Das Zelt des Aias

Zum Wechsel der Szene zwischen Sophokles und Heiner Müller

Lars Friedrich

Die unermeßlich lange Zeit macht offenbar
alles Verborgene und verhüllt, was sichtbar ist.
Aias (Sophokles)

1

Die Aussicht des Zuschauers reicht von bewaldeten Bergen im Osten über hügelige Haine im Westen bis zum Meer und der Insel Salamis, wo vor wenigen Jahren die persische Schiffsflotte entscheidend geschlagen wurde. Im Vordergrund fällt der Blick herunter auf einen runden Spielplatz, der hinten durch einen hölzernen Zeltbau begrenzt ist; die Sonne steht schon hoch, als die Tragödie beginnt. Auf dem Zeltdach erscheint dem durch das Gegenlicht geblendeten Odysseus eine Göttin, welche den Verdacht eines furchtbaren Frevels bestätigt. Sie lockt den Helden aus seinem Zelt heraus, entblößt ihn in seiner wahnsinnigen Verblendung und lässt ihn allmählich zur Einsicht seiner frevelhaften Tat gelangen, von der die Tierkadaver im Inneren seines Zeltes Zeugnis ablegen. In dem Moment, in dem die Sonne in ihrem Zenit steht, erscheint der Held nach längerer Abwesenheit in einer inzwischen aus dem Schatten des Zeltes herausgetretenen Strandszenerie, wo er seinen Entschluss zum Freitod als Abschied von der Sonne deutet und sich schließlich in sein Schwert stürzt. Der zweite Teil der Tragödie verhandelt die Frage, ob sein Leichnam bestattet werden darf, und endet zu einem Zeitpunkt, als die Sonne bereits hinter das weite Zuschauerhalbrund zu wandern beginnt und die Schatten der Figuren lang und länger geworden sind.

So könnte unter besonderer Berücksichtigung theaterarchitektonischer Bedingungen und entsprechender Lichtverhältnisse eine Inszenierung von Sophokles' *Aias* am Südhang der Athener Akropolis ausgesehen haben; so könnte die Handlung

© Springer Fachmedien Wiesbaden GmbH 2018
L. Friedrich et al. (Hrsg.), *Szenographien des Subjekts*,
https://doi.org/10.1007/978-3-658-19208-2_2

dieser Tragödie rekonstruiert werden unter besonderer Berücksichtigung desjenigen Ortes, an dem sie in Szene gesetzt worden ist. Doch welche Szene?

2

Die Ursprünge der Szene verlieren sich im Verborgenen. Das Wort selbst ist orientalischen Ursprungs und beginnt mit dem Sieg der Griechen über die persische Schiffsflotte das homerische *klisie* als Bezeichnung für „Zelt" oder „Zelthütte" abzulösen (vgl. Broneer 1944). So findet sich der Ausdruck *skenḗ* erstmals in den *Persern* des Aischylos als Bezeichnung für das mobile Königszelt des persischen Heerführers Xerxes (vgl. Aischylos 1969, v. 1000), nicht aber als *terminus technicus* der Bühne bzw. der Bühnenarchitektur. Das ältere Theater am Akropolishang, in dem die *Perser* aufgeführt worden sind, ist noch gänzlich dominiert von einer felsigen Szenerie auf der Ostseite, auf der nur provisorische Zeltbauten aufgeschlagen werden konnten. Doch schon die späteren Stücke wie die *Orestie* setzen einen grundlegenden Umbau des Dionysostheaters voraus, in dem die *orchestra* nach Norden verschoben und die gesamte *synopsis* auf die Perspektive des Zuschauers ausgerichtet ist, der seinen Blick über Täler und Berge bis zum Meer schweifen lassen konnte.[1] Und erst im Zuge dieser Umgestaltung des Spielplatzes nach symmetrischen Grundsätzen wird hinter der *orchestra* ein festes Bühnenhaus mit Mittelbau und Seitenflügeln (Paraskenien) errichtet, das als *skenḗ* bezeichnet wird und zu einem integralen Bestandteil der griechischen Theaterarchitektur avancierte (Melchinger 1991, S. 20ff., S. 33ff.). Nicht die Bühne, sondern das den Spielplatz begrenzende Bühnenhaus wird im antiken Theater als Szene bezeichnet.

Während die Existenz eines solchen Bühnenhauses mit den von Lykurg vollendeten Umbauten des Theaters zu einem Steinkomplex (um 330 v. Chr.) als gesichert gelten kann, herrscht in der Altphilologie bis heute Uneinigkeit darüber, ab welchem Zeitpunkt eine solche *skenḗ* für das klassische Zeitalter vorausgesetzt werden kann und damit den drei großen Tragikern Aischylos, Sophokles und Euripides für ihre Aufführungen zur Verfügung stand.[2] Da man hinsichtlich der Bühnengeschichte des griechischen Theaters aufgrund spärlicher archäologischer Zeugnisse und fehlender historischer Quellen auf implizite Andeutungen in den Dramen selbst angewiesen

1 Vgl. die immer noch eindrucksvolle Rekonstruktion des griechischen Freilichttheaters von Melchinger 1990, S. 126–133 („Das Meer und die Sonne").

2 Dass Sophokles ein solches Bühnenhaus schon vorfand, behauptet Latacz 2003, S. 49; für eine spätere Entstehungszeit votiert Flashar 1991, S. 11–26.

ist, kann der *Aias* – die früheste erhaltene Tragödie des Sophokles – bezüglich der Genese der *skenḗ* als ein herausragendes Dokument bezeichnet werden. Denn in diesem mutmaßlich um 450 und damit zeitgleich mit dem großen Umbau des Dionysostheaters entstandenen Drama ist das Zelt im Unterschied zu Aischylos' *Persern* nicht nur ein Requisit, sondern der eigentliche Gegenstand des Geschehens. An der Exponierung des Schauplatzes lässt sich festmachen, wie Sophokles den Aias-Mythos variiert und neu perspektiviert hat.

