

Anton Bierl

Robert Ickes *Orestie* (2015/2018) als Psychotherapie und theatrale Traumaverarbeitung

Eine Klassikeradaption für die Problemlage und Ästhetik ewig junger Menschen im 21. Jahrhundert unter den Bedingungen des westlich-konsumorientierten Globalismus

ABSTRACT Icke narrows the comprehensively anthropological and political perspective of the *Oresteia* to the traumatized inner life of a young man who has become a matricide due to complex family relationships. Therefore, Icke stages the events as a family-, psychotherapy- and court-tragedy. In a modern aesthetics subjected to the conditions of globalism, he creates, so to speak, Classics for all. Icke's new version thus becomes an expression of a generation oriented towards consumerism and adapted to new media and viewing habits. For these people of the Western world, it has long become customary to brighten up their supposedly adverse existence with psychotherapies that are focused on the self and personal family relationships. Icke's adaptation draws on a loose consensus of global proportions that, despite the extensive loss of ties to classical humanistic values and education, the ancient Greeks today more or less constitute the root of our cultural existence and the glue that holds our societies together.

KEYWORDS Psychotherapy, court-tragedy, globalism, pop culture, youth cult.

1. Einleitung

Die *Orestie* wurde nach dem Beginn des dritten Jahrtausends zum mit Abstand am meisten gespielten tragischen Stoff auf der modernen Bühne, wobei nach einer Reihe von berühmten Wiederaufführungen des aischyleischen Texts, insbesondere von Peter Steins legendärer Fassung (1980), ab den 1980er Jahren vor allem Neubearbeitungen die Szene beherrschten¹. Große Wellen der Aufmerksamkeit erregte die Adaption des damals erst 28-jährigen *Rising Star* Robert Icke in London (Almeida Theatre, 29. Mai 2015), die er 2018 anlässlich der Neueinweihung des Staatstheaters in Stuttgart persönlich in deutscher

¹ Bierl 1996 (1998²). Die Gründe für die Aktualität der *Orestie* insbesondere nach 1989 habe ich anderswo besprochen: Bierl 2004, 162-167; Id. 2010, 36-39. Eine Auflistung von Aufführungen und Bearbeitungen bis 2016 habe ich im ausführlichen Nachwort zur Neuübersetzung von Kurt Steinmann zusammengestellt (Id. 2016, 285-289). Hellmut Flashar gibt Kurzbesprechungen vor allem von deutschsprachigen Aufführungen in seinen Supplementen (1-4) zu seinem Standardwerk Flashar 1991 (2009²): Id. 2011, 211-216; Id. 2014, 562-566; Id. 2017, 413-416 (Nachdruck: Id. 2018, 11-95, bes. 11-17, 46-51, 71-79); Id. 2020, 389-391.

Sprache auf die Bühne brachte². Die Neubearbeitung nach Aischylos wurde in London Kult und sie brachte Icke die Auszeichnung des Evening Standard Award sowie des renommierten Olivier Award für den besten Regisseur ein. Noch nie gab es einen so jungen Gewinner. Nach wochenlangem ausverkauftem Haus im kleinen Almeida Theater, das in Islington im Nordosten von London seinen Standort hat, wechselte man ins West End, in die Trafalgar Studios, wo sonst eher Musicals aufgeführt werden. Die Besprechungen feierten die Inszenierung enthusiastisch³. Icke gelang offensichtlich ein Hit, der Theatergeschichte schrieb. Die *Oresteia* wurde zum Publikumsmagneten und Kassenschlager. Icke war gerade erst 2013 als Associate Director zusammen mit dem Artistic Director Rupert Goold vom Headlong ans Almeida geholt worden, wo bereits ein Jahr später seine Fassung von George Orwells *1984* Furore machte. Beide planten von Anfang an eine große Griechen-Saison. Man dachte sogar daran, alle erhaltenen Tragödien aufzuführen. Konkret bestand *Greeks* aus der *Orestie*, gefolgt von den *Bakchen* und *Medea*, also aus den derzeit populärsten Stücken. Zur Nachempfindung des Rahmens der feierlichen Dionysien gab es ein reiches griechisches Zusatzprogramm, wie die *Dionysos Events*, *Eos Events*, *Satyr Events*, einen Mitternachtslauf, monumentale Lesungen der *Ilias* und *Odyssee* sowie Aristophanes-Adaptionen zu den *Fröschen*, *Wespen* und der

² Premiere 17. November 2018; Dramaturgie Gwendelyne Melchinger; Text übersetzt von Ulrike Syha, erschienen bei Rowohlt, Theater Verlag, Reinbek bei Hamburg 2018; ich zitiere, mit Seitenangabe in Klammern, nach einer vorveröffentlichten Fassung, die mir das Theater Stuttgart zur Verfügung stellte; in Stuttgart nahm ich an einem Podiumsgespräch teil und schrieb im Programmheft einen Originalbeitrag, Bierl 2018, 10-26; neben einer zur Verfügung gestellten Videoversion der englischen Aufführung wurde ich Augenzeuge der Stuttgarter Fassung, die beide Flashars Sammlerauge übersah.

