quadri disegni e serie fotografiche, nella prosa o nell'attività teatrale, Schleef si volse continuamente ad osservare, riprodurre e plasmare figure di donne sottomesse e ribelli, dure o tenere in modo quasi caricaturale. Anche laddove nelle sue messinscene faceva agire delle donne forti e sicure di sé, non poté mai sottrarsi dal mostrare l'altro lato della medaglia e inserire figure stereotipiche di donne delle pulizie in grembiule, con guanti in lattice e secchi dell'acqua. Queste divennero presto elementi distintivi del suo canone scenico che dovevano fungere da promemoria costante di ciò che è, ai suoi occhi, il vero ruolo imposto alla donna all'interno di una società patriarcale.

È la condizione di espulsione da una società maschile individualizzata ad avvicinare figure corali e femminili, per cui Schleef può attribuire all'allontanamento di queste due componenti fondamentali all'interno della genesi del teatro occidentale (come si vedrà dall'accurata analisi del suo più importante testo teorico), la perdita di ciò che egli definisce la *coscienza tragica* nella storia del teatro europeo. Partendo da questa affermazione, Schleef poté formulare anche uno degli obiettivi fondamentali del suo impegno registico, sia teorico che pratico: riportare la figura della donna al centro del *conflitto scenico*.

Su questo tema esistono già alcuni preziosi contributi scientifici, tra cui *Szene vor dem Palast* di Miriam Dreysse, *Theater als Bühnenform* di Christina Schmidt o l'articolo "Herr und Knecht, Furcht und Arbeit, Mann und Weib. Einar Schleefs archäologische Lektüre von Brechts *Pantaleon*" di Günther Heeg. Qui tuttavia si approfondisce sempre solo una messinscena specifica, senza tener conto della concezione teatrale schleefiana nel suo complesso e senza indagare la stretta connessione tra elemento corale e femminile. Ad oggi non esiste ancora alcuno studio sistematico che esplori l'approccio di Schleef al femminile in quanto tale e che osservi la sua prassi scenica alla luce delle affermazioni teoriche.

Per questo motivo si ritiene necessaria una ricerca approfondita che si ponga come obiettivo quello di mettere in evidenza le teorie schleefiane sul concetto di femminile, la messa in pratica scenica delle stesse teorie e idee, e il buon esito o il fallimento dell'agognato reinserimento. Si evincerà come quello del femminile non sia un elemento saltuario, ma tratto fondante del suo intero operare artistico.

Se con il presente studio non sarà possibile analizzare l'opera teatrale complessiva di Einar

Schleef, il che sarebbe piuttosto difficoltoso considerando la vastità della sua produzione, ci si ripropone tuttavia, alla luce di alcune messinscene significative, di mettere in evidenza una sorta di Leitmotiv. Un filo rosso che si insinua in ognuna delle produzioni sceniche di Schleef e si compone dei temi appena accennati del coro frammentato in continua conflittualità con l'individuo e della donna confinata in una "riserva del femminile".

In questo modo si svelerà la proposta o meglio la provocazione di un'utopia sociale, che si cela dietro ad una semplice estetica teatrale e ambisce all'inversione dei rapporti di forza vigenti. Saranno inoltre messe in evidenza le difficoltà sorte nel tentativo di una messa in pratica di questa stessa utopia, come anche le conseguenze che dovette trarne Einar Schleef.

Fonti

Per la redazione della presente tesi è stato tenuto conto della preziosa letteratura secondaria pubblicata finora, e soprattutto, sono state consultate numerose fonti dirette, ovvero lasciate da Einar Schleef stesso.

Punto di partenza è stata infatti la minuziosa lettura del saggio *Droge Faust Parsifal* (1997) in cui, dilungandosi per oltre 600 pagine, l'autore espone la sua interpretazione della storia del teatro e le idee in merito alla prassi teatrale, gettando anche uno sguardo retrospettivo sull'attività scenica svolta fino a quel momento. Questo testo, caratterizzato da un linguaggio del tutto personale e un'enfasi straordinaria, può esser considerato un manifesto dell'estetica teatrale di Schleef, che già nei primi avvicinamenti al lavoro registico si era confrontato con i temi della comunità, della collettività, dei conflitti di genere, per poi sistematizzare i molti stimoli raccolti e le riflessioni maturate, senza tener troppo conto dei parametri di un lavoro teorico-scientifico.

La consultazione di altre fonti dirette è stata di importanza fondamentale per una comprensione più profonda di alcuni elementi del canone schleefiano: i diari, la corrispondenza con la madre Gertrud e l'omonimo romanzo, in cui la biografia di questa donna si trasforma in un epos della vita quotidiana nella DDR, tanto che la persona descritta nelle pagine del romanzo sembra fornire una sorta di modello base, sul quale Schleef costruirà gran parte delle sue figure femminili sulla scena.

Fondamentale è stato anche il lavoro di ricerca presso l'archivio della Akademie der Künste di Berlino, dove è custodito l'intero lascito di Einar Schleef: manoscritti, libri di regia, materiale drammaturgico, schizzi, bozzetti, corrispondenza, critiche, recensioni, fotografie e riprese video delle prove e degli spettacoli.

Prendendo visione del materiale d'archivio è stato possibile ricostruire le fasi preparatorie

delle varie messinscene e comprendere a fondo il *modus operandi* di Einar Schleef, che offre una chiave di lettura per la comprensione e l'interpretazione della sua estetica teatrale, non sempre di immediata accessibilità. È stato inoltre possibile ricostruire stimoli e associazioni di cui Schleef si è servito nel processo di stratificazione dei piani di lettura e significato, tipica del suo linguaggio scenico, e decodificare così la sua "lettura archeologica", che viene ampiamente spiegata nel corso della tesi.

