

MARTIN JÖRG SCHÄFER

TRAGEDY NOW! EINE ANDERE HAMBURGISCHE DRAMATURGIE DER TRAGÖDIE

Die Spielzeiteröffnung „Tragedy NOW!“ im Oktober 2016 fragte nach den Potentialen der Tragödie als Modell für unsere Zeit. Künstlerische Arbeiten, die Pathos, Emotionen und Strategien des Tragischen einsetzen, standen ebenso Mittelpunkt wie Fragen nach (dem Scheitern) der Repräsentation von realen Tragödien. Stellvertretender Geschäftsführender Direktor des Instituts für Germanistik an der Universität Hamburg und Kampnagel-Freund Martin Schäfer hat die Grundidee von „Tragedy NOW“ mitentwickelt und präsentierte am 08. Oktober 2017 sein Konzept zu Tragödie und zeitgenössischem Theater in einem Vortrag im Rahmen der Spielzeiteröffnung. Vielen Dank an Martin Schäfer für die Erlaubnis und Überarbeitung zur Veröffentlichung im KOSMOS.

„Tragedy NOW“ lautet das Motto der Kampnagelsaisoneneröffnung 2016/17: Tragödie jetzt. In der Tat scheint die Tragödie als Thema derzeit Konjunktur zu haben; „Tragedy NOW“, Tragödie jetzt, ruft mehrere Bedeutungen auf: Alltagssprachlich scheint gemeint, dass wir in einer Zeit leben, in der Tragödien (mit denen wir großes Leiden zu verbinden scheinen) auf der Tagesordnung stehen. Das Stichwort „Flüchtlingstragödie“ taucht im inzwischen sprichwörtlichen Sommer 2015 immer wieder auf. Aber es handelt sich auch um eine Zeit, in der sowohl die Kunst wie auch die Universität sich verstärkt mit der antiken Tragödie, der wohl ältesten europäischen Theaterform, auseinandersetzen. Insbesondere in der internationalen Theater und Performance-Szene ist in den letzten Jahren ein starkes Interesse an tragischen Stoffen und der antiken Tragödie als Form zu beobachten – an einer Form, die etwa vierhundert bis fünfhundert Jahre vor unserer Zeitrechnung ihren historischen Höhepunkt hatte. In dieser Tragödienform ging es schon immer um die Verhandlung des als das „Eigene“ Begriffenen mit den als anders und „fremd“ Vorgestellten ging. Hier fallen eine künstlerische und eine politisch-soziale Problematik also ineinander – und einer solchen politischen Aushandlung versuchen sich viele Kunst- und Theaterorte derzeit zu stellen, und Kampnagel besonders aktiv, etwa mit dem „Refugeeism“-Schwerpunkt. Im Folgenden möchte ich ein paar dieser Stränge (möglichst ohne allzu akademisch zu werden) ansprechen, verknüpfen und in einen weiteren Zusammenhang von Theater und Performance einordnen.

Tragedy NOW! Das mutet zunächst merkwürdig an; verbinden wir mit der Tragödie doch eigentlich eine Theaterform der Vergangenheit: Im fünften Jahrhundert vor unserer Zeitrechnung entstand im antiken Stadtstaat Athen anlässlich einwöchiger Festspiele diese sehr stark formalisierte Theaterform. Dieser entstammen die sogenannten „großen“ Stücke

von Aischylos, Sophokles und Euripides, die wir zumindest dem Namen nach alle kennen und die immer noch auf dem Spielplan unserer Stadttheater stehen: die Orestie, Ödipus, Antigone, Medea. Von Aristoteles bis Hegel hat die Philosophie ein mit der Tragödie verbundenes Handlungsmuster beschrieben: Über einen oft bloß kleinen Fehler verstrickt sich ein Individuum unausweichlich in einen wie ein Schicksal erscheinenden Zusammenhang. Unter großem, oft unausweichlichen Leiden muss es sich diesen äußeren Einflüssen beugen, erscheint aber dabei umso mehr als Individuum.