³ D. Maxwell, *Oresteia at Almeida*, N1, The Times, 8. Juni 2015, <https://www.thetimes.co.uk/article/oresteia-at-almeida-n1-rrl0r9hjpql>; F. Mounford, *Oresteia, theatre review: A fresh face for Greek tragedy*, Evening Standard, 8. September 2015, <https://www.standard.co.uk/culture/theatre/oresteia-theatre-review-a-fresh-face-for-greek-tragedy-a2942676.html>; Auszüge von "Press Responses" finden sich unter <https://roberticke.com/reviews/oresteia.pdf>. Zur deutschen Fassung vgl. u. a. M. Bayraktar, *Lernen durch Leiden – Das Prinzip Tragödie. Überlegungen zur »Orestie« von Aischylos in der Neubearbeitung von Robert Icke*, TAZ Blogs, 11. Dezember 2018, <https://blogs.taz.de/stilbruch/2018/12/11/lernen-durch-leiden-das-prinzip-tragoedie/>; C. Gampert, *Familien saga und Nahostkonflikt zum Auftakt der neuen Intendanz*, DLF, 18. November 2018, <https://www.deutschlandfunk.de/voegel-und-orestie-am-schauspiel-stuttgart-familien saga-und-100.html>; D. Baur, *Fernes Leid. Robert Icke nach Aischylos: Orestie*, Die deutsche Bühne, 16. November 2018, <https://www.die-deutsche-buehne.de/kritiken/fernes-leid/>; W. Höbel, *Psychisch betreutes Morden*, Spiegel, 18. November 2018, <https://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/orestie-am-schauspiel-stuttgart-betreutes-morden-a-1239087.html>. Nützliche Informationen finden sich auch bei Gawlinski 2019 (https://ecommons.luc.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1107&context=classicalstudies_facpubs) in der Besprechung der Neuinszenierung unter der Leitung von April Cleveland, 3.-12. Mai 2019, The Theatre School at DePaul University, Watts Theatre, Chicago, Illinois, sowie bei Kerrigan 2019, 191-220.

Lysistrata. Mit diesen Aktivitäten sollte eine vage volkstümliche Griechen-Atmosphäre erzeugt werden.

2. Die Demokratisierung des Zugangs und der Fokus auf die Jugend: Die Transformation in der Bearbeitung

Die *Orestie* traf offensichtlich den Zeitgeist. Icke gelang es, die über 2500 Jahre alte Trilogie in frischer, moderner und doch fast zeitloser Diktion in ein neues, bewegendes Bühnenstück zu transponieren. In manchem erinnert das Resultat an die 'Oresteia light', die Stefan Pucher in Zürich auf die Bühne brachte⁴, wobei die Tiefe bei Icke doch nicht ganz aufgegeben wird. Die Thematik wird kongenial in neuem Gewand auf heute übertragen. Dabei ist es Ziel des Bearbeiters, den Zugang von einer gebildeten Elite potenziell auf jeden Zuschauer zu erweitern und das Theatererlebnis gerade den von Antikenwissen unbeleckten Jugendlichen zu ermöglichen. Icke demokratisiert also die Beschäftigung mit der Antike. Vor allem möchte der junge Autor gerade die Jugend in ihrem Geschmack ansprechen, was ihm in besonderer Weise gelungen ist. Dies geschieht durch Anleihen bei HBO- und Netflix-Serien wie *The Sopranos* und *House of Cards*, durch das Einspielen von anderen Medien, besonders von Video-Formaten, moderner Popmusik und Soundeinlagen, die die Spannung steigern und eine Gruselatmosphäre erzeugen.

Agamemnon und Klytaimestra wirken wie ein modernes, populäres Präsidentenpaar, ein wenig wie Bill und Hillary Clinton, die mit ihrem Volk mittels der Medien, besonders mithilfe von Fernsehauftritten auf vertrautem Fuße stehen. Agamemnon könnte auch Politiker wie zum Beispiel Tony Blair oder George W. Bush verkörpern, die in kriegsrische Interventionen im Irak, in Afghanistan oder anderswo verwickelt sind. Es ist, so meine These, ein Spiel speziell für die Generation bis Dreißig, die dementsprechend in Massen in die Vorstellungen strömt, weil sie Theater in dieser Form 'cool' findet und es ihre Probleme zum Thema macht. Insgesamt erobert Icke die Jugend durch eine bestechende aktuelle Ästhetik und mit einer einfachen, gängigen Sprache, vor allem durch die Perspektivierung auf die Jugendlichen Orest und Elektra. In Zusammenhang mit dem notwendigen Verzicht, nur das Spezialistentum zu adressieren, meint der Regisseur selbst: «fifteen-year-old me would have had no idea what that story was, and would have been profoundly alienated by someone coming on the stage at the beginning, saying, 'Previously, on Greek...'. I suppose, for me, it was always about wanting the fifteen-year-old to have a

⁴ Schiffbau, Uraufführung 26. Februar 2004; Bierl 2010, 64-66.

really good evening and feel like they had everything available to them even if they hadn't read a word of classical Greek»⁵.

Zugleich ist seine Demokratisierung nie seicht oder anbiedernd. Wohltuend unterscheidet sich Icke vom Stil seines ebenso jugendlichen und Kultstatus besitzenden Rivalen Simon Stone, der die Trilogie ein Jahr davor von rückwärts und mit vielen F***-Ausdrücken ins heutige Milieu auf recht billige Weise übertrug, so dass von Aischylos nicht mehr viel übrigblieb⁶. Denn Icke lässt sich tatsächlich umfassend und ernsthaft auf die Thematik der *Orestie* ein. Die Griechen bedeuten für ihn wie für viele heutige Zeitgenossen, ohne dass man sich tiefergehend oder gar wissenschaftlich mit ihnen auseinandergesetzt hat, einfach den Ausgangspunkt unserer Demokratie und die Quelle unseres Denkens.