Schleef non si ferma infatti mai alla redazione finale dei testi che analizza, ma ricorre sempre ad un procedimento comparativo delle varie fasi compositive di un'opera. Sia per il *Götz von Berlichingen* e il *Faust* di Goethe, che per *Vor Sonnenaufgang* di Hauptmann o il *Pantaleone* di Brecht, egli va alla ricerca delle Ur-Fassungen, delle versioni originarie, le confronta con le versioni successive e costruisce i rispettivi copioni facendo ricorso a passaggi di testo provenienti da ognuna delle versioni consultate, a seconda delle necessità.

Prima parte

La tesi si costituisce di cinque capitoli, dei quali i primi due fungono da introduzione del personaggio Einar Schleef e da contestualizzazione del suo lavoro scenico all'interno di un panorama teatrale molto vasto come quello tedesco, eppure poco disposto a confrontarsi con un tipo di linguaggio così brusco e a tratti violento, come quello impiegato dall'autore qui discusso.

Con la seconda parte della tesi si entra invece più nel merito dell'agire artistico vero e proprio, considerando sempre le concezioni filosofiche e il lavoro registico, nel tentativo di evidenziare la connessione o l'incongruenza riscontrata tra teoria e pratica.

Tenendo conto della particolarità della persona Einar Schleef si è ritenuto necessario redigere un capitolo che permettesse di lanciare uno sguardo approfondito sulla sfera privata e biografica, che ha avuto un'influenza rilevante sull'opera di questo artista così eclettico e contraddittorio.

A partire dalle fotografie, passando per gli scritti di prosa e fino alle messinscene, che costituiranno il cuore della dissertazione, l'intera produzione artistica di Schleef può essere considerata come un processo di elaborazione delle impressioni negli anni dell'infanzia, condizionando la sua percezione delle dinamiche politico-sociali attorno a lui, che riemergono costantemente nei suoi scritti come nella costruzione delle azioni sceniche, andando ad intrecciare un filo rosso che si snoda attraverso la sua intera poetica.

L'*excursus* è suddiviso in campi tematici, in modo da mettere in luce determinati eventi che si sono dimostrati particolarmente cruciali nel processo di consolidamento di un'estetica schleefiana. Tra questi, l'atmosfera di censura e repressione che caratterizzarono i suoi anni

scolastici da studente nella DDR; la lunga degenza seguita ad un terribile incidente in treno, che oltre a fargli perdere due anni di scuola, sembra esser stato la causa della sua balbuzie; l'osservazione delle agitazioni politiche e della violenza scaturita dalle frequenti manifestazioni e rivolte operaie. È proprio qui che iniziano a prender forma gli schizzi di quelle formazioni corali dalle movenze marziali e il volume a tratti assordante.

Tra gli altri momenti significativi che sono stati riconosciuti come pregnanti nel percorso di formazione personale e intellettuale di Schleeef, si ricordano la trafila per l'iscrizione all'università, particolarmente complessa sempre per motivi politici, nello specifico a causa della non appartenenza del padre al partito comunista; le molteplici interruzioni della carriera accademica, che Schleeef sfruttò per raccogliere diverse esperienze lavorative nel campo della grafica e della scenografia, fino all'effettivo conseguimento del titolo universitario; i primi passi nel mondo del teatro, dapprima come scenografo e poi come co-regista al fianco di B. K. Tragelehn, che sin da subito dimostrò una profonda stima per le sue doti artistiche e intellettuali, lasciandogli spesso carta bianca.

Questa collaborazione, che coinvolse Schleeef nei primi scandali che caratterizzarono la sua intera attività da regista, gli permise di dare una forma già piuttosto definita alle sue idee in merito alla costruzione di una scena. Già dai primi esperimenti è possibile riconoscere alcune delle caratteristiche che si assestarono poi come tipiche del suo canone: l'allestimento di ambienti molto spogli e per lo più in bianco e nero con qualche sporadico dettaglio di colore; la disposizione e la coordinazione dei corpi degli attori e la sovrapposizione, giustapposizione o contrapposizione delle voci; i ritmi scanditi, l'accentuazione di determinate parole o segmenti di testo e la loro ripetizione ossessiva.

A questi elementi si aggiungeranno, come verrà ampiamente illustrato più oltre, la coralizzazione di testi originariamente pensati per personaggi singoli, l'inversione di genere degli stessi personaggi, la sopraffazione del parlare corale che riempie tangibilmente lo spazio scenico.

Con il secondo capitolo viene tracciata una breve ricostruzione della storia dell'evoluzione della figura del coro nel teatro, il cui destino ricopre una posizione centrale nel concetto di tragedia formulato da Einar Schleeef, per mettere in luce alcuni aspetti che verranno poi analizzati nell'opera di Schleeef stesso.

Nella prima parte si prendono in esame le teorie più accreditate sulla nascita del teatro nella Grecia del V secolo a. C. Si accenna dunque alla discussa etimologia della parola tragedia che si costituisce dei termini "tragos" (capro) e "odia" (canto), facendo presumere che le prime forme di espressione di questo genere artistico derivassero proprio dal canto dei satiri

avvolti in pelli di capra, che danzavano e cantavano in onore di Dioniso. Si evince così la stretta connessione tra la celebrazione di culti dionisiaci ed il formarsi di raggruppamenti di individui, che cantavano in onore del Dio, ricadendo temporaneamente in uno stato di estasi. Dal coro dei Satiri sarebbe originata la tragedia, che nel corso del tempo assunse le caratteristiche a noi pervenute: l'alternarsi tra un coro che enuncia parodos, stasimi ed exodus, e gli attori, che recitano invece gli episodi veri e propri.