Tragedy NOW! Der Titel der Spielzeiteröffnung erinnert an das Schlagwort „Democracy NOW!“, das Anfang der 2010er um die Welt ging: im sogenannten arabischen Frühling, in den südeuropäischen Protestbewegungen, bei Occupy Wall Street, in Istanbul, Hong Kong usw. In der spanischen Version heißt dies „democracia real ya“: wirkliche Demokratie jetzt – und dieses Wirkliche ist in der Übersetzung in Democracy NOW mitgedacht: Findet diese Bewegung doch in den westlichen Demokratien statt. Die Tragödie entstand in Athen zwar zu einer Zeit als die Vorform des demokratischen Gemeinwesens zumindest für die wenigen freien männlichen Bürger sich noch nicht vollends entwickelt hatte. Das Faszinierende an der Tragödie ist aber immer schon gewesen, dass hier zumindest alle mit den Bürgerrechten Ausgestatteten zusammenkamen und beiwohnten, wie hier nicht von Profis, sondern von anderen Bürgern im Gewande alter Geschichten aktuelle oder übergreifende politische Themen verhandelt werden: Krieg und Frieden, Norm und Überschreitung, Zugehörigkeit und Nichtzugehörigkeit, der Konflikt von Öffentlichkeit und Privatheit. Und diejenigen, die keine Entscheidungsmacht haben, die nicht zu den Freien gehören sitzen nicht im Publikum, aber ihnen wird auf der Bühne in der Figur des Chors eine Stimme gegeben: Frauen, Alte, Sklaven – und nicht zuletzt wie in Aischylos Hiketiden/den Schutzflehenden: Menschen auf der Flucht treten häufig in den antiken Tragödien auf. Neben der Theorie, die Tragödie sei aus dem religiösen Ritual hervorgegangen, gibt es auch die, ihr Ursprung liege in der Gerichtsverhandlung: Sie wäre der Schutzraum, in dem Fliehende innehalten könnten und ihr Anliegen, ihre Anfrage nach Asyl vortragen und zur Verhandlung bringen. (Auf diese Vorstellung von der „wirklichen“ Tragödie bezieht sich Elfriede Jelinek, wenn mit dem so viel diskutierten Stück Die Schutzflehenden.) Was hier auf dem Spiel steht, ist die Frage nach dem Theater als einem politischen und vielleicht auch demokratischen Ort: als Ort eines verschobenen Aushandelns von Konflikten, als Ort der Zusammenführung und Öffnung eines Gemeinwesens, aber auch als Ort, an dem sich die Macht dieser Bindung ausstellen, auflösen und eventuell (mit der postkolonialen Theoretikerin Gayatri Spivak) ‚ausbessern‘ lässt.

An der Tragödie hängt also eine mächtige politische Phantasie. Diese mag angesichts unserer komplexen und abstrakten sozialen und politischen Wirklichkeiten im Großen etwas naiv erscheinen. Zu unzugänglich sind die Orte, an denen politische Entscheidungen tatsächlich gefällt werden; zu sehr strukturell verankert unsere kulturellen Ordnungsmuster, als dass sie sich in Rede und Gegenrede auf einer Bühne personalisieren lassen würden. In Modellen und auf Probe können politische Strukturen in der Tragödie aber stets wieder verhandelt werden: Das Interesse an der Tragödie richtet sich derzeit sowohl an der Universität als auch in Theater und Performance nicht so sehr am Inhalt, an den alten Stoffen aus. Vielmehr an zwei anderen Eigenschaften: an den Formen der Tragödie. Erstens geht es tatsächlich darum, dass es sich bei der Tragödie um einen Schau- und Denkraum handelt, in dem ein politisches Gemeinwesen sich versammelt, um über die großen Fragen zu verhandeln, die es selbst betreffen: eben Krieg und Frieden; wer gehört dazu, wer gehört nicht dazu? Die Tragödie ist also nicht zuletzt eine Form der Kritik.

Die bei der Eröffnung der Kampnagel-Saison Tragedy NOW! gezeigten Produktionen gehen dies unter einem zweiten Aspekt an, den ich daher auch in den Mittelpunkt stelle: Dieser Schau- und Denkraum ist auch ein affektiver Raum. Das Leiden auf der Bühne wirkt sich laut der Theorie des Aristoteles auch aufs Publikum aus: Es bewirkt *eleos* und *phobos*, zu deutsch: Jammern und Schaudern, und führt zu einer *katharsis*, einer reinigenden Abfuhr dieser Zustände. Die Tragödie ist also eine affektive und eine gemeinsame Angelegenheit, sozusagen eine kollektive Affektmaschine. „Affekt“ kommt von der lateinischen Übersetzung des griechischen *pathos*. „*Afficere*“, das heißt: in einen Zustand versetzen, mit etwas erfüllen. Interessant ist, dass im Griechischen *pathos* sowohl den im Theater dargestellten wie auch den beim Publikum erzeugten Affekt meint. Und darin schwingt schon mit, dass was auf der Bühne passiert als irgendwie affektiv auf das Publikum übergreifend vorgestellt wird. Diese Affektmaschine Tragödie wird gerne zum Anfang eines europäischen Theaters verklärt; bezüglich der aktuell auf die Tragödie Bezug nehmenden Produktionen ist das sicher sehr aktuell.