Icke hatte selbst Latein in der Schule. Außerdem lernte er an der Universität autodidaktisch ein wenig Griechisch. Vor allem las er die *Orestie* mit großer Faszination in einem Literaturkurs unter der Leitung von Simon Goldhill in Cambridge, der die moderne, zum Teil poststrukturalistisch-dekonstruktivistische Lesung dieser aischyleischen Trilogie in den frühen 1980ern entscheidend anstieß⁷ und als wissenschaftlicher Berater der Londoner Aufführung diente. Daher hat Icke den Anspruch, am liebsten sowohl die fachkundigen Klassischen Philologinnen und Philologen als auch ein breites Publikum anzusprechen, das keinerlei Vorkenntnisse über die antike Tragödie besitzt:

In relation to *Oresteia*, in terms of my own work, I want it to be able to appeal to Simon Goldhill, who knows everything there is to know about Aeschylus, and for him to be able to have a really good evening and not to feel frustrated, but also to appeal to a fourteen-year-old version of me who knows nothing at all, not even the rules of engagement with Greek tragedy – so doesn't know what a Chorus is, doesn't know what a messenger speech is, and certainly doesn't know that it's OK in Greek tragedy to have huge amounts of relevant information narrated rather than staged. It's my feeling always that if you can't get the

⁵ *From Atreus to Pistorius: Robert Icke, Dr. Jennifer Wallace and A. C. Grayling in Conversation*, Proagon Events, 2. Juli 2015, <https://almeida.co.uk/greeks>.

⁶ Oberhausen, Premiere 1. Februar 2014; vgl. u. a. M. Krumbholz, *Die Orestie – In Oberhausen verheutigt Simon Stone Aischylos*. In *der Melodram-Arena*, nachtkritik.de 31. Oktober 2014, https://nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=9068:die-orestie-in-oberhausen-verheutigt-simon-stone-aischylos&catid=239&Itemid=100190; A. Falentin, *Rache ohne Götter. Simon Stone: Die Orestie*, Die Deutsche Bühne, 4. Februar 2014, <https://www.die-deutsche-buehne.de/kritiken/rache-ohne-goetter>; Flashar 2018, 49-50.

⁷ Goldhill 1984; Id. 1986.

convention to speak for itself – if it doesn’t justify its own place – then you’re allowed, obliged even, to change it⁸.

Icke verzichtet dementsprechend auf sämtliche Spezialkonventionen der griechischen Tragödie. Er will nicht einmal diesbezüglich Kompromisse eingehen. Denn er möchte verhindern, dass seine Zuschauer, um eine antike Tragödie zu genießen, beispielsweise angesichts eines auf der Bühne auftretenden Chors vor sich innerlich sagen müssten: «‘I accept that bullshit convention as a bullshit convention, and I will just get over it’». Für ihn wie für die meisten heutigen Theaterleute und Zuschauer ist ein solcher Chor nur störend und eigenartig («I always find it awkward when there’s a separate Chorus»)⁹. Genauso sind bei Icke Botenberichte, mit denen Hinterszenisches erzählt wird, die begrenzte Schauspielerzahl, das Verbot, Morde offen auf der Bühne zu zeigen, historische Kostüme, Masken oder feste Bewegungsformeln und Gesten verpönt. Ebenso wenig kommt in seiner Neubearbeitung die sonst bei Wiederaufführungen übliche gestelzte Sprache voller Klassizismen oder eine zu nah am Originaltext ausgerichtete Diktion in der Übertragung vor, für die meist Dichter oder Philologen verantwortlich sind. Desgleichen fehlen Hinweise auf interne Regieanweisungen, Patronymika und vor allem Götter, die das Geschehen lenken. Ickes Herangehensweise folgt hingegen dem Prinzip, dass sich alles ohne Hilfe von außen für den heutigen Zuschauer selbstverständlich ergeben muss. Icke vergleicht den Adaptationsvorgang mit einem veralteten Haartrockener, der nur mit dem richtigen Stecker im aktuellen Stromsystem funktionieren kann: «So you’re standing in a room and your hair’s wet, and you’re holding a hairdryer. You try and plug it in but it doesn’t work. You can try and hammer it in if you want but you’re still going to have wet hair. You’re confident that the thing you’re holding in your hand, the old thing you’re holding, can dry your hair, if only you can get the energy present in the room into the old thing. That’s what it’s like with an old play sometimes»¹⁰.

Zugleich ist sich Icke als Theatermann der Tatsache bewusst, dass die griechische Trilogie dennoch nicht vollkommen im aktuellen Kontext aufgehen darf. Eine gewisse Andersartigkeit “des nächsten Fremden” (Uvo Hölscher) muss bestehen bleiben, um die *Orestie*, wie es bei Simon Stone der Fall war, uns nicht näher zu machen, als sie tatsächlich ist. Daher integriert Icke bisweilen Partien, die nur wenig zum Zweck der Sprechbarkeit angepasst sind,

⁸ R. Icke, *Interview with Emma Bridges for Open University*, 5. Oktober 2015, <https://www.open.ac.uk/arts/research/pvcrs/2015/icke>.

⁹ Ebd.

¹⁰ Ebd.

sonst aber ganz nah am Originaltext sind und als solche für den Spezialisten als aischyleische Markierungen erkannt werden. Mit diesen intertextuellen Zitatfragmenten stellt sich eine Aischylos-Atmosphäre ein.

Freilich wäre es falsch, sich vorzumachen, dass es sich bei Icke selbst an diesen Stellen um eine Vers-für Vers-Übertragung handelt. Überall ist einiges zur Verdeutlichung antiker Konzepte hinzugefügt, anderes wiederum gestrichen. In vielem entfernt sich Icke aufgrund seiner eigenen Deutung trotz vorgespielter Nähe deutlich vom Original. Letztlich wurde Aischylos fragmentiert und neu zusammengesetzt. Alles wirkt montiert. Teile sind umgestellt und auf neue Figuren verteilt. Der diegetische Fluss wird zudem laufend unterbrochen und ist in sich verändert.

Icke schafft radikales Theater, indem er den Dingen auf den Grund geht und bei den Wurzeln aufsucht. Das Alte wird für heute gängig gemacht, ohne die mythische Qualität ganz aufzugeben. Im Prinzip betreibt Icke nach Hans Blumenberg 'Arbeit am Mythos' und geht dabei ähnlich vor wie die antiken Tragiker, die die mythischen Geschichten immer wieder für bestimmte Situationen anpassen.