Aias – so der Mythos – ist der nach Achill bedeutendste griechische Held im Trojanischen Krieg. So wie er in Abwesenheit von Achill die Griechen vor einer vernichtenden Niederlage bewahrt, so ist es für ihn selbstverständlich, dass Achills Waffen nach dessen Tod allein ihm als seinem würdigen Stellvertreter und Nachfolger gebühren. Doch die Griechen bestellen ein Schiedsgericht ein, das diese Waffen nicht ihm, sondern Odysseus zuspricht. Aufgrund dieser öffentlichen Kränkung will sich Aias an den Atriden rächen, doch wird sein Rachedurst durch göttliche Einwirkung auf eine Herde erbeuteter Tiere abgelenkt, die er in einem Anfall von Raserei niedermetzelt. In dem Moment, in dem er sich seines Irrtums und damit seiner Schande bewusst wird, bleibt Aias zur Wiederherstellung seiner heroischen Ehre nur der Selbstmord.

Sophokles akzentuiert gegenüber dem überlieferten Mythos nicht allein das Motiv des göttlich induzierten Wahnsinns (Flashar 1991, S. 47f.); indem er den Ort des Tiergemetzels in das Bühnenzelt verlegt, wirft das Drama vielmehr grundsätzliche Fragen zur Organisation des theatralen Schauplatzes auf. Inwieweit muss der überlieferte Mythos umgestaltet werden, damit die Aias-Sage Gegenstand einer theatralen Darstellung werden kann? Wie muss umgekehrt der theatrale Schauplatz organisiert sein, damit ein Selbstmord auf offener Bühne inszenierbar ist? In diesem Sinne thematisiert der *Aias* des Sophokles den Ort, an dem er spielt, auf zweifache Weise: Während das Spiel zunächst die Schwelle des Zelteingangs befragt und derart den schmalen, zwischen *orchestra* und *skenḗ* situierten und durch den Bau eines festen Bühnenhauses überhaupt erst markierten „Sprechplatz" (*Logeion*) der Schauspieler exponiert, so geht der Selbstmord des Helden mit einem für die griechische Tragödie außergewöhnlichen Schauplatzwechsel einher, der aber die Funktion der *skenḗ* überhaupt erst hervortreten lässt. Indem die folgende Lektüre jene Schwelle und diesen Wechsel exponiert, soll der Versuch unternommen werden, *Aias* als „dramatische" Vorgeschichte einer Institutionalisierung der *skenḗ* zu lesen.

3

Schon der Prolog des Dramas akzentuiert mit dem Auftritt der Göttin Athene[3] den für das Theater der griechischen Tragödie konstitutiven Gegensatz von Sichtbarem und Verborgenem (Heeg 1999, S. 253) und liefert damit eine Analyse der theatralen Situation: die für ihn nicht sichtbare Athene erblickt Odysseus vor dem Zelt des Aias, wie er anhand der Fußspuren zu rekonstruieren versucht, ob Aias tatsächlich die frevelhafte Ermordung der Beuteherden zu verantworten hat. In den Fokus rückt damit von Anfang an das Zelt als jener Ort, an den sich Aias nach seinem Gemetzel nicht nur zurückgezogen hat, sondern in dem er sich nach Auskunft der Göttin in diesem Moment der Schändung gefesselter Tierherden hingibt (vgl. Sophokles 2003, v. 65) – in der irrigen Meinung, die griechischen Heerführer zu misshandeln. Entsprechend scheut Odysseus im Rededuell (Stichomythie) mit Athene vor dem verführerischen Angebot der Göttin zurück, Aias aus seinem Zelt herauszulocken und ihm den Wahnsinnigen vorzuführen:

> ATHENE Aias befehl' ich: tritt aus deinem Zelt hervor!
> ODYSSEUS Was tust du, Göttin? Ruf' ihn ja nicht hier heraus!
> ATHENE Schweigst du wohl still und nimmst vor Feigheit dich in acht
> ODYSSEUS O Götter! Nicht! Genug sei's, daß er drinnen steckt.
> ATHENE Wovor erschrickst du? War er früher denn kein Mann?
> ODYSSEUS Doch diesem Mann hier feindlich, und das ist er noch.
> ATHENE Lacht nicht am glücklichsten, wer über Feinde lacht?
> ODYSSSEUS Doch mir genügt es, wenn der Mann zu Hause bleibt.
> ATHENE Du scheust es, leibhaft einen Rasenden zu sehn?
> ODYSSEUS Wär' er bei Sinnen, ging' ich ihm nicht aus dem Weg.
> ATHENE Auch jetzt soll er nicht sehen, daß du nahe bist.
> ODYSSEUS Wie? Wenn er mit denselben Augen sieht wie sonst?
> ATHENE Ich trübe seinen Blick, und schaut er noch so scharf.
> (Sophokles 2003, v. 73–85)

So wie Odysseus' Scheu eigentlich darin besteht, einen Wahnsinnigen zu Gesicht zu bekommen, der meint, er würde ihn selbst gerade misshandeln, so besteht die göttliche Bestrafung des Aias darin, ihn in seinem Wahn bloßzustellen und zum Schauobjekt zu degradieren. Die Schande, mit der sich der wahnsinnige Aias befleckt, besteht also nicht nur in der Verwechslung der griechischen Heerführer mit

3 Dieser Auftritt der Athene wirft schon die Frage nach der *skenḗ* auf, da Götter meist auf dem Flachdach des Bühnenhauses auftraten.

einer Tierherde, sondern in der Zurschaustellung seines Wahnsinns vor den Augen seines Todfeinds, den er selbst nicht sehen kann. Derart demonstriert der Prolog an der Schwelle des Zelts jene für die Tragödie konstitutive Asymmetrie zwischen den göttlichen Instanzen, die den Blick lenken und bloßstellen, sowie dem Leid der Sterblichen, die mitansehen müssen und dem Blick ausgesetzt sind (vgl. Lehmann 1991). Wenn Odysseus daher den Menschen als „Schein" (eidola) und „flüchtigen Schatten" (Sophokles 2003, v. 126) bezeichnet, so ist dies nicht nur Ausdruck eines demütigen Selbstverständnisses im Gegensatz zu göttlicher Allmacht, sondern Analyse der von einer blendenden Sonne bestimmten Beleuchtungsverhältnisse, unter denen Odysseus der Athene im Prolog wirklich erscheint.