Tragedy NOW! Tragödie jetzt: Wenn man auch nur oberflächlich Medien rezipiert, erscheint das nicht so merkwürdig: Ein Alltagssprachlicher Gebrauch für den Begriff Tragödie ist geradezu allgegenwärtig: Zuerst war nach der Wirtschaftskrise von 2008 verstärkt von ökonomischen Tragödien die Rede: von der Arbeitslosigkeit in Südeuropa, die eine verlorene Generation hervorbringe; von der neuen griechischen Tragödie im Zuge der griechischen Schuldenkrise und dem Zusammenbruch der öffentlichen Finanzen. Dieses Leiden ist inzwischen fast vergessen anlässlich des Ausmaßes der menschlichen Leiden, die mit den

Migrationsströmen aus dem Nahen Osten und Afrika in den letzten beiden Jahren nach Europa kommen. Von der „Flüchtlingstragödie“ ist seitdem gerne die Rede (76.000 Ergebnisse in der google-Schnellsuche): angesichts der Bilder von erschöpften Menschenmengen, von an Strände gespülten Toten und von unserem Wissen von den im Mittelmeer sinkenden Schiffen mit all den Leichen, die nirgends aufzufinden sind. Tragödie/tragisch erscheinen hier fast behelfsmäßige Begriffe: dafür, dass das alles bloß furchtbar, schrecklich und traurig ist (so wie ja mittlerweile auch im Alltag überall, wo großes Leiden entsteht von einer Tragödie oder einem tragischen Sachverhalt gesprochen wird). Vielleicht bezeichnen diese Hilfs Worte auch das Gefühl, dass diese Menschen diesem Leiden und Sterben ausgeliefert sind, ohne dass wird Zuschauenden daran etwas ändern können. Genau das hat Bertot Brecht der Tragödie als Theaterform vorgeworfen: dass sie den Eindruck vermittele, Leiden sei schicksalhaft und lasse sich nicht durch menschliches Handeln verändern. Dazu scheint hier die Namenlosigkeit der Opfer zu gehören: Ein individuelles Schicksal bleibt ihnen verwehrt; es sind oft namenlose Tode, die auch zu unserer Gewöhnung an das Sterben im Mittelmeer beitragen.

Nun könnte man sagen (und dies wird in akademischen Debatten gerne getan), dass die hier nur zeigt, wie unser alltäglicher Sprachgebrauch mit seinem Schwätzen von Tragödien allenthalben keine Ahnung mehr hat, worum es geht und dass wir, indem wir alles Schreckliche als Tragödie bezeichnen, letztlich alles kleinreden und zur nächsten Pseudo-Tragödie weiterziehen. Mit Hegels Worten: All diese Ereignisse mögen traurig, peinlich und grässlich sein; tragisch sind sie aber nicht. Ich vertrete (mit zum Beispiel Hans-Thies Lehmann) die gegenläufige Ansicht: Die unausweichliche Verstrickung in Umstände, die wir nicht beherrschen, ist uns heute als gemeinsamen Bewohner*innen des globalen Kapitalismus durchaus gegeben. Wir brauchen keine „tragische Fallhöhe“ mehr, denn in unserem Alltag sind wir in die weltumgreifenden Kapitalströmen und ihren Effekten ebenso verstrickt wie in die global vernetzten Technologien. Tragödie heute bzw. Tragedy NOW!: Das benennt Formen der Verstrickung, die uns betreffen können und manchmal in die tödliche Katastrophe führen und manchmal (nicht nur für die Ankommenden) in einen andauernden Kampf um Teilhabe am europäischen Versprechen von Individualität und einem demokratischen Gemeinwesen – und in den Kampf um eine Veränderung der Verhältnisse, die zum Unternehmen einer solchen Reise geführt haben. In diesem Sinne lässt sich also tatsächlich auf neue und andere Weise von den Leiden heute potentiell als „Tragödie“ sprechen – allerdings nicht notwendig auf die Theaterform bezogen.

Tragedy NOW! Die Tragödie jetzt aber wirklich, jetzt erst recht: Diese Phantasie gibt es im Theater schon sehr lange (von eher linken wie eher rechten Programmatiken): dass man einen

alten, verlorenen Reichtum der griechischen Tragödie wiederentdecken könnte; dass man die wirkliche Tragödie wiederentdecken und damit auch die politische Kultur anders und neu wiederbeleben könnte – und damit auch die Kunst ans politische Leben anschließt. „Die Tragödie, jetzt aber wirklich“ kommt also einerseits mit einem sehr traditionellen Gestus daher. Dieser Anspruch kann angestaubt sein, aber auch sehr erfrischend und immer wieder notwendig: Es ist ein Anspruch, der die Kunst immer wieder zum Leben in Bezug setzt oder Kunst von Leben und auch Politik her befragt.