Die hohe Poetizität, das Bombastische und das hehre Pathos, das bereits Euripides in den *Fröschen* des Aristophanes an Aischylos so heftig kritisierte, müssen weichen. Die Sprache wirkt bei Icke vollkommen verständlich und massentauglich, da sie dem normalen Sprechduktus nahekommt. Bisweilen geht die Diktion einher mit einer ironischen Note. Der Stil ist nahezu lässig, ohne sich, wie es Stone tut, dem Jugendjargon anzubiedern. Icke zoomt die Trilogie an uns heran. Doch bleibt sie zugleich zeitlos und in dem Fokus auf eine anthropologische Grundkonstellation allgemeingültig. Damit bleibt die Neufassung gewissermaßen klassisch und somit 'griechisch', im Sinne eines unser westliches Leben irgendwie lose begründenden Spiels. Denn der neu in Szene gesetzte Mythos der *Orestie* wird bei Icke zu einem popularisierten Archetypus unserer modernen Existenz.

3. Familientragödie

Alles ist auf die Familienperspektive reduziert, wodurch der für die antike Tragödie so bedeutende Aspekt des Politischen, der Bezug zur Öffentlichkeit und zum Bürger-Sein, weitgehend verloren geht. Selbstverständlich spielen zahlreiche attische Tragödien in der Familie. Doch sind stets die Folgen der schrecklichen Ereignisse, die meist das Königshaus betreffen, auf die gesamte Polis einbezogen. Bei Icke hingegen funktioniert die Übertragung auf heute ausschließlich als Familientragödie, die die Verstrickung des Individuums

nach psychoanalytischen Kriterien verfolgt. Die königliche Familie wird damit zum Modell der modernen bürgerlichen Familie, die als Ursache zahlreicher Psychosen und Pathologien ausgemacht wird. Im Zentrum der Bearbeitung der 458 v. Chr. aufgeführten Trilogie stehen Orest und seine Schuld, die von ihren Anfängen während seiner Kindheit an im Kontext der Familienverhältnisse sehr genau seziert wird. Schließlich muss sich die Hauptfigur im letzten Teil, der den *Eumeniden* entspricht, für ihre Tat des Muttermords vor einem alptraumartigen Gericht verantworten. Die öffentlich-politische Dimension, die in der Einsetzung des Areopags und in der zeitnahen Spiegelung der bürgerkriegsartigen Zustände nach dem 462 v. Chr. erfolgten Sturz des Adelsrats durch Ephialtes besteht, fällt dabei fast gänzlich weg¹¹. Ebenso bleibt der theologische Konflikt kosmischer Dimension zwischen alten und neuen Göttern sowie die Einbindung der chthonischen Rachegöttinnen in die neue, von den Olympiern getragene demokratische Ordnung außen vor. Die Götter und die Religion sind bei Icke nur mehr als fernes polytheistisches Traditionsresiduum vorhanden und spielen somit als übergeordnete Instanzen keine tragende Rolle mehr. Damit sind sowohl die in der aischyleischen Trilogie verarbeitete menschheitsgeschichtliche Entwicklungslinie von der fernen Vergangenheit bis ins Hier und Jetzt, also Athen im Jahre der Aufführung, als auch die mit Überredungskraft ausgestattete, zum Teil manipulative Rolle der eponymen Stadtgöttin Athene, der es mittels Peitho gelingt, die alten Vertreterinnen der Blutrache rituell in den Poliskult auf der Akropolis einzubinden, bei Icke völlig verschwunden.

4. Bühnenbild

Die Konzentration auf die Familie aus der Sicht des jungen Orest schlägt sich auch im Bühnenbild nieder. Es besteht aus einem loftartigen Raum mit Ziegelwänden. Links und rechts gibt es stilisiert eine säulenartige Rahmung. In der Mitte steht ein langer Tisch, an dem sich die Familie in den unterschiedlichen Konstellationen immer wieder trifft, isst und interagiert. Im Hintergrund des schicken Interieurs befindet sich ein modernes Bad mit semipermeabler Glaswand und Schiebetür, worauf man Videos projizieren kann. Notorisch möchte man sich in den ersten zwei Teilen baden, wohl auch um die Schuld abzuwaschen. Zugleich ist das Bad der Ort des Mords an Agamemnon, Cassandra und Aigisth. Der erhöhte, einsehbare und hinterszenische Raum dient zudem im vierten Teil als altarartiges Podest, von dem aus Athene spricht. Nichts deutet

¹¹ Meier 1980, 144-246; Bierl 2016, 250-252.

auf ein klassizistisches oder gar antikisierendes Ambiente, sondern wir befinden uns in der gestylten Wohnung, die einem Präsidentenpaar und seiner gut situierten Familie zur Verfügung steht. Der Vorderbereich kann zudem stets als Außenraum der Öffentlichkeit dienen. Nach den Morden an Iphigenie und dem Hausherrn Agamemnon lebt die neu zusammengesetzten Patchwork-Familie mit Aigisth im nämlichen Loft. Im letzten Teil kann sich die Wohnung zum funktionalen modernen Gerichtsgebäude verwandeln.

Insgesamt zeichnet sich Ickes Bearbeitung durch einige radikale Neuerungen gegenüber dem Original aus.