Una volta appurata la centralità del personaggio corale per l'evoluzione del genere della tragedia antica, testimoniata anche dal grande numero di opere che portano un titolo corale (*Eumenidi, Coefore, Baccanti, Troiane* ecc.) si mettono in risalto le diverse funzioni assunte dal coro a seconda delle necessità. A tale riguardo è fondamentale ricordare come, da un confronto delle opere dei tre grandi tragici Eschilo, Sofocle ed Euripide, sia possibile notare delle profonde differenze nell'impiego del coro e nella rilevanza di quest'ultimo per l'economia della narrazione in quanto tale.

Se Eschilo attribuiva infatti al coro un ruolo decisamente attivo, protagonista, e indispensabile ai fini dello svolgimento dell'intreccio, a partire da Sofocle iniziò a prevalere la tendenza di far interagire maggiormente gli attori tra loro, lasciando che il coro divenisse una figura sempre più marginale. Nelle tragedie euripidee è particolarmente evidente come sia ormai l'individuo a dominare l'accadere sulla scena, mentre il coro funge, con qualche eccezione, più da commentatore esterno.

Proprio questo processo di progressiva marginalizzazione del gruppo corale sarà importante per le riflessioni di Schleef, che nella storia del dramma moderno vede sopravvivere il coro solo come accenno o fragile eco, e ne denuncia la totale perdita dal punto di vista della prassi scenica. Si capisce in questo modo l'urgenza con cui egli si batté per la ripresa della figura corale, che divenne una delle priorità del suo operare teatrale.

La seconda parte di questo capitolo si sofferma su alcuni momenti della storia del dramma tedesco a partire dal Classicismo di Weimar fino al secondo dopoguerra, che si ritengono cruciali nell'ottica di una ricostruzione del destino riservato nelle stesse epoche alla figura del coro. È infatti possibile riconoscere diversi significativi esempi di avvicinamento all'elemento corale.

Si vedrà dunque come già per Goethe e Schiller la rappresentazione scenica di un coro rappresentasse un ostacolo non indifferente, sul quale entrambi si soffermarono ripetutamente nei loro scritti teorico-filosofici e nella loro corrispondenza. Essi si confrontarono con questo problema sia in relazione alla ripresa di tragedie antiche, sia nella composizione di drammi propri, come è evidente nell'esempio più lampante de *La Sposa di Messina*, in cui Schiller si cimentò in un vero e proprio esperimento con la riproduzione di

una tragedia greca.

Tra le altre fasi di recupero della figura scenica del coro sono menzionati alcuni eventi teatrali del XIX secolo, concepiti sulla base di nuove traduzioni filologiche, e l'era del teatro di massa. Questo si affermò inizialmente con Max Reinhardt, che con il suo "teatro dei cinquemila" ambiva a riportare l'evento teatrale alle sue origini collettive.

In un secondo momento l'idea di un teatro di masse fu adottata dal governo nazionalsocialista, che la strumentalizzò al fine di farne un potente mezzo di propaganda. Motivo per cui, soprattutto nei primi decenni del dopoguerra, predominò la tendenza implicita di evitare ogni riproduzione che ricordasse una qualsivoglia forma di estetica di massa.

Dalla concisa panoramica della situazione della proposta teatrale nella Germania del dopoguerra, risulterà come, tra gli anni '50 e '60, pur non mancando allestimenti di opere antiche, non si sviluppò una riflessione critica attorno alla funzione e al carattere politico della figura corale, la quale fu in gran parte omessa oppure impiegata in forma molto dimessa. Si è ritenuto opportuno portare alcuni esempi anche per questo periodo specifico, in modo da contestualizzare in modo efficace il fenomeno Einar Schleeef, che negli anni '70 si inserì in questo paesaggio estremamente prudente per sovvertirne tutte le regole.

Seconda parte

Negli ultimi tre fondamentali capitoli della tesi si illustra la teoria del tragico di Schleeef, che egli formula in stretta connessione con l'approccio agli elementi del coro e del femminile. Partendo dalle affermazioni teoriche si osserverà poi la prassi teatrale sulla base delle messinscene che sono sembrate più significative per il tema oggetto della dissertazione: *Mütter* (1986); *Vor Sonnenaufgang* (1987) di Gerhart Hauptmann, *Götz von Berlichingen mit der eisernen Hand dramatisiert* (1989) e *Faust. Der Tragödie erster und zweiter Teil* (1991) di J. W. Goethe, *Herr Puntila und Sein Knecht Matti* (1995) di Bertolt Brecht e *Ein Sportstück* (1998) di Elfriede Jelinek.

Il terzo capitolo è volto alle riflessioni schleeefiane sul coro nell'antichità e sulla rimozione, che perdura tutt'oggi, di questo elemento che egli riconosce come imprescindibile non solo per la riuscita di una composizione drammatica, ma per l'equilibrio interno a qualsiasi società.

Dopo un decennio di assenza dai riflettori, nel 1986 Schleeef fece il suo ritorno a teatro presentando la messinscena di *Mütter*, con la quale si espose coscientemente alle stroncature feroci della critica letteraria e teatrale, come anche di gran parte del pubblico. Fu con questo

lavoro che l'opera di Schleef si guadagnò il titolo di "Nazi-Theater", affibbiatogli da un giornalista della *Frankfurter Rundschau*, che per anni si riconfermò come il più acerrimo detrattore dell'estetica schleefiana, cercando di annientare senza distinzioni quanto il regista propose anche negli anni a venire.

Come ormai ampiamente dimostrato dalla letteratura esistente sul teatro di Schleef e dalla presente tesi, l'accusa di rievocare e nobilitare immagini e dinamiche fasciste può essere smentita in quanto frettolosa e indebita. Da un'osservazione accurata delle messinscena e dalla lettura attenta delle numerose osservazioni sulla funzione sociale dell'istituzione teatrale e delle proprie idee politiche, l'intento di Schleef risulta lampante: come egli stesso afferma, il suo teatro corale scaturisce dall'osservazione della realtà socio-politica attorno a lui e vuole essere una denuncia della stessa.