Das kann durchaus folgenreich sein; das Theater kann hier durchaus in die Kultur hineinwirken: Als im Jahr 2015 die Migrationsbewegungen sich dramatisch verstärkten und die sogenannte „Flüchtlingskrise“ ausgerufen wurde, gab es die inzwischen viel kritisierte und belächelte „Willkommenskultur“ (mit noch mehr Googleergebnissen). Wie in anderen größeren Städten gab es schon 2013 Vorläufer in Hamburg: in den Solidarisierungen mit und Hilfsaktionen für die sogenannte „Gruppe Lampedusa“, eine Gruppe von auf Lampedusa gestrandeten Menschen, die den tödlichen Schiffskatastrophen vor dieser Insel entkommen war (und heute teilweise auch bei Migrantpolitik aktiv sind). Neben politischen Solidarisierungen gab es auch häufig das „Willkommen“ als „Helfen“; die Geflüchteten, Migrantinnen und Migranten, Refugees wurden als Opfer gesehen, denen Mitleid entgegenzubringen sei. Aus diesem Mitleid entsteht dann die der Gestus des Helfens, der Unterstützung, der Selbstaufopferung. „Mitleid“ ist natürlich ein alter christlicher Topos; dass er sich in unserer bürgerlich-marktwirtschaftlichen Konkurrenzgesellschaft so festgesetzt hat, ist aber durchaus auf ein Modell zurückzuführen, das aus dem Theater kommt: In den 1760ern verfasst Gotthold Ephraim Lessing seine berühmte Hamburgische Dramaturgie. Dieser liegt ebenfalls eine Neuinterpretation der Tragödie zugrunde: als Trauerspiel, als trauriges Spiel mit dem traurigen Affekt auch des Publikums. Lessing schaut sich diese merkwürdige Stelle an, an der bei Aristoteles von Jammer, Schaudern, Reinigung die Rede geht; er vergleicht den Wortgebrauch mit anderen Aristoteles-Texten und kommt zu dem Schluss: Aristoteles meint „Mitleid“ und „Furcht“. Ich sehe Schreckliches, ich fürchte mich, es könnte auch mir zustoßen, ich sehe mich in der Figur auf der Bühne, ich identifiziere mich und projiziere die Furcht für mich auf die Bühnenfigur: Ich habe Mitleid: letztlich mit mir selbst. Aber so trainiere ich auch, andere als Menschen wie mich selbst zu sehen. Im Mitleid trainiere ich meine Menschlichkeit; das Theater ist also eine Mitleidsmaschine, die mich zum mitleidigen und somit zum besseren Menschen macht. Meine Leidenschaften werden für Lessing im Theater nicht gereinigt; sie werden quasi moduliert; ins richtige Register gebracht. Weil ich mein Mitleid mit den auf Lampedusa im Mittelmeer Gestrandeten habe, möchte ich ihnen helfen, mich mit ihnen solidarisieren etc.

Lessing orientiert sich am französischen Aufklärer Denis Diderot und publiziert eine Übersetzung von dessen Texten als „Das Theater des Herrn Diderot“. Interessanter Weise spielt auch hier, ganz am Rande, der Name Lampedusa eine Rolle: Auf der weit entfernten Insel Lampedusa verlegt Denis Diderot das imaginäre Modell einer Schaubühne, an der eine Gruppe der europäischen Zivilisation überdrüssiger und daher dorthin Migrierter ihre Sitten ausbilden soll: Migranten, Refugees sozusagen. Lampedusa ist so weit weg, dass es bei Diderot (und dann Lessing) einer erläuternden Fußnote bedarf: „Lampedusa ist eine kleine wüste Insel auf dem afrikanischen Meere“. Das neue Theater soll die Gesellschaft der sich auf sie Geflüchteten zum Blühen bringen. Doch die Bedingung des neuen Theaters ist eine der Trennung; Diderot führt die sogenannte vierte Wand ein: „Man stelle sich am äußersten Rande der Bühne eine große Mauer vor, durch die das Parterre abgesondert wird.“ Die Durchlässigkeit älterer Theaterformen, in denen die Affekte zirkulieren sollen, ist in ein deutliches Drinnen und Draußen transformiert mit der Trennung von aktiv Darstellenden und einem passiv im möglichst abgedunkelten Zuschauerraum sitzenden Publikum.. Darüber dass die im Dunkeln Sitzenden unbeteiligt bleiben, können sie aber mit den hinter der vierten Wand ins Licht gestellten um so besser mitfühlen oder eben, wie später bei Lessing, mitleiden: also den leidenden Menschen nach eigenen Maßstab beurteilen und die Anerkennung verweigern, wo die Wiedererkennung ausbleibt, das andere Leiden den falschen Maßstäben gehorcht oder seine Ausstellung verweigert wird. Die Leidenden müssen hinter einer ‚Mauer‘ bleiben, um bemitleidet werden zu können. Das gilt letztlich auch, wo sich für das Leben außerhalb des Theaters der Altruismus bzw. die Barmherzigkeit der Mitleidspender stimuliert findet. „Mitleid“ in unserem Leben ist eine Haltung, die sich an einem für eine bestimmte Theaterform entwickelten Modell orientiert, an demjenigen Lessings. Ich kann nur solange mitleidig sein, wie die anderen ihre Opferrolle behalten; wehe sie werden meinen Vorannahmen nicht gerecht. Im Mitleiden und im daraus resultierenden „Helfen“ droht also auch etwas Herablassendes oder Bevormundendes mittransportiert zu werden. Ein „Willkommen“ oder gar die Aushandlung eines demokratischen Zusammenlebens scheint so kaum möglich.