5. Iphigenie-Vorspiel

Um die Geschichte inhaltlich kohärenter und für jeden verständlich zu machen, setzt Icke ein eigenhändig und im nämlichen Stil verfasstes, allseits gefeiertes Stück über Iphigenies Tod als neuen Vorbau und Prequel vor die Trilogie. Icke ist mit dieser Idee nicht der erste. Ariane Mnouchkine verfuhr zusammen mit dem Théâtre du Soleil in ihrer epochemachenden Fassung *Les Atrides* aus dem Jahre 1992/93 ebenso, wobei man sich aber auf die euripideische *Iphigenie in Aulis* stützte¹². Viele Zuschauer sind in der griechischen Mythologie nicht mehr so bewandert, dass die zahlreichen Anspielungen auf Hintergründe in ausführlichen Partien eines lyrisch sprechenden Chors, den Icke ohnehin als unnatürlich empfindet, von ihnen hundertprozentig verstanden und verarbeitet werden könnten. Daher greift Icke zu diesem Mittel, das den Plot in seiner Perspektive verdeutlicht. Das Leitmotiv „Das Kind ist der Preis“ und weitere vieldeutige Bilder, die gerade im vierten Teil wieder aufgenommen werden, tragen dazu bei, dass die Tetralogie zu einer gelungenen Einheit wird. Letztlich ist der erste Teil eine theatrale Umsetzung der berühmten Parodos des aischyleischen *Agamemnon* (40-257), vor allem der eindrucksvollen Opfer-szene von Iphigenie (184-257).

6. Der Verzicht auf einen eigenen Chor und dessen Kompensation

Entsprechend der oben behandelten Skepsis gegenüber Chören wird auf einen eigenständigen Chor gänzlich verzichtet. Allerdings opfert Icke mit dieser Massnahme auch einen zentralen Bestandteil, der die Größe des griechischen Originals ausmacht. Bei Aischylos tastet sich der Chor an die Frage der Ursa-

¹² Uraufführung Paris, Cartoucherie de Vincennes, 16. Mai 1992; Bierl 1996 (1998²), 54-77, bes. 56-57.

che und des Ausgangs der Ereignisse heran. Von Anfang an besitzen die Alten von Argos eine Vorahnung, dass es um das Haus nicht gut bestellt ist, selbst als die Ankunft des Herrschers nach zehn Jahren bekanntgegeben wird. Bereits in dem überlangen Einzugslied des *Agamemnon* (40-257) singt der Chor von dem grauenvollen Opfertod Iphigenies. In ängstlicher Form behandeln die Alten die göttliche Auslegung von Zeichen durch Kalchas. In bildhafter Sprache wird daraufhin beschrieben, wie Agamemnon letztlich im Wahnsinn tollkühn zur geforderten Tat schritt und seine Tochter «wie eine Geiß auf dem Altar» (*Agamemnon* 232) opferte. Vorher wurde Iphigenie geknebelt, damit sie keinen Hilferuf mehr an ihren geliebten Vater richten konnte. Vor allem sollte damit verhindert werden, dass sie einen Fluch in dieser Situation ausstoßen konnte (*Agamemnon* 231-236). Doch sandte Iphigenie, als schon ihr safranfarbenes Kleid zum Opferakt fiel, auch stumm ihre Blicke aus und traf damit die Umstehenden ähnlich wie mit Worten (*Agamemnon* 237-243a). Genau wie früher, wenn Iphigenie beim Libationsoffer dem Vater gerne assistierte und den Heilsgesang des Paian anstimmte (*Agamemnon* 243b-246), war sie nun im Begriff, ihre Stimme zu erheben, konnte es aber nicht. Wegen dieser Tat und des gesamten Kriegsgeschehens in Troia um Helena willen ist den Alten von Argos der Herrscher suspekt. In ihren Augen hat er jegliche Autorität verloren.

Danach begründet Klytaimestra wiederholt ihre Rache mit Agamemnons Mord an dem Mädchen. Die Ursache des eigentlichen Geschehens liegt also bei Aischylos zeitlich voraus und außerhalb der in der Trilogie gespielten Handlung. Allerdings arbeiten sich die Figuren und vor allem der Chor hinsichtlich der Motivierung der Tat im Laufe des *Agamemnon* zeitlich von der Ausfahrt der Flotte nach Troia immer weiter in die Vergangenheit zurück, um schließlich beim berühmten Atreusmahl als Ausgangspunkt anzugelangen. Während Klytaimestra in ihrer Mutterliebe Iphigenie als Ursache verabsolutiert, kommt sie gegen Ende des *Agamemnon* auf die Atreusgeschichte zurück. Dieses Mythem stellt die eigentliche Motivation für Aigisths Beteiligung dar, da Atreus seinem Bruder Thyest in einem angeblichen Versöhnungsmahl die eigenen Kinder vorsetzte. Aigisth, Thyests Sohn, ist der einzige Überlebende, der nach dem Gesetz der Rache hier ins Geschehen eingreift. Im Hause des Agamemnon kann man also die Verstrickungen nicht an einer einzigen Tat festmachen, sondern multikausal gibt es im Clan stets neue Ausgangspunkte in der Vorzeit, von denen die Kette der Ereignisse einsetzt.

Die Dimension des gestrichenen Chors versucht Icke anderweitig zu kompensieren. In der Neufassung findet, wie manche meinen, das Chorische seinen Niederschlag nicht nur in den mehrmals auftretenden Journalisten, die mit

ihren Fragen und kommentierenden Bemerkungen das Geschehen vertiefen. Vielmehr ist es auf zahlreiche hinterfragende Stimmen und Figuren verteilt, insbesondere auf die eingelegten psychotherapeutischen Sitzungssetzen.