Fluchtpunkt der weiteren Handlung ist der Moment, in dem Aias seinen furchtbaren Irrtum erkennt, in der Rückkehr seiner Vernunft die institutionellen Rahmenbedingungen der Subjektkonstitution einholt (vgl. Legendre 1998) und derart mit dem gesamten Ausmaß seiner schändlichen Tat als schamvolles Subjekt sichtbar wird. Wie gelangt also der Blick ins Innere seines Zeltes? Vorbereitet wird dieser entscheidende Moment durch eine Unterredung von Aias' Frau Tekmessa und dem aus Gefährten des Aias bestehenden Matrosenchor, in der Tekmessa berichtet, wie Aias nach seiner Raserei zur Besinnung gekommen sei, doch die Klage über seine Taten nichts Gutes erahnen lässt. Daher ihr Appell an den Chor: „Man sieht ihm deutlich an: er sinnt auf schlimme Tat. / Und nun, ihr Freunde, – deshalb kam ich hier heraus – / geht doch hinein und helft mir, wenn ihr irgend könnt." (Sophokles 2003, v. 326–329) Doch bevor letztlich Tekmessa selbst die Zelttür öffnet und damit den jammernden Aias sichtbar macht, wird die doppelte Funktion dieses Sichtfeldes benannt, in dem sich zwei gegensätzliche Blicke durchkreuzen: zum einen der Beruhigung versprechende Blick des Aias auf den Chorführer, zum anderen der schreckenerfüllte Blick des Chorführers auf Aias, der die fürchterlichsten Ahnungen Gewissheit werden lässt:

> CHORFÜHRER Der Mann scheint bei Besinnung. Aber öffnet doch!
> Vielleicht, sobald er mich erblickt, beherrscht er sich.
> TEKMESSA Sieh her: ich öffne, und es steht dir frei zu sehn,
> was er getan hat, und ihn selbst: wie's um ihn steht."
> (Sophokles 2003, v. 344–347)

Dieses ausführliche Spiel mit der Türöffnung hat die jüngere Forschung als Signal gedeutet, dass in diesem Moment des Stücks Aias inmitten der Tierkadaver auf einer Rollplattform (*ekkyklema*) herausgefahren und dadurch das Innere des Zeltes wie ein Tableau auf der Bühne präsentiert wird (vgl. Pöhlmann 1995, S. 111). Doch da der Einsatz eines solchen *ekkyklema* im griechischen Theater erst viel später sicher

bezeugt ist[4] und aus inszenatorischen Gründen an dieser Stelle nicht zwingend gegeben ist[5], könnte man auch vorsichtiger argumentieren, dass der offensichtliche Fokus auf den Blick als dramatische Auseinandersetzung mit einer solchen bühnentechnischen Neuerung zu lesen ist. Denn die Diskussion um das *ekkyklema* ändert nichts an der Tatsache, dass der Sinneswandel, den Aias in der folgenden Unterredung mit Tekmessa und dem Chorführer vollzieht, mit einer signifikanten Umdeutung des Zeltes als Ort des Geschehens einhergeht.

Zunächst begrüßt Aias den Chor noch als diejenigen Freunde, die ihn von seinem Leid erlösen und ihm den Tod geben sollen (vgl. Sophokles 2003, v. 357–362). Doch je mehr Tekmessa und Chorführer im Weiteren beschwichtigend auf ihn einreden, desto weiter entfernt sich Aias von ihnen und deutet das Dunkel des Zeltinneren zu einem Licht um, das ihm allein noch scheint:

> AIAS Dunkel, o du mein Licht,
> du Grabesnacht, wie leuchtend hell bist du für mich!
> Nehmt auf, nehmt auf als Mitbewohner mich,
> nehmt auf mich! Denn ich bin nicht mehr wert,
> nach Hilfe mich umzuschauen bei
> den Göttern, bei der Menschen Eintagsvolk.
> (Sophokles 2003, v. 394–400)

Während Aias sein Schicksal eines Gott- wie Weltverlassenen beklagt und Tekmessa umgekehrt seine Todesphantasien als Leid einer schutzlosen Witwe antizipiert, doch beide Figuren aneinander vorbeireden und ihre Positionen wie monolithische Blöcke unvermittelt nebeneinander stehen (vgl. Reinhardt, S. 28), gelingt eine Verständigung allein in dem Moment, in dem der gemeinsame Sohn Eurysakes ins Spiel kommt. Aias lässt ihn holen, vermacht ihm seinen Schild und verfügt mit den Anordnungen seiner Bestattung, dass die Zelttür, die er schließen lässt, nicht mehr die gleiche ist, die Tekmessa auf Geheiß des Chorführers geöffnet hat. Mögen seine Befehle: „mach dicht!“ (Sophokles 2003, v. 581) oder: „Schließt ihr nun nicht schnellstens ab?“ (Sophokles 2003, v. 592) als Signale für die Einholung des *ekkyklemas* gelesen werden (vgl. Pöhlmann 1995, S. 111): das einzurollende Zeltinnere ist nicht dasselbe wie dasjenige, das herausgefahren wurde. Hatte Aias

4 Nämlich im Jahre 425 in der Aufführung der *Acharner* des Aristophanes; vgl. Taplin 1977, S. 442f.

5 Vgl. Melchinger 1990, S. 24. „Das Ekkyklema, das von einigen für den Kommos des ‚Aias‘ gefordert wird, ist für keines dieser frühen Zeltstücke notwendig, da die Zeltbahnen weit zurückgeschlagen werden konnten, um den Blick ins Innere frei zu geben.“

zuvor mit den Worten: „Bleib draußen! Setze deinen Fuß sofort zurück!“ (Sophokles 2003, v. 370) seiner Frau den Zutritt zum Gemach strikt verweigert, ruft er sie jetzt umgekehrt ins Innere zurück[6] und gibt damit zu erkennen, dass sein verschlossenes Zelt für ihn nicht mehr befleckter Ort seines Frevels, sondern in der proleptischen Vorwegnahme seines Todes schon zu einem Grabmonument geworden ist.