Nella sua forma primordiale, Schleef descrive il coro come un'aggregazione di individui che cercano l'uno nell'altro un senso di appartenenza. La natura spontanea di questo processo di raggruppamento farebbe del coro un'entità insita in ogni forma di società e per questo incancellabile. In questo modo Schleef spiega la sopravvivenza di queste figure polifoniche ai tentativi millenari di repressione, che sarebbero stati attuati da parte di soggetti individuali che in essi riconoscevano una minaccia alla propria autorità. Al di là della marginalizzazione andatasi radicalizzando sin dall'epoca della tragedia attica e perseguita nelle epoche successive, a suo avviso fino ad oggi, il rinnovarsi continuo di formazioni corali, anche se celate, sarebbe inarrestabile.

Un aspetto importante dell'interpretazione schleefiana del meccanismo di formazione di queste collettività latenti, è il riunirsi attorno ad un rituale, veicolato dall'assunzione di una droga, che permette di uscire fuori di sé (*ek-stasis*) e sentirsi parte di un'unità in cui si trova rifugio. Il solo reclamare non è tuttavia sufficiente e quel senso di appartenenza rimane il più delle volte illusorio, poiché le formazioni corali che si raggruppano in circostanze sempre nuove non si uniscono mai in una vera unità solidale.

Quel che ne risulta è dunque un'entità dai contorni ambigui in cui non sono più riconoscibili dei veri e propri individui, né un collettivo unitario. È questo essere a più teste, in cui i singoli si cercano l'un l'altro e allo stesso tempo si scansano, che Schleef identifica come "appestato":

Il coro antico è un'immagine spaventosa: figure che si ammassano, in piedi serrate tra di loro, cercano protezione reciproca, pur respingendosi a vicenda con energia, come se la vicinanza di altre persone appestasse l'aria. In questo modo il gruppo è compromesso già in se stesso [...] accetta una vittima necessaria, la espelle per riscattare la propria libertà. Nonostante il coro sia consapevole del tradimento, non corregge la sua

posizione, piuttosto pone la vittima nella posizione del colpevole.⁴²⁸

E questa condizione di “appestato”, a detta di Schleef, non cambia nel corso dei secoli, non è una caratteristica esclusiva del coro antico. Le dinamiche malate tra gruppi e all’interno dei gruppi stessi si ripetono continuamente e possono includere estremi completamente differenti, per i quali porta alcuni esempi tratti da episodi di vita quotidiana.

Per quanto malata, almeno agli albori dello sviluppo del genere della tragedia, questa collettività eterogenea eppure unitaria dominava sull’individuo, che veniva sacrificato ed espulso ai fini di preservare la totalità. Con Euripide questo equilibrio subì un capovolgimento definitivo. Il gioco di ruoli in vigore fino a quel momento si ribaltò per lasciare che l’individuo conquistasse definitivamente il posto centrale nella trama e sul palco, mantenendolo di fatto fino ad oggi, a discapito del coro.

Da questo momento in poi, si sarebbe innescato un meccanismo di continuo scontro individuo e massa corale, in cui il coro è sia espulso che espellente. Da una parte, con l’affermarsi dell’individuo sulla scena, già a partire da Eschilo, il coro viene spinto sempre più in secondo piano fino a rimanere solo un vago ricordo. Esso appartiene tuttavia in qualche modo al „paesaggio scenico” e rimane dunque celato, di tanto in tanto si raduna nuovamente davanti al palazzo, inteso come centro del potere politico, dove cerca di riaffermare la sua presenza, ma viene respinto brutalmente da coloro che abitano il palazzo stesso. Dall’altra non va dimenticato come il coro sia stato a sua volta colpevole di espulsione. In un tempo in cui il collettivo corale poggiava ancora sull’illusione di un’unitarietà interna e proprio per preservare questa unitarietà, doveva sacrificare delle figure singole, che con il loro impulso all’autoaffermazione mettevano in pericolo la comunità.

A sua volta, il soggetto testo all’individualizzazione fuoriesce dalla folla, la respinge per crearsi uno spazio vitale e allo stesso tempo si auto-espelle, poiché è consapevole di andare incontro all’emarginazione. Schleef insiste sul fatto che entrambe le fazioni siano costrette ad agire per salvaguardare la propria esistenza, poiché l’istituzione, lo stato, ciò che sta “dentro il palazzo”, non può dimostrarsi giusto nei confronti della massa, né verso l’individuo eroico, che per quanto se ne dissocia, riconosce la presenza di un soggetto collettivo come fondamentale per la conservazione della propria individualità. Il

⁴²⁸ Einar Schleef, *Droge Faust Parsifal*, p. 14. Le citazioni inserite in questa relazione sono state tradotte da chi scrive.

meccanismo ambiguo, quasi un corto circuito, di espulsione forzata e fuoriuscita volontaria si mostra dunque come necessaria compensazione di un rapporto di interdipendenza.

Schleef pone dunque come condizione fondante per l'esistenza della tragedia stessa, il gioco di potere tra soggetti singoli e polifonici che si alternano, si radunano davanti al palazzo e non possono accedervi. Non appena la trama, le azioni si spostano all'interno di quel palazzo, iniziano a snodarsi nelle stanze private, non esiste più tragedia. Essenza della tragedia è per Schleef il conflitto tra individuo e comunità e se questo viene meno, come avviene nella tradizione del teatro europeo, l'evento tragico diventa dramma borghese.

Una volta chiariti i presupposti da cui Schleef parte nella sua rilettura del teatro tedesco, in cui riconosce alcuni tentativi di voler ridare voce al soggetto corale latente, si passa all'analisi della prassi teatrale, volta in gran parte alla reintroduzione della figura del coro sul palcoscenico contemporaneo, cui cerca di conferire una nuova forma scenica.