7. Musik und Sound

Zugleich versucht Icke durch die Einspielung von modernen Songs für die fehlende musikalische Komponente Ersatz zu finden. Aus Iphigenies Paian (*Agamemnon* 243b-246) wird bei Icke Iphigenies Lied. Entsprechend der gängigen Pop-Ästhetik macht Icke daraus den anspielungsreichen Beach Boys-Hit *God Only Knows*, ein passives Liebeslied über den möglichen Verlust, das zugleich die Dimension des Götterwillens und Schicksals aufruft. Die Auflösung der engen Beziehung zwischen Vater und Tochter sowie zwischen den Eheleuten Agamemnon und Klytaimestra wird damit ironisch kommentiert. Als Agamemnon nach der Teppichszene ins Haus geht, ruft er «I'd like to hear some / music», wobei der Song dann die makabre Stimmung vor dem Mord unterstreicht. Komplementär dazu erfolgt der nämliche Ausruf «Ich würde gerne Musik / hören» von Klytaimestra im dritten Stück, also den *Choephoren*, unmittelbar bevor Orest als Wanderer verkleidet im Hause seiner Mutter auftaucht. Hier wird die Handlung nun mit dem unheimlichen Lied *The Beast in Me* in der eindrucklichen Version von Nick Lowe unterlegt, das Orests Zustand trefflich beschreibt¹³. Zudem wird wie in einem Film der elektronische Soundtrack des Kirchenmusikers John Tavener als Leitmotiv wiederholt eingespielt, wodurch die mit den Göttern verbundene geheiligte Stimmung der Tragödie klanglich nachempfunden wird. Die Melodie scheint einer kurzen Passage von *The Lamb* entnommen zu sein. An der entsprechenden Stelle singt der Chor bei Tavener, was perfekt auf das unschuldige Lamm Iphigenie passt, die wie eine Geiß am Altar geopfert wird und vorher durch ihr Paianlied auffiel: «Little lamb, who made thee? / Dost thou know who made thee? / Gave thee life, and bid thee feed / By the stream and o'er the mead; / Gave thee clothing of delight, / Softest clothing, woolly, bright; / Gave thee such a tender voice, / Making all the vales rejoice? / Little lamb, who made thee? / Dost thou know who made thee? / Little lamb, I'll tell thee, / Little lamb, I'll tell thee; ...».

Wie bei Aischylos, bei dem Iphigenie wie die Mädchen in Brauron den Krokotos (*Agamemnon* 239) trägt, hat das Töchterchen auch bei Icke ein sa-

¹³ Das Lied in der nämlichen Fassung wurde im Abspann der Pilotfilmepisode (Titel "Tony in der Krise") der HBO-Serie *The Sopranos* (1. Staffel) eingespielt, auf die Icke auch mehrfach anspielt. Zudem ist es Bestandteil des als CD (Sony Music Entertainment) erhältlichen offiziellen Soundtracks (Nr. 11 auf der Trackliste).

frangelbes Kleid an. Zugleich macht die Melodie Anleihen bei einer Passage aus dem *Song for Athene* (1992). Das Lied komponierte Tavener für Athene Hariades, eine junge halbgriechische, mit der Familie befreundete Schauspielerin, die durch einen Unfall ums Leben kam. Vor allem kennt man den Chorgesang in England, da er an der Beerdigung für Prinzessin Diana gespielt wurde und alle tief bewegte. Mit Athene assoziieren viele die Göttin Athene, die im vierten und letzten, den *Eumeniden* entsprechenden Teil direkt auftritt¹⁴. Der in byzantinisch-orthodoxer Klangfarbe intonierte Text ist eine Umarbeitung einer Stelle aus Shakespeares *Hamlet*, wobei Orest bei Icke Hamlet sehr nahekommt¹⁵. Es ist kein Zufall, dass Icke *Hamlet* bald darauf auf die Bühne brachte (2017). Bei der gewählten Sound-Passage hat Icke vielleicht den Text des bei Tavener singenden Chors direkt vor Augen: «Alleluia. Give rest, O Lord, to your handmaid, who has fallen asleep. / Alleluia. Life: a shadow and a dream. / Alleluia. Weeping at the grave creates the song: / Alleluia. Come, enjoy rewards and crowns I have prepared for you», was erneut bestens auf Iphigenie zutrifft. Die hieratische Stimmung ergreift das Publikum, wobei der musikalisch Gebildete wie der Aischyloskenner durch die zahlreichen intertextuell und -medial eingeworfenen Originalfetzchen ein besonderes intellektuelles Vergnügen erhält.

Das Verständnis für heutige Zuschauer wird mit dem Verzicht auf den Chor zwar erleichtert, doch geht dabei trotz der Kompensationsbemühungen einiges verloren. Es fehlt die kollektive Öffnung der Stimmen durch die Gruppe, die Bewegung im Tanz und die Weitung des Blicks durch zusätzliche Ausdrucksweisen. Außerdem vermag Icke dadurch Vergangenheit nicht durch eine andere, lyrische Tonlage zu rekapitulieren. Vor allem kann der moderne Bearbeiter daher wenig an moderne postdramatische Ausdrucksweisen anknüpfen, die neuerdings gerade hinsichtlich der Dominanz des Chorischen mit dem Prädramatischen der *Orestie* in Verbindung gebracht wurden¹⁶, sondern er bleibt mit seiner Neufassung eher einem modernen, dem Sprechtheater nahen Theaterdiskurs verhaftet.

¹⁴ Daher wurde das Chorlied in dem wunderbaren Szenario vor der riesigen von Alan LeQuire (1990) nachgebildeten Pheidias-Statue der Athena Parthenos aufgeführt, die in dem in Originalgröße nachgebauten Parthenon-Tempel im Centennial Park in Nashville/Tennessee steht (<https://www.youtube.com/watch?v=xHGoscfbQmY>).

¹⁵ Die Abhängigkeit des *Hamlet* von Sophokles' *Elektra* und im Allgemeinen von den „*Elektren*“ wurde in der Forschung wiederholt behandelt; z. B. von J. Kott 1975, 246-275; Paduano 2007, 35-50.

¹⁶ Bierl 2010, 38-39.