Doch unabhängig von der Frage, ob ein Freitod vor den Augen von Frau und Kind dem heroischen Ehrenkodex entspricht, kann das Zelt nicht der Ort für Aias' Selbstmord sein. Denn wenn der bühnengeschichtliche Übergang von provisorischen Zeltbauten zu einem festen Bühnenhaus zur Entstehungszeit des *Aias* noch nicht endgültig abgeschlossen ist – und die Thematisierung des Schauplatzes in Sophokles' Drama deutet darauf hin – , dann würde dieser vom Wahnsinn gezeichnete Ort auch den Namen einer institutionellen Einrichtung kontaminieren. Gibt sich Aias den Tod im Zelt, wäre sein Leichnam ein Kadaver mehr und sein Tod so unehrenhaft wie der Ort, an dem er stattfindet. Das Bühnenhaus wäre wie das Zelt, nach dem es benannt ist, ein durch spezifischen Frevel befleckter Ort und damit nicht mehr neutrale, durch szenographische Kulissenmalerei praktizierte Andeutung verschiedenster Spielorte, was aber die Funktion dieser bühnenarchitektonischen Neuerung gewesen sein muss. Damit wird die Dramatisierung des Schauplatzes im *Aias* als „tragische“ Vorgeschichte einer Institutionalisierung der *skenḗ* lesbar: Während einerseits die Bezeichnung des Bühnenhauses als *skenḗ* das Andenken an einen Ort frevelhafter Raserei bewahrt, so muss andererseits das Zelt des Aias durch den ehrenhaften Tod des Helden an einem anderen Ort einen Reinigungsprozess durchlaufen, soll die Institutionalisierung eines festen Bühnenhauses nicht selbst ein Frevel sein.[7]

---

6 „Nun nimm das Kind so schnell wie möglich mit hinweg. / schließe die Wohnung, klag' und weine draußen nicht / vorm Zelt! Zur Weheklage neigt ein Weib ja meist. / Nur schnell: mach dicht! […]“ (Sophokles 2003, v. 578–581)

7 Dass der Selbstmord also nicht ein tragisches Begehren nach dem Grund institutioneller Ordnungen zum Ausdruck bringt, sondern vielmehr selbst einen Akt der Institutionalisierung vollzieht, der indessen mit jeder Aufführung des Dramas durch den frevelhaften Wahnsinn des Aias wieder in Frage gestellt wird und derart als offener, nicht abschließbarer Prozess zu bezeichnen ist, scheint mir einen wesentlichen Unterschied zum psychoanalytischen Ansatz von Pierre Legendre zu markieren, für den zwar jede Institution szenisch konfiguriert ist, doch der den institutionellen Rahmen der theatralen Szene eher außer Acht lässt. Zur Figur des Aias im Kontext von Wahnsinn, Selbstmord und institutionellem Vernunftprinzip vgl. Legendre 1998, S. 74ff.

4

Der ungewöhnliche Schauplatzwechsel, den der Selbstmord des Helden in Sophokles' Tragödie nötig macht, hat in der Institutionalisierung einer neuen Bühne und damit im Wechsel des Schauplatzes selbst seinen Grund. Die berühmte „Trugrede", in der sich Aias geläutert gibt und so über die eigentlichen Beweggründe seines Aufbruchs zum Strand hinwegzutäuschen sucht, trügt also auch insofern, als dass es nicht allein um seine eigene Reinigung zu tun ist:

> Auch ich, der vorhin auf dem Schlimmsten fest bestand,
> ward biegsam, wie der Stahl im Öl, mit einem Wort
> durch diese Frau: es tut mir leid, verwitwet sie
> zu lassen unter Feinden und den Sohn verwaist.
> Doch geh' ich nun zum Bad, zur grünen Flur am Strand
> Des Meeres, rein zu waschen mich von meiner Schuld,
> vielleicht dem schweren Zorn der Göttin zu entgehn.
> Und find ich eine unwegsame Stelle dort,
> verberg' ich dies mein Schwert, der Waffen feindlichste,
> und grab' es in die Erde, wo es niemand sieht,
> wo nur die Nacht des Hades drunten es bewahrt.
> (Sophokles 2003, v. 659–660)

Unter dem Vorwand, sich in Form einer rituellen Reinigung mit den Göttern auszusöhnen, wird Aias zum Strand gehen, anstatt aber seine Waffen zu vergraben, sich hinter einem Gebüsch in sein Schwert stürzen. Doch so wie schon die Todesmetaphorik dieses Läuterungsbekenntnisses verrät, was Aias eigentlich vorhat, so begründet er seinen Sinneswandel im Weiteren mit dem Naturgesetz eines ewigen Wechsels, das gleichfalls eigentümlich quer steht zu der Lehre, für die dieses Naturgesetz vermeintlich einstehen soll:

> In Zukunft wissen wir: den Göttern fügt man sich,
> und werden lernen den Atriden huldigen.
> Sie sind die Herrscher, drum gehorche man! Was sonst?
> Denn auch das Schreckliche wie das Gewaltigste
> Beugt sich der Würde: so muß auf verschneitem Pfad
> Der Winter weichen vor des Sommers Fruchtbarkeit,
> und so verblaßt das finstere Gewölb der Nacht
> vorm Lichtgespann des Tags mit seinem hellen Schein;
> der wilden Stürme Hauch beruhigt sich und stillt

des Meeres Brausen; auch des Schlafes Allmacht löst,
wo sie gefesselt hat, und hält nicht stets im Bann.
(Sophokles 2003, v. 666–676)

So wie die Natur vom Sommer zum Winter, vom Sturm zur Flaute und von der Nacht zum Tag übergeht, will auch Aias einen Sinneswandel vollziehen, doch dass diese Läuterung nur vorgetäuscht ist, erhellt daraus, dass das Naturgesetz eines ewigen Wechsels eine statische Suprematie von Göttern und Atriden nicht wirklich zu exemplifizieren vermag, sondern mit dieser Lehre kollidiert.