Sebbene Schleef si sia confrontato con la tematica corale in tutte le sue messinscene, anche laddove i testi non lo prevedono, è stato necessario operare una selezione – che nello specifico prevede l'analisi del *Götz von Berlichingen*, di *Vor Sonnenaufgang* e di *Puntila und sein Knecht Matti* – volta a focalizzare l'attenzione sui lavori che, a fianco all'aspetto corale tematizzano anche il secondo grande soggetto rimosso dalla storia del dramma: quello femminile. Per dare lo spazio necessario ad entrambi i temi, si è preferito analizzare prima la problematica del coro e della coralizzazione, per poi ampliare la lettura scenica in relazione alla prospettiva del tema del femminile.

Il quarto capitolo tratta dunque sia il concetto di femminile nella filosofia di Schleef, sia il suo approccio pratico-teatrale con i personaggi femminili sul palcoscenico.

Nell'espone la sua interpretazione del tutto personale della tragedia antica, Einar Schleef pone l'*Oresteia* come modello base, dal quale la tradizione letteraria europea avrebbe poi tratto motivi, personaggi e schemi narrativi. E partendo dalla trilogia degli Atridi, egli pone l'accento sull'originaria centralità riservata in antichità alle formazioni corali femminili, non solo nel caso delle parti seconda e terza della stessa trilogia (*Le Coefore* e *Le Eumenidi*), ma anche delle varie apparizioni di collettivi rappresentanti ad esempio le donne di Troia o di Tebe, indispensabili per lo sviluppo delle rispettive trame.

Tenendo conto dell'assidua presenza di queste voci femminili, che sembrano riecheggiare le lamentazioni delle prefiche, Schleef ipotizza un'epoca dominata da dinamiche di genere diverse, forse regolate da strutture matriarcali, e rimanda addirittura l'origine di una prima

forma di teatro proprio ai canti funebri di queste donne.

Schleef sottolinea poi come l'agire di gruppi di donne strepitanti potrebbe aver provocato un effetto allarmato nell'opinione pubblica, che preferì allontanare questi conglomerati femminili per fare spazio al desiderio di affermazione del singolo eroe maschile.

È così che Schleef può avvalorare l'idea di una stretta connessione tra figura corale e femminile, che così spesso coincidono, in quanto elementi di disturbo nel processo di individualizzazione del singolo. Egli ribadisce dunque il conflitto tra l'uno e la collettività come uno dei presupposti di esistenza dello spirito tragico, che viene sconfitto nel momento in cui l'individuo prende il sopravvento. E se nella tragedia antica l'elemento corale e quello femminile si intersecano così frequentemente, ne consegue che l'espulsione dell'uno sia strettamente legata a quella dell'altro. E, ancora, se la figura femminile è così fondamentale per la nascita stessa della tragedia, ne consegue che il suo allontanamento dal palcoscenico implichi necessariamente una sorta di condanna a morte per la tragedia stessa.

Come momento di rottura, che avrebbe dato avvio all'instaurarsi della tradizione patriarcal-teatrale tuttora vigente, Schleef identifica l'espulsione di Elettra, punita per la tracotanza mostrata con il tentativo di individualizzazione "davanti al palazzo". Da questo momento in poi avrebbe prevalso un atteggiamento di marginalizzazione del personaggio femminile, la cui interruzione diventa prioritaria nell'impegno teatrale di Schleef, come si legge in *Droge Faust Parsifal*:

La riconduzione della donna nel conflitto centrale, la riconduzione di una consapevolezza tragica non corrisponde al passare dalla parte delle donne, ma ad un lavoro necessario, necessaria correzione, necessaria presa di coscienza, necessari per permettere la sopravvivenza della forma d'arte in pericolo del teatro di prosa e musicale. (p. 9)

Una volta illustrata la visione apocalittica che Schleef ha della tradizione del teatro europeo, che con l'espulsione delle figure del coro e della donna avrebbe determinato la sentenza a morte della tragedia stessa, viene indagata l'immagine di una "riserva del femminile", all'interno della quale sarebbero stati confinati i personaggi femminili del dramma tedesco. Schleef accusa infatti gli autori del Classicismo tedesco di aver negato tanto l'affermarsi di cori femminili su modello antico, quanto di protagoniste donne ed "emancipate".

E a differenza dei tragici greci, che avrebbero problematizzato la marginalizzazione della donna, i classici tedeschi avrebbero preso l'assenza di figure femminili dominanti come un dato di fatto da non mettere in discussione: laddove il teatro antico si offriva come spazio per mettere in luce i conflitti di genere, il teatro del classicismo tedesco avrebbe (a detta di

Schleef) completamente taciuto questa sorta di conflitto per concentrarsi sulle vittorie maschili. E a questo fine, sarebbe stata necessaria una sistematica minimizzazione della figura femminile, che doveva essere privata di ogni elemento minaccioso. L'idea del femminile dovette dunque essere necessariamente modellata sulla base di convenzioni standardizzate, volte a creare immagini di donne deboli, ingenua ed innocue: l'elemento femminile venne dunque plasmato in modo da non rappresentare un ostacolo per il dominio del personaggio maschile.

Schleef riconosce due grandi eccezioni: Grete nel *Faust* di Goethe e Kundry nel *Parsifal* di Wagner, nelle quali scorge una forte spinta alla ribellione. Entrambe si battono per evadere da quella "riserva del femminile" che le vorrebbe docili e mansuete, e agiscono autonomamente, si fanno fautrici del proprio destino e vengono per questo punite con la morte. Il sacrificio della vittima femminile si afferma come unica alternativa ad un'esistenza predeterminata dal volere patriarcale.