Lessings Auslegung des Aristoteles ist natürlich nur eine von vielen möglichen; die antike Stelle ist gar zu rätselhaft. Wahrscheinlich ist Lessings Auslegung nicht ganz angemessen, aber darauf kommt es ja vielleicht auch nicht an. Eine Übersetzung ist immer eine Aneignung, ist eine Transformation. Set Ende des 19., Anfang des 20. Jahrhunderts experimentiert das Theater mit anderen Formen, die die von Lessing stark gemachte Trennung wieder aufbrechen wollen. In den 1960ern entstehen viele Spielarten der szenischen Künste, die wir heute „Performance“ nennen würden. Und in den letzten 20 Jahren sind diese früher

experimentellen Formen ja immer mehr ins traditionelle Theater eingezogen. Und hier geht es um andere Formen der Interaktion als die der Trennung und des Mitleids. Häufig stand dieses andere Theater im Zeichen der Gesellschaftskritik und Protestbewegungen der 1960er. In den neuen Kunstformen (wie etwa der Aktionskunst oder dem Happening) geht es nicht zuletzt um eine neue Sinnlichkeit: eine ins Leben entgrenzte Kunst, eine sinnliche Lebenskunst mit politischem Anspruch. Und das führt die Protagonisten zurück ins Theater der Antike: Die Tragödie wird als ein sinnliches und emotionales Erlebnis eines politischen Gemeinwesens verstanden. Besonders faszinierend erscheint ihr angenommener Ursprung in religiösem Dionysos-Kult: Dionysos ist ein mehrschichtiger Gott: fröhlicher Gott des Weines, Gott der Fruchtbarkeit, der Ekstase, der Verwandlung aber auch Gott der tödlichen Verwüstung.

Die 1960er wenden sich (wie Matthias Dreyer jüngst gezeigt hat) zurück an die antike Tragödie mit der Vorstellung, dass hier unverbrauchte Formen der westlichen Kultur aufbewahrt sind, mit denen man die Gegenwart heilen könnte. Zahlreiche Künstlerinnen und Künstler versprechend sich aus der Auseinandersetzung mit der Tragödie eine Rückkehr zu den prähistorischen Ursprüngen des Menschen: Wiederverbindung mit jenen Kräften, von denen die Kultur sich „entfremdet“ hat: eine Verbindung mit dem Leben selbst. Dem liegt die anthropologische Vorstellung zugrunde, in den Ritualen eines Kults konstituieren sich vormoderne Gesellschaften auf eine „ursprünglichere“ Art. Das heißt, man bezieht gerne Praktiken, die als Elemente vergangener Zeiten imaginiert werden oder von Ethnologen an außereuropäischen Kulturen beobachtet werden. Hier meint man dann das „Verdrängte“ der eigenen Kultur gefunden zu haben. Das alles steht unter der Bedingung, dass Akteure und Publikum die abgewandelten Rituale gemeinsam vollziehen. Vermieden werden traditionelle Theatergebäude; angestrebt ist ein Eingriff in die soziale Wirklichkeit.

Gern als Stichwortgeber herangezogen wird hier die Philosophie des jungen Friedrich Nietzsche, in der Ende des 19. Jahrhunderts die Rückkehr der dionysischen Lebenskraft für die Gegenwart beschrieben wird „Aber wie verändert sich plötzlich jene eben so düster geschilderte Wildnis unserer ermüdeten Kultur, wenn sie der dionysische Zauber berührt! Ein Sturmwind packt alles Abgelebte, Morsche, Zerbrochene, Verkümmerte, hüllt es wirbelnd in eine rote Staubwolke und trägt es wie ein Geier in die Lüfte. [...] Die Tragödie sitzt inmitten dieses Überflusses an Leben, Leid und Lust, in erhabener Entzückung, [...] – Ja, meine Freunde, glaubt mit mir an das dionysische Leben und an die Wiedergeburt der Tragödie. Bekannt sind die Lammzerreißungsaktionen des österreichischen Aktionskünstlers Hermann Nitsch, zunächst in den 1960ern noch in Privatwohnungen durchgeführt, in den 2000ern dann im Wiener Burgtheater, dem Tempel der Hochkultur. Ekel und Abscheu vor den Tierkadavern (als Nitschs Lesart von Jammern und Schaudern aus Aristoteles' Poetik) soll in die katharsis, die Reinigung umschlagen.