Während also einerseits der Bruch mit den Göttern durch den trügerischen Akt ihrer Anerkennung endgültig vollzogen zu sein scheint, so betrügt sich Aias in gewisser Weise selbst, insofern gerade die Loslösung von der göttlichen Herrschaftssphäre die Inthronisierung eines anderen Gottes ermöglicht. Ist Helios zunächst in Bezug auf das Naturgesetz eines ewigen Wechsels noch ein Beispiel unter anderen, so avanciert die zyklisch wiederkehrende Bahn des Sonnenwagens zum kosmologischen Paradigma des Naturgesetzes und firmiert nicht nur als diejenige Instanz, der Aias sein Schicksal unterstellt, sondern als neuer Theatergott. Schon am Anfang seiner Abschiedsrede am Strand, in der Aias seinen Freitod akribisch vorbereitet und zugleich Vorsorge für die Bestattung seines Leichnams trifft, wird Helios angerufen, der auf seinem Wagen den Eltern die traurige Nachricht von seinem Tod übermitteln soll (vgl. Sophokles 2003, v. 848f.). Doch gipfelt die Huldigung des Helios[8] in Aias' Versuch, den Zeitpunkt seines Todes der Regie des Sonnenlichts zu unterstellen und derart das eigene Ende auf den Zuschauerblick im neu arrangierten Dionysostheater zu perspektivieren:

Dich aber, lichter Tagesglanz, der heut erstrahlt,
und Helios, den Wagenlenker, ruf ich an
zum allerletzten Mal und künftig niemals mehr.
O Licht! O heimatlichen Bodens heilig Land
Salamis, Wohnsitz du des väterlichen Herds!

8 Indem er seinen Tod dem Gesetz des Tages unterstellt, erfüllt Aias auf seine Weise das Orakel, das seine Rettung verspricht. Nachdem er bereits Richtung Strand aufgebrochen ist, berichtet ein Bote von der Prophezeiung eines Sehers, dass der Zorn der Athene nur einen Tag währen wird und Aias entsprechend gerettet werden könnte, wenn er an diesem Tag sein Zelt nicht verlässt (vgl. Sophokles 2003, v. 748–757). Wenngleich diese Möglichkeit durch die verspätete Ankunft des Boten immer schon verspielt ist, so rettet Aias zwar nicht sein Leben, doch indem er sich wie die Göttin dem Gesetz des Tages unterstellt, rettet er seine Ehre im Tod und reinigt dadurch den Schauplatz von dem Frevel seiner „Umnachtung".

> Athen, ruhmreiches, mit dem stammverwandten Volk!
> Ihr Quellen und ihr Flüsse hier, du, troisches
> Gefild! Euch ruf' ich zu: lebt wohl! Aias, den ihr
> Umhegtet, nährtet, sagt euch jetzt sein letztes Wort.
> (Sophokles 2003, v. 856–864)

Indem mit der Heimatinsel Salamis zugleich die Blickachse des umgebauten Dionysostheaters angerufen und der Todeszeitpunkt durch den Zenit der Sonne bestimmt wird[9], wenn die *skenḗ* ihren kürzesten Schatten wirft und derart die Aussicht auf die Kulisse des troischen Strandgefilds freigibt, stilisiert Aias seinen heroischen Tod zu einer feierlichen Apotheose desjenigen Athener Schauplatzes, auf dem dieser Freitod aufgeführt wird. Der Streit um die Bestattung seines Leichnams, um den der gesamte zweite Teil der Tragödie kreist, wird mit Odysseus finaler Einsicht: „Gar mancher ist uns heute Freund und morgen Feind" (Sophokles 2003, v. 1259)[10] nur das Gesetz des Tages einholen, das Aias durch die heliophore „Theatralisierung" seines Freitods bereits erfüllt hat. Derart erhält dieser Freitod seinen Sinn nicht darin, dass die „Institutionen" des heroischen Zeitalters in einer nicht-heroischen Welt der griechischen *polis* „absurd" geworden sind (vgl. Kott 1991, S. 72); dieser Freitod auf offener Bühne deutet vielmehr umgekehrt die Reorganisation des griechischen Tragödientheaters als Akt einer heroischen Institutionalisierung.

5

Wenngleich Sophokles' *Aias* in der Moderne ungleich weniger Aufmerksamkeit erfahren hat als der *Ödipus* oder die *Antigone*, so können diesbezüglich Hölderlin, v. a. aber Heiner Müller als bedeutende Ausnahmen gelten. Ist *Aias* die früheste,

9 Auch dadurch weicht Sophokles signifikant von anderen Mythosbearbeitungen ab, in denen Aias seinen Selbstmord entweder in der Nacht oder im Morgengrauen vollzieht; vgl. Flashar 1991, S. 51.

10 Odysseus setzt mit diesem Gesetz einer wechselseitigen Implikation von Freund und Feind nur eine Einsicht um, die schon Aias in seiner Trugrede formuliert hatte, aber mit seinem heroischen Ethos nicht zu vereinbaren wusste. Aias: „Wie sollten wir nicht lernen, uns zu mäßigen? / Denn eben jetzt hab ich es eingesehen, daß / der Feind insoweit nur von uns zu hassen ist, / als könnt er wieder lieben; so will ich dem Freund / hinfort nur soviel helfen und zu Diensten stehn, / als blieb er es nicht immer; vielen Menschen ist / der Kameradschaft Hafen oft recht trügerisch. / Nun lassen wir das alles gut sein!" (Sophokles 2003, v. 677–684)

erhaltene Tragödie des Sophokles, an der sich zugleich die zentralen Raum- und Zeitkoordinaten seiner Aufführungsbedingungen ablesen lassen, so dient Müller in seinem letzten Stück *Germania 3 Gespenster am toten Mann* der Rekurs auf den Szenenwechsel dieser Tragödie dazu, alles fraglich werden zu lassen, was als szenische Architektur, Handlungsverlauf oder historische Ereignisverkettung für das klassische Drama konstitutiv ist.