In maniera analoga al capitolo precedente, all'approfondimento del piano teorico, segue quello della prassi scenica. Si illustra dunque come Schleef costruisce le sue figure femminili, cercando di dar seguito al proprio intento, di ricollocare la donna al centro del conflitto tragico. Sarà da capire, con quale efficacia gli sia riuscito questo riposizionamento e in che misura abbia realmente reso possibile un nuovo spazio scenico e di esistenza per l'elemento femminile. Ma a prescindere dall'esito dalla rivoluzione teatrale perseguita, è indiscutibile che questa sia stata una delle fondamentali priorità della sua intera produzione artistica: gli interrogativi attorno al tema del femminile e della sua rappresentazione, al ruolo della donna nella società e della sua relazione con il soggetto maschile sono sempre stati decisivi per il lavoro di Schleef.

La messinscena di *Mütter* si basa sull'omonimo testo redatto a quattro mani dallo stesso Schleef insieme ad uno dei suoi più stretti collaboratori, Hans-Ullrich Müller-Schwefe. Si tratta di una sorta di rilettura del destino funesto che pesa sulla città di Tebe, attraverso l'adattamento di due tragedie che ne narrano le vicissitudini: *I sette contro Tebe* di Eschilo e le *Supplici* di Euripide. In questo spettacolo dominato dall'agire di cori femminili isterici, urlanti, schiamazzanti, la cronologia viene invertita, cosicché nella prima parte vediamo la disperazione delle madri che hanno perso i figli in guerra e la determinazione nel rivendicare la loro degna sepoltura, che le spinge ad assurgere a loro volta al ruolo di carnefici che istigano i figli di altre donne alla guerra, piuttosto che a farsi portatrici di un messaggio di pace. Nella seconda parte compaiono in scena le giovani tebane in pena per le battaglie innescate dall'antagonismo dei fratelli Eteocle e Polinice, che si contendono la supremazia del potere sulla città di Tebe. Anche qui, una volta morti i due nemici guerrafondai,

sembrerebbe esser giunto il momento di una convivenza pacifica, regolata dalla guida del coro di donne. Eppure anche questa speranza viene infranta dall'inconciliabilità di vedute delle due sorelle, Ismene e Antigone.

Questa inversione temporale dell'esecuzione è una scelta voluta, finalizzata a risaltare quello che gli autori asseriscono essere il messaggio sottinteso ad ogni tragedia e che essi condensano nella massima "la prima guerra è come l'ultima". Non ha importanza chi si trovi in posizione dominante, perché la violenza scaturita dall'abuso di potere non vede differenze di genere e se anche fosse possibile restaurare un'egemonia matrilineare, questa non sarebbe la soluzione ai giochi di potere.

Le altre messinscene qui selezionate sono *Vor Sonnenaufgang*, *Ur-Goetz*, *Faust* e *Herr Puntila und Knecht Matti*, le cui rispettive protagoniste sono Helene, Adelheid, Grete ed Eva Puntila. Schleef ricorre alle *Urfassungen*, alle versioni originarie, che consulta con attenzione filologica riscontrando come, in esse, gli autori abbiano concepito delle figure di donne molto più forti ed emancipate di quelle poi rielaborate per le versioni definitive pubblicate. È così che si comprende la costruzione scenica di figure femminili aggressive e autoritarie, che si battono per conquistarsi uno spazio autonomo e per liberarsi da quei canoni sociali che le vorrebbero sempre concilianti e passive. Le donne di Schleef, che appaiano sole o in coro fanno sentire la loro voce, strillano fino a sgolarsi. Perché questa è caratteristica imprescindibile delle messinscene di Schleef: il volume della voce portato allo stremo.

Ognuna a proprio modo, queste protagoniste combattono dunque per l'autodeterminazione e tutte cadono vittime di un destino comune: la sconfitta, il sacrificio, l'umiliazione da parte del personaggio maschile che le sottomette. Nel reclamare un'esistenza indipendente queste donne si svelano come elementi di disturbo dell'ordine vigente e devono essere punite preventivamente. Per quanto si dimenino e urlino per ribellarsi ad un destino prestabilito da una società maschile, alla fine tutte e quattro soccombono alla legge del più forte. La tesi affronta anche un altro interessante aspetto legato a questa idea di un destino femminile imprescindibile dal sacrificio, ovvero la sottile linea di confine tra l'essere sacrificate e l'auto-sacrificarsi per fuggire la prigionia della stereotipizzazione, dunque la scelta consapevole della morte come unica possibilità di risoluzione per un'esistenza femminile addomesticata.

All'interpretazione e alla messinscena di *Ein Sportstück* è stato dedicato un intero capitolo, poiché l'analisi di questo lavoro si presta meglio di tutti gli altri per mettere in luce il modo in cui Schleef unisce le due componenti, quella corale e quella femminile, ritenute indispensabili per la sopravvivenza del genere tragico in sé.

Elfriede Jelinek concepì la pièce in modo tale da lasciare una grande autonomia al regista, che fin dall'inizio avrebbe voluto essere Einar Schlee. Già da una prima lettura del testo salta agli occhi la forte continuità con il saggio *Droge Faust Parsifal*, che sembra quasi fungere da modello per la stesura del copione teatrale. L'autrice non smentisce di aver plasmato il testo su misura per le necessità registiche di Schlee, il quale con la messinscena poté effettivamente dare forma e problematizzare tutti gli aspetti più importanti della sua teoria teatrale.

La pièce è costruita su un principio non protagonista, per cui non compaiono dei personaggi nel senso classico del termine, ma piuttosto degli appellativi generici e spesso interscambiabili, cui si attribuiscono delle superfici di testo.

I due poli sui quali si concentra gran parte delle riflessioni di Schlee trovano qui ampio spazio: il coro e la figura femminile sono i fulcri attorno a cui si sviluppa lo *Sportstück*. Il coro viene rappresentato come una terrificante conseguenza dell'epoca della massificazione, che si concentra sul fenomeno di massa distruttivo dello sport; la figura della donna si palesa come vittima sempreverde di una dominazione maschile, contro la quale essa tenta varie spinte di emancipazione.