Bekannt ist auch Dionysus in 69 von Richard Schechners Performance Group in New York 1967 aufgeführt: Auf dem Höhepunkt der Hippiebewegung werden hier die Bakchen von Euripides reinterpreted. Der Gott Dionysos wird am Ende zum Präsidentschaftskandidaten ausgerufen und zieht auf den Schultern des Publikums durch die Straßen von Manhattan. Vorher können die Zuschauer sich in der zum Aufführungsort umfunktionierten Garage frei im Raum verteilen und werden in die Aufführung integriert. Es gibt eine starke Betonung des Sinnlichen in direktem Kontakt mit auf den Gerüsten sitzenden Zuschauern: Während diese hineinkommen, führen die fast nackten Performer*innen unter Stöhnen und Jauchzen ein aus der Südsee kopiertes Geburtsritual statt, das die Hauptdarsteller hervorbringt. Beim Tanz zu dionysischer Flötenmusik durch den Raum mit Schellen und Bongos, Kreischen und Heulen wird das Publikum einbezogen; es folgt die sogenannte Liebkosungsszene: Darstellende und Publikum schmiegen sich in Körperballen auf dem Boden aneinander.

Für Schechner gibt es „eine qualitative Verbindung zwischen den Ritualen, dem Chor der antiken Tragödie und unseren eigenen Rock-Diskotheken. LSD ist zeitgenössische Chemie. Aber ekstatisches Ausflippen ist uralt [freaking out is ancient]. Diese besondere ekstatische Qualität ist wesentlich theatral.“ Schechner geht also noch vor Aristoteles zurück wie er meint, und verzichtet auf die ganze ethisch-moralische Dimension. Die Reinigung der katharsis interpretiert er als eine rein somatische, körperliche Abführung der Leidenschaften und ihrer Neuorganisation: In der Wiederentdeckung der Tragödie soll hier ein ekstatisches Lebensfest gefeiert werden und auf die Kultur außerhalb des Theaters übergreifen. Die Affektmaschine Theater soll eine andere, bessere, affektive Verbindung zwischen allen Teilnehmenden hervorbringen. Es geht bei Schechner also um ein Theater „vor“ dem Theater, in dem Kunst und Leben schwimmen. Zum Beispiel stellen die Performer*innen stellen sich namentlich vor und flechten Biographisches ein. Als eines Abends eine starke sexuelle Spannung zwischen dem Hauptdarsteller und einer Zuschauerin entsteht, verlassen die beiden die Aufführung und der Hauptdarsteller lässt sich vertreten. Und einige Anekdoten mehr gibt es von dieser legendären Aufführung zu berichten. Zeitzeugen erinnern sich vor allem an die Nacktheit. All dies scheint heute sehr gebunden an die 1960er, aber das Prinzip ist klar: Die Auseinandersetzung mit der antiken Tragödie wird benutzt, um eine politische Frage nach dem guten Leben, nach einer anderen Organisation unseres Lebens, nach den Affekten und Emotionen zu stellen, die unser Miteinander ausmachen.

Diese Frage und dieser Impuls lassen sich auch an den aktuellen Auseinandersetzungen mit der Tragödie finden, insbesondere in der Weiterentwicklung von Performance. Man spricht ja heute gerne von „performativen Mitteln“ als Mitteln, die nicht etwas darstellen (also zum Beispiel die übergeordneten menschlichen Werte der Tragödie), sondern Mittel, die selbst

zunächst sinnlich etwas vollziehen und dabei für sich selbst eintreten. Der nackte Körper mag uns heute vielleicht als weniger raffiniertes Mittel erscheinen, aber die aktuellen Neuauflagen der Tragödie in Performance und Theater bedienen sich doch häufig Strategien, die versuchen, die Konstellation der Trennung und des Mitleidens wenn nicht aufzubrechen, denn doch zumindest umzulenken und sozusagen diese Affektmaschine Tragödie anders zusammenzusetzen. – Und diese Hybride aus Tragödie und Performance könnten für diese andere „Hamburgische Dramaturgie der Tragödie“ stehen, unter deren Motto auch die diesjährige Kampnagel-Saisonöffnung steht: „Tragedy NOW!“