Germania 3 besteht aus neun Szenen (wenn man die durch Titel separierten „Handlungsabschnitte" so nennen will), welche von den Kesselschlachten des Zweiten Weltkriegs, über Anfang und Ende der DDR bis zur deutschen Wiedervereinigung entscheidende Zäsuren des 20. Jahrhunderts umkreisen und dessen Geschichte als diskontinuierliche Folge eines phantasmagorischen Figurenreigens präsentieren. Das Personal umfasst historische Figuren wie Thälmann und Ulbricht, Stalin und Hitler, mythologisch-literarische Figuren wie Kriemhild und Hagen, aber auch anonyme Figuren wie einen kroatischen Gastarbeiter oder deutsche und russische Soldaten. Schauplätze wie die Berliner Mauer, der Kreml, die Reichskanzlei oder Stalingrad sind historisch überdeterminiert und zugleich völlig unbestimmt, oder entsprechende Regieanweisungen fehlen gänzlich wie in der letzten Szene, in der ein in der Wendezeit berühmt gewordener Serienmörder auftritt. Die Behandlung von Raum- und Zeitkoordinaten ist in Müllers Stück nicht mehr am einheitlichen Prinzip einer dramatischen Szene orientiert. Während in der fünften Szene ein Schloss bei Parchim zunächst als Ort bestimmt wird, an dem nach Kriegsende drei deutsche Offizierswitwen den heranrückenden sowjetischen Truppen durch einen gemeinsamen Tod zuvorkommen, dann nach dem Ende der DDR dasselbe Schloss zum Objekt von Rückübertretungsansprüchen gemacht wird und derart trotz der eingeschobenen Erzählung des kroatischen Gastarbeiters die wechselvolle Geschichte eines Schauplatzes im Vordergrund steht, beleuchtet umgekehrt die folgende Szene mit einem heimkehrenden und wieder im Gulag verschwindenden KZ-Häftling die Geschichte einer Figur durch den Wechsel des Schauplatzes. Doch trotz ihrer Heterogenität sind Müllers szenische Anordnungen so wenig beliebig wie sie einer vermeintlichen Sinnlosigkeit der Geschichte das Wort reden – im Gegenteil: die Paarbildung scheinbarer Antagonisten sucht Voraussetzungen wie Konsequenzen totalitärer Politik auf einen einzigen Mechanismus durchsichtig zu machen: die Produktion des Todes als das Mittel, durch das Sinn, Bedeutung und Geschichte produziert wird. Sowohl Stalin wie Hitler bekennen sich zu einem Liquidierungsprogramm der Menschheit im Namen eines Neuen Menschen bzw. eines Übermenschen. Und indem sie sich in ihrem Rückblick auf „unsere Schlächtereien" (Müller 2002, S. 268) immer schon mit dem eigenen Tod konfrontiert sehen, offenbart sich die Macht über das eigene Ende als Grundlage einer absoluten Verfügungsgewalt über das „Menschenmaterial". Ist derart totalitäre Politik suizidal strukturiert

(vgl. Legendre 1998, S. 72), scheint der Aias-Mythos als universale Matrix einer Geschichte des 20. Jahrhunderts in Anspruch genommen werden zu können.

Ob aber Aias sowohl als politisches wie theatrales Paradigma von Müllers Stück fungiert, entscheidet sich an derjenigen Stelle, an der auf diese Figur explizit rekurriert wird. Die vorletzte, mit dem Titel „Party" versehene Szene spielt in einer Architektenwohnung im sächsischen Frankenberg und verhandelt im Kontext des in den Anfangsjahren der DDR aufgelegten Wohnungsbauprogramms Fragen der Loyalität bzw. Illoyalität gegenüber Stalin und dem Aufbauprojekt eines Arbeiter- und Bauernstaates. Auf die Radionachricht über die auf dem XX. Parteitag der KPDSU publik gemachten stalinistischen Verbrechen, durch welche die Handlung einen Zeitsprung in das Jahr 1956 vollzieht, reagiert der Sohn des Bürgermeisters mit folgender Replik:

> Am Morgen sah er sich mit ihren Augen
> Geschminkt von Tierblut, in den Händen Tierfleisch
> Und nicht gestillt sein Durst auf andres Blut.
> Er ging ans Meer, allein mit rotem Schwert
> Gelächter laut um ihn aus beiden Heeren
> Ging, wusch sich in der fremden Brandung, wusch
> Sein Schwert auch, pflanzt es mit dem Griff, den Helfer
> Fest ein dem ausländischen Boden, ging
> Die Küste tränkend mit dem eignen Blut
> Den langen Weg über sein Schwert ins Schwarze.
> (Müller 2002, S. 294)

Als entfremdeter Zuschauer seiner wahnsinnigen Tat wird mit Aias das Paradigma des gespalteten Subjekts (vgl. Legendre 1998, S. 98) in die Geschichte des sozialistischen Projekts eingeführt. Der unvermittelte Rekurs auf seinen Weg in den Freitod findet auf der Handlungsebene von Müllers „Party" sogleich seine Entsprechung im Selbstmord des überzeugten Kommunisten Ebertfranz, wirft derart aber Fragen nach dem methodischen Verfahren auf, wie in Müllers Stück heterogene Figuren-, Raum- und Zeitebenen überblendet werden. Denn nicht nur geht es in der Szene darum, den Suizid eines desillusionierten Kommunisten im Freitod eines griechischen Helden zu spiegeln; indem vielmehr der Anfang der DDR als stalinistische Konstruktion durch dessen Demontage mit ihrem Ende, der Aufbau dieses Staates mit seinem Einsturz zusammenfällt, scheint Aias' Gang in den Tod und damit der erste Schauplatzwechsel der Dramengeschichte als Modell für den Übergang von der Figur zur staatlichen Institution und damit als Modell für die

Szenenwechsel in Müllers theatralem Geschichtsabriss überhaupt in Anspruch genommen werden zu können.

Diese verführerische Vereinnahmung der aus Versatzstücken von Aias' Trugrede zusammengesetzten Replik trügt aber, insofern sie den Wechsel der Referenzen unterschlägt, die Müller mit dieser Figur ins Spiel bringt. Denn im Unterschied zu zahlreichen anderen zitierten Reden des Bürgermeistersohns handelt es sich bei dem Rekurs auf Aias' Trugrede um eine unausgewiesene Wiedergabe aus Müllers *Philoktet*-Adaptation (vgl. Müller 2000, S. 304f.). Und in dieser Rede redet nicht Aias selbst, vielmehr redet jemand, ohne ihn beim Namen zu nennen, über ihn in dritter Person, so dass sich der Trug vom Inhalt der Rede auf den Zweck verschiebt, der mit diesem Bericht verbunden ist. Während im *Philoktet* der Bericht über Aias' Schicksal Teil von Neoptolemos' trügerischer Strategie ist, den auf einer einsamen Insel ausgesetzten Philoktet für sich und den griechischen Krieg gegen Troja zu vereinnahmen, dient dem Bürgermeistersohn in *Germania 3* der gleiche Bericht dazu, den Aias-Mythos auf die beiden konkurrierenden politischen Systeme des 20. Jahrhunderts zu beziehen und dadurch diesen Mythos ein weiteres Mal zu entstellen:

> *BÜRGERMEISTER*
> WIR WOLLEN HIER AUF ERDEN SCHON DAS HIMMELREICH ERRICHTEN
> *SOHN DES BÜRGERMEISTERS*
> Ohne Inferno kein Paradies. Kein Himmelreich ohne Hölle. Und der Kapitalismus ist das Fegefeuer, in dem das Geld gewaschen wird.
> *SCHUMANNGERHARD*
> Mit Blut.
> *SOHN DES BÜRGERMEISTERS*
> Wer fragt danach. Hauptsache sauber. Ausser das Schlachtvieh vielleicht mit seinem letzten Atem, der sich vor den Toten schämt. Die Scham heisst Solidarität.
> (Müller 2002, S. 294f.)

In völliger Verkehrung des Mythos ist es nicht Aias, der angesichts seiner Ermordung des Schlachtviehs Scham empfindet, schämen tut sich vielmehr der Atem des sterbenden Schlachtviehs, und indem diese tierische Scham Solidarität genannt wird, erweist sich die sozialistische Idee einerseits als Voraussetzung, andererseits als „Abfallprodukt" der „Kapitalwäsche" und mündet derart in dem Gedanken einer wechselseitigen Implikation von Kapitalismus und Kommunismus. Wenngleich die Figur Ebertfranz im Folgenden die Reste eines Stalinportraits die Toilette hinunterspült und mit dieser parodistischen Entstellung von Aias' Reinigungsritual

sein Selbstmord auf denjenigen des griechischen Helden bezogen bleibt, so ist nicht wirklich entscheidbar, ob die Solidarität gegenüber Aias, die desillusionierende Einsicht stalinistischer Verbrechen oder die Erkenntnis einer gegenseitigen Abhängigkeit von Kapitalismus und Kommunismus als Motiv seines Freitods gelten soll.

Diese Schwierigkeiten werden nicht geringer mit Verweis auf das Gedicht *Ajax zum Beispiel*, in dem Müller die Beziehung zwischen dem Helden der griechischen Tragödie und dem kommunistischen Selbstmörder noch einmal durchgespielt und variiert hat:

> ICH AJAX OPFER ZWEIFACHEN BETRUGS
> Ein Mann in Stalinstadt Bezirk Frankfurt Oder
> Auf die Nachricht vom Klimawechsel in Moskau
> Nahm stumm von der Wand das Portrait des geliebten
> Führers der Arbeiterklasse des Weltkommunismus
> Trat mit Füßen das Bild des toten Diktators
> Hängte sich auf an dem frei gewordenen Haken
> Sein Tod hatte keinen Nachrichtenwert Ein Leben
> Für den Reißwolf KEINER ODER ALLE
> War das falsche Programm für alle reicht es nicht
> Das letzte Kriegsziel ist die Atemluft
> (Müller 2014, S. 182)

Abgesehen davon, dass dieses Selbstmordszenario nicht in allen Details mit demjenigen des Ebertfranz identisch ist und überdies das Gedicht mit „KEINER ODER ALLE"- bzw. „für alle reicht es nicht"-Slogans aufruft, die in *Germania 3* an anderer Stelle verhandelt werden, wird auch hier die Beziehung zwischen griechischem Helden und kommunistischem Selbstmörder nicht aufgemacht, ohne sie zugleich zur Disposition zu stellen. So wie Aias zunächst von den griechischen Heerführern, dann von Athene überlistet wird und sich derart „OPFER ZWEIFACHEN BETRUGS" nennen kann, so wäre auch der Kommunist zunächst von Stalin selbst, dann von der Veröffentlichung seiner Verbrechen doppelt verraten – und doch akzentuiert das Gedicht schon durch den Einsatz der Kapitalienschrift sowie durch die harte Fügung zwischen „ICH AJAX" und „Ein Mann in Stalinstadt" eher den Kontrast als die Analogisierbarkeit beider Figuren. Wann immer die Figurenebene mit der Ebene der Institutionen verbunden wird und damit *Germania 3* die allegorische Dimension eines Geschichtsdramas einzuholen scheint, vervielfältigt der Text die Einzelperspektiven und unterbricht die Beziehung zwischen Individuellem und Allgemeinem.

Was in Müllers heterogenen, in verschiedenen Textgattungen erprobten Adaptationen der Aias-Figur allein konstant bleibt, ist der Wechsel. Aias steht für einen Wechsel ohne Szene. Während die Figur im Drama zum gespaltenen Subjekt einer „ins Schwarze" sich verlierenden Passage gemacht wird, fixiert das Gedicht mit der Selbstapostrophe „ICH AJAX" seinen Selbstmord in einem hyperbolischen Augenblick[11] und so wie die Figur derart hinter den Formimperativ einer zielgerichteten „Handlungsszene" zurückfällt bzw. den Formimperativ einer stillgestellten „Bildszene" überbietet, entzieht sie sich v. a. dem dritten Formimperativ, nach dem eine dramatische Szene ursprünglich konfiguriert wurde: der Szene als „Schauplatz der Darstellung".[12] Steht der Strand von Troja sowohl für den Kriegsschauplatz einer ersten „Nationalunternehmung" (Hegel 1970, S. 284) als auch für den ersten Szenenwechsel der Dramengeschichte und derart für einen Topos, der wie kein anderer die politische wie dramatische Szenerie abendländischer Geschichte bestimmt hat, so ist dieses Gefild in Müllers Spätwerk zu einem Un-Ort geworden, der weder einer Institutionalisierung noch – wie in *Germania 3* die Szene im Berliner Ensemble[13] – einer Deinstitutionalisierung des Theaters als gesicherter Grund dienen kann. Im Wechsel von unterbelichteter Handlung und überbelichtetem Bild erschließt sich dieses Areal lediglich der für Müllers Ästhetik bedeutenden Kunst eines blinzelnden Sehens (vgl. Müller 1999, S. 113; S. 119), das die kosmischen Orientierungsparameter und Wahrnehmungsquellen klassischer Dramatik ins Zwielicht ihrer bedeutungsgenerierenden Funktion setzt. Die „Flamme" (Müller 2002, S. 261), die „Sonne" (Müller 2002, S. 263), die „blutigen Kometen" (Müller 2002, S. 266) oder „die Phasen der Venus" (Müller 2002, S. 282), die in *Germania 3* durch Zitate aus Hölderlins *Empedokles*, Kleists *Prinz von Homburg*, Hebbels *Nibelungen* und Brechts *Leben des Galilei* eingespielt werden, flackern in Müllers Text wie künstliche Lichter auf schwarzem Grund und entziehen sich damit der ruhmvollen „Versternung" der eigenen Person, die Hitler sich erträumt (vgl. Müller 2002, S. 270).