In entrambi i casi si tratta di osservare ed esporre meccanismi di potere che nutrono dei conflitti irrisolvibili: il conflitto tra massa e individuo da una parte, e quello tra uomo e donna dall'altra. All'interno di questa cornice generale, vengono toccati poi altri temi, che si ritrovano anche nel saggio schleeiano: le differenze nel rapporto dei figli con madre e padre, osservate a partire dal mito dell'Elettra ed il matricidio che ne consegue; i condannabili processi di individualizzazione che vengono perpetrati passando per la castrazione della madre; l'inesistenza di un soggetto singolo, che è destinato a scomparire nella massa anonima; l'espulsione della donna dal centro dell'azione tragica e l'imprigionamento all'interno di una riserva del femminile; i tentativi di evasione dalla stessa riserva e l'irrealizzabilità di un sistema governativo alternativo all'ordine simbolico dell'uomo.

Partendo dalla lettura drammaturgica, il regista ha colto tutti i riferimenti intertestuali, rielaborandoli per la scena ed ampliandoli, in modo da renderli funzionali all'espressione della propria visione critica della società, e in modo da puntualizzare delle prospettive sul ruolo della donna e dei rapporti di genere nella vita quotidiana e nel teatro. È così che Schlee decide di integrare lunghe parti di testo che rimandano alle referenze letterarie e mitologiche scelte da Jelinek: le figure archetipiche di Pentesilea e di Elettra. Per quanto riguarda la prima figura, nel testo di Jelinek compaiono citazioni dirette del dramma di Heinrich von Kleist, dando vita ad un parallelismo tra lo "stato di donne" là originato ed un'ipotetica copia contemporanea, che può solo fallire. Elettra invece compare come figura

latente, che al di là dei propri interventi è presente durante l'intero svolgimento come punto di riferimento, fungendo da asse mediano nella tematizzazione dei rapporti madre-figlia e figlia-padre e da modello di aspirazioni di emancipazione femminile.

Per rafforzare maggiormente questi riferimenti e le problematiche trattate attraverso di essi, Schleef decide di decodificare gli accenni non sempre facili da cogliere, inserendo ed esplicitando nel testo di Jelinek ampi passaggi da entrambe le opere. Dell'*Elettra*, di cui non cita il testo antico ma il dramma di Hugo von Hofmannsthal, inserisce un passaggio così lungo da creare una sorta di dramma nel dramma. Ciò gli permette di prendere in esame i molti interrogativi che sorgono attorno a questa figura così centrale nella sua interpretazione della storia del teatro, che può qui mettere in mostra nelle sue diverse sfaccettature. Lo *Sportstück* si interrompe temporaneamente per dare spazio al battibecco tutto al femminile tra *Elettra*, Clitennestra e Cristotemi.

Eppure anche in un contesto così modellabile, Schleef non osa, ritiene che non si possa provare a portare a compimento l'utopia di un ordinamento femminile. Questo sarebbe stato il momento opportuno per spingersi oltre con la proposta di un'alternativa sociale matrilineare, ma le convinzioni catastrofistiche nate dall'osservazione della realtà, non consentono a Schleef di formulare una proposta sistematica e realizzabile.

I vari destini femminili che Schleef ha mostrato nel corso della sua carriera registica appaiono essere tutti collegati tra loro. *Elettra* che si è auto-espulsa ed è ferma davanti al palazzo del potere, deve fare i conti con le ripercussioni negative della sua individualizzazione fine a sé stessa: all'interno di una società patriarcale ella appare come matricida, donna priva di figli e bramosa di autodeterminarsi, dunque in duplice difetto, per cui viene disprezzata.

Pentesilea, e l'esperimento di uno stato di donne che ella rappresenta, è una conseguenza diretta della paura scaturita dalle costanti minacce, che a sua volta innesca la necessità di una svolta, di un ribaltamento dell'ordine.

Confrontandosi con materiale antico Schleef si occupa dunque di rapporti di potere e conflitti di genere, che dal suo punto di vista avrebbero portato all'espulsione della figura femminile dal centro dell'azione, mettendo a repentaglio il genere tragico stesso. Osservando le dinamiche insite ad una cultura patriarcale che non ammette più una tragedia nella sua forma originaria, Schleef matura il desiderio di battersi per una reintroduzione della figura femminile rimossa.

La differenza tra l'approccio di Jelinek e quello di Schleef sta nel fatto che la prima sin dall'inizio dà per scontata la sconfitta del genere femminile, ricorrendo al materiale della *Pentesilea* con spirito del tutto disilluso, per denunciare l'inesorabile irrealizzabilità di

un'egemonia femminile. Schleef tenta invece, almeno scenicamente, di capovolgere i rapporti di forza: lascia dunque che gruppi di donne furibonde si scaglino contro i protagonisti maschili che le hanno soggiogate, assicurandosi almeno per qualche momento una vittoria fisica e vocale.

Il messaggio finale è ugualmente nichilista, poiché al di là delle conquiste temporanee, non raggiunge lo scopo della reintroduzione dell'elemento femminile. Ciò che resta è il cinismo del coro di marinai dello *Sportstück*, che si prende gioco dei successi episodici dei soggetti femminili, per poi godere a maggior ragione della loro definitiva sconfitta: “Come, ora vogliono parlare anche le donne? Be’, buon divertimento” dicono sogghignando, perché una tale richiesta non può che apparire ridicola in una realtà in cui a parlare sono esclusivamente gli uomini.

Conclusioni

L'interrogativo finale verte sull'effettiva realizzazione delle teorie formulate soprattutto nel suo lavoro saggistico, che può essere considerato allo stesso tempo una summa del lavoro di regia svolto fino a quel momento e memorandum per i lavori a venire.