Aus den vielen Künstlerinnen und Künstlern, die hier aufführen und auch schon öfter auf Kampnagel zu Gast waren, erwähne ich ein paar: zunächst Ann Liv Young, die ihr Electra Cabaret zeigt. (Ich habe die Produktion schon andernorts gesehen, und sie hat mich „völlig fertig“ gemacht; das meine ich positiv.) Young verbindet also vom Anspruch her den Elektra-Stoff der antiken Tragödie mit dem modernen Unterhaltungsabend (der englischen Bedeutung von „cabaret“ als einer Art Revue). Der Tanzplatz, auf dem der antike Chor sich zeigt, wird bei ihr zu einer Zirkusmanege, in dem sie ihre dichten Bilder entfaltet. Die großen Konflikte aus Elektra werden zu kleinen, aber intensiven Beziehungsmosaiken im amerikanischen weißen unterprivilegierten Milieu (oder diskriminierend gesagt: „White Trash“). In einem ersten Teil dieser Arbeit, die sie auf Kampnagel nicht zeigt, ist auch der antike Chor noch irgendwie anwesend: Er ist durch ein Schweinchen ersetzt, das in dieser Manege grunzend hin und herläuft und dem die Akteure ausweichen oder das sie integrieren müssen. Auch Kinder, meist ihre eigenen, treten häufig in Youngs Abenden auf. Die Unkontrollierbarkeit der Tiere und Kinder provoziert eine Spontaneität in den Interaktionen mit den Akteurinnen und Akteuren, die ständig auf der Bühne mit ihnen konfrontiert sind. Young probt oft bei sich zuhause, nicht in einem Studio: zwischen Mitbewohner*innen und Haushaltstätigkeiten. Versucht ist so Leben, das extrem Persönliche (und laut Selbstbeschreibungen häufig das Sexuelle, das Emotionale, das Grobschlächtige), in ihre theatralen Situationen zu übersetzen. Das Persönliche und Intime dominiert und hat (auf mich zumindest) den Effekt völliger Entnervung: Man ist einfach zu nah dabei. Man wird mit der Wucht der großen Tragödie zuerst auseinandergenommen, hier mit der Wucht von Elektra; und dann wird man in einer Unterhaltungsrevue kleiner Szenen, hier des Cabaret, wieder neu zusammengesetzt. Der schon in der Antike komplexe Elektra-Stoff um Zwist, Hass, Schuld und Rache in der Kleinfamilie, Geschwisterbündnisse, Muttermord und Heimsuchung wird hemmungslos ins Persönliche übersetzt, noch hemmungsloser als in den all den Psychologisierungen, der unsere Kultur der letzten 200 Jahre die in der antiken formal so strenge Tragödie unterworfen hat. Es entsteht ein Kaleidoskop aus Szenen, in denen diese oder ähnliche Spannungen ausagiert werden. Es ist von Ann Liv Young schon öfter gesagt worden, dass dies für das

Publikum nicht immer einfach ist. Denn es muss sich entscheiden, welche Rolle es selbst einnimmt: als Gaffer, als Unterstützer, als desinteressierte Unbeteiligte oder als diejenigen, die sich verletzlich machen und in den Bann der Performance gezogen werden. Die Neuauflage der Tragödie ist die des persönlichen Einsatzes: Das Leben des Gegenüber wie das eigene kann in diesem Sinne „tragisch“ sein; der Zugang zu ihm wird bei Ann Liv Young zwischen Spektakel und der Revue der Selbstentblößung befragt.

Trajal Harrell hat bereits gestern seine Antigone gezeigt, eine ganz andere Übersetzung der Tragödie als Form. Häufig ist die These aufgestellt worden, es gehe bei der antiken Tragödie gar nicht so sehr um Handlung oder eben um Werte, sondern vielmehr um die gegenseitige körperliche Ausstellung von Pathos, die Ausstellung eben von Leiden: um eine Darstellung, die uns affiziert. Harrell interessiert sich für die Voguing Kultur im Harlem der 1990er Jahre: um große selbstorganisierte Bälle der nichtheterosexuellen, nichtweißen, nichtwohlhabenden Subkultur. Praktiziert wurde hier eine Aneignung und Übersteigerung der vorherrschenden Werte, wie sie sich in der Vogue-Zeitschrift manifestiert: Im tänzerischen Wettstreit treten in abgehackten Tanzstil und dramatischen Bewegungen Bewerber*innen gegeneinander an. Die Selbstzurschaustellung schafft mittels ihres Pathos für einen kurzen Zeitraum eine Gegenidentität, die bestehende Normen aufgreift und aneignet. Traja Harrells Frage war: kann man Antigone vervoguen: Ist diese ausgeschlossene weibliche Figur, die sich gegen die männliche Staatsmacht auflehnt nicht eine Figur, die nach dem Vogue-Prinzip funktioniert: Ist das, was an der antiken Tragödie auf unsere heutige Bühne vorausdeutet nicht ein Laufsteg. Lässt sich das ausgestellte Leiden der antiken Figuren nicht in die Posen der Voguerinnen und Voguer übersetzen? Die Produktion zitiert die Atmosphäre eines Vogue-Balls an, konfrontiert das eigene Publikum mit dieser und verstrickt es in sie. Gleichzeitig verwirrt, euphorisiert und über die Sicherheit unserer Publikumsposition beschämt sind wir für die lange kurze Weile dieses Abends anders betroffen, wenn hier Fragen Identität, Rassismus und Homophobie aufgerufen und dann mit der Behauptung einer gerade in ihrer Zerbrechlichkeit unantastbaren Würde hinweggefegt werden.