8. Die zweite Zeitebene und die Fragmentierung durch die psychotherapeutische Aufklärung

Zur Vermittlung seiner Aussage hat Icke eine zweite Zeitebene eingezogen. Aus einer Perspektive des Jetzt und der Psychotherapie, die im Gespräch zwischen der Ärztin und Orest ihren Ausdruck findet, soll sich die in einem posttraumatischen Zustand befindliche Hauptfigur an die Tat und die Umstände, die zur Tat führten, erinnern. Diese Ausschnitte von Therapiegesprächen unterbrechen wie ein Chor den Ablauf der Ereignisse, die zugleich infolge der Befragung und Rückbesinnung Punkt für Punkt in ihrer Prozessualität rekonstruiert und spielerisch umgesetzt werden. Außerdem wird alles im Sinne einer *mise en abyme* zur Beweisaufnahme in einem Gerichtsprozess, in den die Handlung im vierten Teil mündet. Darin tritt der bisher sich innerlich zurückerinnernde Held, der zudem im theatralen Spiel alles wie in Traumarbeit retrospektiv ausagiert, nun als Angeklagter real auf. Daher rühren die onirische Stimmung, die dunkle Beleuchtung und die unheimliche Atmosphäre. Wie im Traum können Personen in andere Identitäten schlüpfen. Tote erscheinen auf der Bühne. Ferner spielen Figuren des Dramas im vierten Teil eine andere Rolle und sind zugleich noch sie selbst, wie wir sie in den vorherigen Abschnitten kennengelernt haben. Derselbe Schauspieler spielt zudem sowohl Agamemnon als auch Aigisth; als Toter erscheint Agamemnon im dritten Teil, der den *Choephoren* entspricht, am Tisch, wo gerade noch Aigisth saß. Im traumatisierten Zustand verschmilzt, wie sich herausstellen wird, sogar Orest mit Elektra.

Anstatt einer Abfolge von Rache und Widerrache samt der vom Chor unternommenen Suche nach einem Ausgangspunkt, der immer weiter in die Vorgeschichte zurückreicht, wobei ein menscheitsgeschichtlicher Entwicklungsprozess von archaischer Blutrache bis zum formalisierten Gericht in Athen im Hier und Jetzt nachgezeichnet wird, entsteht bei Icke eine psychotherapeutische Rekonstruktion eines schrecklichen Mords, der in der frühen Kindheit seine tiefere Begründung hat und ein Trauma samt Amnesie nach sich zieht.

9. Polyphonie und Offenheit der Deutung

Parallel zu dieser den temporalen Ablauf stets erneut unterbrechenden Perspektive reichert Icke die Geschichte laufend mit einem Aspekt der Unsicherheit in Bezug auf die Rekonstruktion der wahren Umstände und auf die Aufklärung der Schuld an. So meint Kalchas ganz am Anfang, indem er zugleich die heutige, neoliberal geprägte Konsumgesellschaft anspricht:

«Heute bestimmt der Kunde. Tausend Worte, die alle auf dasselbe abzie-

len. Und mehr Worte, fürchte ich, als Bedeutung. Sicher, Bedeutung gibt es schon noch, natürlich, bloß begegnet man ihr extrem selten – mit so was wie Gewissheit» (2)¹⁷.

Die Geschichte kann sich gabeln. Immer wieder werden metanarrative Kommentare eingezogen, nicht nur von der therapierenden Ärztin. Mehrmals wird der Eindruck erweckt, als gingen Figuren der sich schicksalhaft vollziehenden, vorherbestimmten Geschichte in eine Falle: So sagt Cassandra im zweiten Teil, der dem *Agamemnon* entspricht: «in Falle gegangen. gleiche Geschichte. ist gleiche Geschichte hört nicht auf endet nicht ist immer gleiche Geschichte meine Geschichte ist eure Geschichte ist – Familie ausgelöscht – einzige Überlebende – Vater um Vater das Blut läuft herunter, sickert zäh durch Generationen, hängt über Haus wie Laken, Haus schlägt wie Herz Herd alles brennt wirft Blasen das Blut die Zeile das Wort ein Netz ein Geflecht eine Falle, ... (57)».

Obwohl die Geschichte unsicher ist, läuft sie zwanghaft in Richtung Ende ab. Dementsprechend meint Orest im dritten Teil: «Das ist *mein Leben* – und ich will nicht über die Wahrheit sprechen, es gibt keine, es gibt nur Versionen von Versionen, verdrehte Variationen, die durcheinander wimmeln wie Bienen im Bienenstock, und eine davon ist tatsächlich geschehen, eine davon *stimmt* tatsächlich. ... Ich will, dass das alles aufhört. Einfach *endet*. Das hier ist vorbei (66)».

Die Unentschiedenheit über verschiedene Versionen, die sich verzweigen können, wird schließlich im letzten Teil vor dem Gericht thematisiert und zur Entscheidung gebracht. So äußert sich nochmals Orest:

Es *gibt* nicht die eine wahrhaftige Version. Gibt es nicht. Es gibt nicht die eine Geschichte – eine Wahrheitslinie, die vom Anfang bis zum Ende reicht. So was geschieht nicht mehr, vielleicht ist es das nie, denn noch während ich das hier sage, während ich *das* hier jetzt sage, stellt jeder von ihnen im Kopf eine eigene Version davon her, unterschiedliche Brillen, mit denen wir zur selben Zeit auf dasselbe blicken und *es unterschiedlich wahrnehmen* – es hängt von zu viel ab – wie Ihr Tag war, welche Gefühle Sie *Ihrer* Mutter gegenüber haben, den Gedanken, den Sie vor diesem gedacht haben – all das fließt mit hinein, das alles hier ist *nutzlos*, weil unser Hirn Geschichten erschafft, in denen es im *Recht* ist (86).

Es ist vielleicht zu einfach, diesen Öffnungen sowie der gesamten Ästhetik der Fassung den Stempel der Postmoderne aufzudrücken¹⁸. Denn in der Tat

¹⁷ Die Angaben in Klammern entsprechen den Seiten der Textgrundlage in der deutschen Übersetzung von Syha 2018 (Original Icke 2015).