Schleef è riuscito per mezzo dei suoi progetti teatrali ad attribuire un nuovo ruolo all'interno del conflitto centrale della tragedia alle due figure per le cui si batte con tanta passione, quello corale e quello femminile? Ed in quale forma?

Gli è stato possibile formulare una proposta realizzabile per uno spazio di esistenza di questi due soggetti, che non sia più in conflitto ma in sintonia o addirittura in cooperazione con quello maschile, artefice della loro originaria espulsione?

Oppure il tanto agognato reinserimento può avvenire solo in modo violento, andando sì a dare vita ad una nuova egemonia, la quale tuttavia non si discosta sostanzialmente da quella precedente?

È possibile contrapporre al sistema di potere patriarcale vigente un'alternativa pacifica o un simile tipo di società illuminata è destinata a rimanere utopia?

Ed infine, come si rispecchiano le conclusioni tratte dalle riflessioni a livello sia teorico che pratico nell'estetica teatrale di Einar Schleef?

Dall'attento approfondimento del suo lavoro teatrale, risulterà come l'agognato recupero delle due figure, sia riuscito in modo solo parziale. Con le dibattute messinscena Schleef crea effettivamente uno spazio scenico per quelli che definisce i protagonisti rimossi del conflitto tragico. Ma questo spazio si dimostra essere fragile: gli imponenti cori e l'agire di donne furiose che dominano i suoi spettacoli, sia in forma individuale che collettiva, saltano

all'occhio per la veemenza delle loro apparizioni, tanto che in un primo momento sembrano potersi affermare contro l'istanza maschile che le vuole espellere.

Ma il destino dei cori rimane variabile, perché anche laddove le poderose formazioni corali sembrano sovrastare sia acusticamente sia fisicamente sui singoli individui, la loro presa di potere rimane episodica, il potere ricade sempre nelle mani degli individui dominanti, a riconferma del conflitto dell'irrisolvibile interdipendenza di coro e singolo.

Ancora più evidente è il fallire di un reinserimento del femminile, poiché non si afferma alcuno spazio di esistenza libero da conflitti di genere, in cui l'elemento femminile possa finalmente trovare un'egualità con il soggetto maschile.

Schleef era consapevole dell'irrealizzabilità del proprio esperimento; scopo dell'impegno teatrale non era infatti la rappresentazione di una società utopica, quanto piuttosto la denuncia dell'impossibilità di superare i rapporti di potere insiti in ogni forma di ordinamento sociale. Più che all'esposizione di modelli fittizi di una forma di coesistenza paritaria, i suoi lavori scenici erano dunque volti a smascherare l'esercizio di potere e violenza come elemento costitutivo di ogni egemonia. In questo modo egli dichiara indirettamente ipocrita qualsiasi rappresentazioni di condizioni sociali egalarie e ribadisce come violenza, usurpazione, sottomissione e umiliazione siano caratteristiche fondanti di una qualsiasi società.

Si evince dunque, come la metafora del serpente che si morde la coda, utilizzata nell'elaborazione della messinscena di *Mütter*, si estenda alla sua intera opera, come una sorta di "fabula docet" nichilistico.

Al di là dei singoli sviluppi, la reintroduzione di figure di donne che agiscano al di fuori di una riserva del femminile, può portare ad un solo risultato distruttivo: brama di autodeterminazione e spinte di ribellione sono conquiste labili e vengono presto deluse; altrettanto effimeri sono i tentativi di respingere le aspettative di un'immagine stereotipica del femminile; lo spazio di esistenza per cui si è combattuto viene nuovamente serrato e si svela nella sua natura illusoria. Tutti gli sforzi fatti per raggiungere una condizione di emancipazione o addirittura assicurarsi una presa di potere da parte di soggetti femminili, sono destinati a fallire ed essere seguiti da una rinnovata sottomissione.

Così la parabola di Helene, Eva e Adelheid che sulla scena appaiono così sicure di sé nell'andare contro a tutte le convenzioni, eppure alla fine vengono riportate all'ordine da padre, amante e sposo e, in senso lato annientate dall'egemonia patriarcale. Schleef permette a queste donne di riappropriarsi di una posizione centrale nell'economia dello spettacolo, in modo che per qualche ora sembrino poter decidere del loro destino, finché l'equilibrio si capovolge di nuovo e devono rassegnarsi all'onnipotenza della controparte maschile.

Non molto diversa è la sorte che spetta alle formazioni corali femminili che entrano in scena come unità compatta e a tratti spaventosa ed in parte riescono ad affermarsi come centro di potere. Ma proprio questo le costringe a ricadere dalla parte dell'oppressore: i collettivi femminili che danno finalmente sfogo alla rabbia repressa iniziano a loro volta ad usare violenza e passano dalla condizione di vittima a quella di aguzzino. Lo stesso avviene in *Sportstück*, dove figure femminili singole e collettive si battono per assicurarsi una posizione dignitosa e vengono schiacciate fisicamente e spiritualmente.

Non si genera alcuna alternativa, la possibilità di regolare i rapporti sociali pacificamente o addirittura equamente, in modo che queste protagoniste possano agire come partecipanti di un sistema che ammette soggetti di entrambi i generi.

Il conflitto centrale della tragedia, così spesso trattato da Schlee, è da intendersi come centro del potere ed i suoi lavori teatrali confermano che il potere in quanto tale non è separabile da violenza e abusi. Il genere o la natura di chi lo detiene non ha importanza: una forma moderna di matriarcato non apporterebbe alcuna modifica sostanziale delle dinamiche socio-politiche, ma solo un'inversione del genere dell'ordine vigente.

L'idea di una gestione femminile, libera da condizionamenti di genere prestabiliti, almeno nella concezione schleeiana, non può che rimanere utopia.