Gegenüber diesem Niederreißen der Grenzen zum Publikums fährt Rabih Mroué, der drei Vortragsperformances hält, eine ganz andere Strategie. Mroué setzt sich mit der von Leiden geprägten Geschichte des Libanon und des Nahen Ostens im 20. Jahrhundert anhand von Dokumenten auseinander: oft Fotos und Videos. Wie lässt sich hier Leiden festhalten (so wie wir die Krisen und die Schrecken der Bürgerkriege und Migration ja derzeit über unzählige Handyvideos auf Youtube an unseren Bildschirmen global von überall verfolgen können: auf unzähligen kleinen Bühnen)? Was geht daran verloren? Das Dokument suggeriert uns Realität:

als wären wir ganz nah beim Leiden; es hält uns auch auf Distanz, denn die Realität ist längst irgendwo anders. Ein Dokument hat immer auch etwas Erfundenes; damit lässt sich weiterhantieren und weiterfabulieren. Die Dokumente lassen sich neu anordnen, so können, wie Mroué es selbst beschreibt, anderen Erzählungen entstehen – vielleicht Gegenerzählungen zum Leiden, von dem die Dokumente zeugen? Die antiken Theatermacher bearbeiteten die ihnen überlieferten Mythen, um sich an Problemen und am Leiden ihrer Gegenwart abzarbeiten und es auszustellen. Mroué dreht diese Strategie um: Er erweitert die gegebenen Bilder, um in ihnen eine andere Geschichte zu fabulieren. So wird nach der Möglichkeit des Glücks inmitten all des Leiden, das wir uns „tragisch“ zu nennen angewöhnt haben gefragt und das Gegebene neu verhandelt. Es handelt sich hier um eine Strategie, die Affekte wie „Furcht und Mitleid“ vielleicht aufruft, sie dann aber in eine andere Richtung verschiebt, umorganisiert, und in Mroués kleinen-großen Gegenerzählungen wirklich ‚ausbessert‘, um Spivaks Wort zum Abschluss nochmals aufzugreifen. Viele andere Strategien ließen sich nennen. – Nichts zwingt uns, sie mit der antiken Tragödie oder dem Begriff des Tragischen in Verbindung zu setzen. Dieses übergreifende Thema ist seinerseits eine Behauptung: eine Konstruktion, die verschiedene Ereignisse, die derzeit in Theater und Performance statthaben, miteinander zu verknüpfen.

Wenn in den letzten Jahren alltagssprachlich von der Flüchtlingstragödie die Rede ging, dann war das also vielleicht nicht ganz das ganz korrekte Bild, aber es trifft doch etwas: Es geht um eine unhintergehbare Art Affizierung, die sich nicht auf wohlfeile Betroffenheit reduzieren lässt. Aus dieser Affizierung machen viele neuere Auseinandersetzungen in Theater und Performance mit der antiken Tragödie nicht etwas das uns trennt, zum Beispiel in Mitleidige und Helfer, sondern als die Frage, wie das Gemeinwesen, und sei es nur für eine kurze Zeit das von Akteur*innen und Publikum, neu und anders zusammengeführt werden, wie zwischen den Beteiligten ein anderes Band geknüpft werden kann. Wie gesagt, das muss nicht „Tragödie“ heißen. Und dazu bedarf es noch nicht einmal einer Bühne; es lassen sich auch ganz andere Szenen denken. Hinter dem Kampnagelgelände liegt Migrantpolitán, der (wie es in der Selbstbeschreibung heißt) „transnationale Begegnungs- und Aktionsraum für Migrant*innen, Hamburger*innen und Weltenbummler*innen“. Dort strebt man das Gespräch auf Augenhöhe an, häufig mit harten Diskussionen zwischen in anderen Kontexten „Geflüchteten“ und „Helfer*innen“ genannten. Auch Migrantpolitán ist bei „Tragedy NOW“ kuratorisch beteiligt: etwa mit den „Syrian Diasporic Sounds“. Eine solche Strategie, aus einer „Krise“ heraus das Bestehende anders, vielleicht sogar besser zu organisieren, bestimmt letztlich die aktuellen Herangehensweisen an das „Tragische“ ebenso wie die Formen und

Stoffe der antiken Tragödie. In diesem Sinne kann der Saisonauftakt 2016/17 auf Kampnagel durchaus für eine „andere Hamburgische Dramaturgie“ der Tragödie eintreten: Tragedy NOW!