Wenngleich dieser konstruierte Theaterhimmel also das Licht derjenigen grell verglühen lässt, die Legendre aufgrund der Hybris uneingeschränkter Selbstsetzung als ‚Majestäts-Subjekte' bezeichnet hat (vgl. Legendre 1998, S. 126), mündet Müllers Dramatik nicht in einer Szene der Desubjektivierung. Hinsichtlich dessen, was man das kosmologisch begründete Sichtbarkeitsdispositiv des Dramas nennen könnte,

---

11 „ICH AJAX DER SEIN BLUT VERSTRÖMT
ÜBER SEIN SCHWERT GEKRÜMMT AM STRAND VON TROJA"
(Müller 2014, S. 184)

12 Zur Differenz von „Schauplatzszene",„Bildszene" und „Handlungsszene" vgl. Heeg 1999.

13 Vgl. zu dieser Szene die präzise Lektüre von Müller-Schöll 1996.

beschreibt Aias' „langer Weg" von Helios „ins Schwarze" vielmehr einen Parcours, an dessen Ende sich das Subjekt aus dem Off einer extraterristrischen Position zurückmeldet. Während Aias in der antiken Tragödie mit seinem der Regie des Sonnengottes unterstellten Freitod zugleich einen Gründungsakt des Theaters vollzieht, ziehen die Gestirne der dramatischen Welt in Müllers Zitattheater schwarze Bahnen (vgl. Müller 2000, S. 302) und entsprechend schließt sein letztes Stück mit dem berühmten Funkspruch des Kosmonauten Gagarin: „DUNKEL GENOSSEN IST DER WELTRAUM SEHR DUNKEL" (Müller 2002, S. 296)

Literatur

Aischylos. 1969. *Perser*. In *Tragödien und Fragmente*, Hrsg. und übers. Oskar Werner, 257–327. München (2. Aufl.): Heimeran.

Broneer, Oscar. 1944. The tent of Xerxes and the Greek Theatre. In *University of California Publications in Classical Archaelogy* 1, 305–312.

Flashar, Hellmut. 1991. *Inszenierung der Antike*. München: C.H. Beck.

Heeg, Günther. 1999. Szene. In *Literaturwissenschaft. Einführung in ein Sprachspiel*. Hrsg. Heinrich Bosse und Ursula Renner, 251–269. Freiburg i.Br.: Rombach.

Hegel, G.W.F. 1970. *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*. In *Theorie-Werkausgabe*. Hrsg. Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Bd. 12. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Kott, Jan. 1991 [1974]. *Gott-Essen. Interpretationen griechischer Tragödien*. Aus d. Poln. übers. Peter Lachmann. Berlin: Alexander Verlag.

Latacz, Joachim. 2003. *Einführung in die griechische Tragödie*. Göttingen (2. Aufl.): Vandenhoeck & Ruprecht.

Legendre, Pierre. 1998. *Das Verbrechen des Gefreiten Lortie. Abhandlung über den Vater*. Aus d. Frz. von Clemens Pornschlegel. Freiburg i.B.: Rombach.

Lehmann, Hans Thies. 1991. *Theater und Mythos. Die Konstitution des Subjekts im Diskurs der antiken Tragödie*. Stuttgart: Metzler.

Melchinger, Siegfried. 1991 [1974]. *Das Theater der Tragödie. Aischylos, Sophokles, Euripides auf der Bühne ihrer Zeit*. München: dtv.

Müller, Heiner. 1999. *Bildbeschreibung*. In *Werke 2: Die Prosa*. Hrsg. Frank Hörnigk, 112–119. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Müller, Heiner. 2000. *Philoktet*. In *Werke 3: Die Stücke 1*, 289–327. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Müller, Heiner. 2002. *Germania 3 Gespenster am toten Mann*. In *Werke 5: Die Stücke 3*, 253–296. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Müller, Heiner. 2014. *Ajax zum Beispiel*. In *Warten auf der Gegenschräge. Gesammelte Gedichte*. Hrsg. Kristin Schulz, 180–185. Berlin: Suhrkamp.

Müller-Schöll, Nikolaus. 1996. „Ersetzbarkeit. Zur Erfahrung des Anderen in Heiner Müllers ‚Germania 3. Gespenster am Toten Mann.'" In *Das Politische im literarischen Diskurs. Studien zur deutschen Gegenwartsliteratur*. Hrsg. Sven Kramer, 228–251. Opladen: Westdeutscher Verlag.

Pöhlmann, Egert. 1995. Bühne und Handlung im ‚Aias' des Sophokles. In *Studien zur Bühnendichtung und zum Theaterbau der Antike*, 107–116. Frankfurt a. M.: Peter Lang.
Reinhardt, Karl. 1976. *Sophokles*, Frankfurt a. M. (4. Aufl.): Klostermann.
Sophokles. 2003. *Aias*. In *Dramen*, gr./dt., Hrsg. und übers. Wilhelm Willige, überarb. Karl Bayer, 7–95. Düsseldorf, Zürich (4. Aufl.): Artemis & Winkler.
Taplin, Oliver. 1977. *The Stagecraft of Aeschylus*. Oxford: Clarendon Press.

http://www.springer.com/978-3-658-19207-5

Szenographien des Subjekts
Friedrich, L.; Harrasser, K.; Kaiser, C. (Hrsg.)
2018, VI, 181 S. 13 Abb., Softcover
ISBN: 978-3-658-19207-5