¹⁸ Kerrigan 2019, 191-220, bes. 210-220; nur für den letzten Teil Bayraktar (wie Anm. 3).

gibt es selbst im Original durchaus Tendenzen, metanarrativ auf das Ende zu verweisen und offene Weggabelungen in der Geschichte zu markieren, die in ihrer Suche nach Ursachen immer wieder in kontrafaktischer Weise in eine mögliche Spur einrasten muss. In einem netzartigen Kontinuum pflanzt sich der Plot fort, wobei die Figuren aus einem Bündel von motivierenden Faktoren auswählen und an den Verzweigungen auf die vorgespurten Pfade des Mythos gelangen¹⁹. Handlung ergibt sich aus einem komplexen Netz oder Deleuzeschen Rhizom, bevor sie unerbittlich in einer Richtung zum Ende voranschreitet. Während Aischylos diese Form wählt, um die Komplexität einer mythischen, in Bezug auf Ursache und Wirkung prozessual aufgefächerten Geschichte auszudrücken, nimmt Icke dieses Charakteristikum, um ausschließlich das am Trauma leidende Individuum darzustellen. Wie Hamlet wird Orest als junger Mensch vom eigenen Gewissen geplagt und zugleich gezwungen, sich und der Gesellschaft über seine Tat und Schuld Rechenschaft abzulegen²⁰.

Das zwanghafte Fortschreiten der Zeit in Richtung Ende wird von Icke durch eine laufende Digitaluhr verstärkt, die bei einer Beweisfeststellung die exakte Zeit festhält und selbst in den genau festgelegten Pausen abläuft. Die Stimmung des stresshaften Eingebundenseins in einen vorbestimmten Ablauf der Zeit, die mit der laufenden Uhr unterstrichen wird, erinnert zugleich an 24, eine weitere populäre Action-Thriller-Fernsehserie, in der Jack Bauer für den amerikanischen Präsidenten und sein Team Anschläge zu verhindern versucht, Attentäter aufspürt und bis in Regierungskreise reichende Verschwörungen aufdeckt. Bauer wie andere Hauptfiguren stehen rund um die Uhr wie Agamemnon vor kaum lösbaren Dilemmata und schwierigen moralischen Konfliktsituationen.

Gleichzeitig beruft sich Icke in Bezug auf die Offenheit der Deutung gerade auf Simon Goldhill, der ihm als sein ehemaliger Lehrer in Cambridge sowohl als Vorbild zur Orientierung als auch als wissenschaftlicher Berater seiner Bearbeitung diente. Dabei dürfen wir nicht vergessen, dass Goldhill, mit dem Icke die *Orestie* einmal im College in einem Literaturkurs in Übersetzung las, in poststrukturalistischer und dekonstruktivistischer Manier in den 1980er Jahren die Unbestimmtheiten, Widersprüche und inneren Spannungen der Trilogie in besonderer Weise hervorhob, was Icke nun dementsprechend szenisch umsetzte²¹. Festgefahrenen Deutungen, wie z. B. Klytaimestra sei ein

¹⁹ Käppel 1998, bes. 25-38.

²⁰ Vielleicht hat Icke für seine Aktualisierung auch Eugene O'Neills berühmte Adaption *Mourning Becomes Electra* (1937) herangezogen, die sich ebenfalls auf Freud und die Psychoanalyse bezieht. Ich danke einem anonymen Gutachter für den Hinweis.

²¹ Vgl. oben Anm. 7.

Monster oder Agamemnon habe sie mit der Sexsklavin Cassandra betrogen, möchte Icke überall aktiv entgegenarbeiten.

10. Nähe zum Original und Veränderungen

Lässt man sich einmal auf Ickes psychotherapeutische, mit einem Gerichts-drama einhergehende Perspektive der Neufassung ein, ist es frappierend, wie tiefgehend sich der Autor mit dem Original auseinandersetzt, was bis zur Übernahme von Metaphern, Bildern, Leitmotiven und sogar ganzen Versen als Versatzstücken reicht. Das Rätselhafte von Zeichen und Bildern wird kongenial übertragen. Ein besonders aussagekräftiges Beispiel für Ickes Verfahren ist das in der Parodos vorkommende Bild der beiden Adler, die eine trächtige Häs in reißen. Gleich zu Beginn hält Orest im Dialog mit der Ärztin eine Zeichnung der Szene in Händen, die zum Beweisstück wird. Die Ärztin möchte das Bild auf eine Deutung reduzieren: «Mal sehen, ob ich es verstehe. Die Mutter und ihre ungeborenen Kinder werden Opfer eines Angriffs, eines Angriffs von oben. Ist die Mutter Ihre Mutter?» (4). Orest protestiert: «Mich zu *vereinfachen*. Mich auf eine simple Diagnose zu reduzieren. Ein Urteil. Er ist *dieses Eine*. Ende» (4). Bald nimmt die Ärztin, die Handlung unterbrechend, die Deutung wieder auf: «Die Hasenmutter, das ist Klytämnestra, die Adler sind die Männer, und das tote Kind im Bauch – *Diese* Geschichte war es. Ihre Geschichte. Iphigenies» (42). Interessanterweise wird das gesicherte Beweisstück der Zeichnung dann zugleich Gegenstand der Gerichtsverhandlung im vierten Teil. Die Zeichen lassen sich nicht so einfach auf eine Deutung festlegen:

OREST Das ist Iphigenies Tod. Die Adler sind mein Vater und sein Bruder, der Mutterhase ist meine Mutter – und Iphigenie stirbt im Bauch. Sie wusste von nichts.

ÄRZTIN Aber – Entschuldigung – die Mutter stirbt auch. Wir möchten den Vorschlag einbringen, dass der Tod des Mutterhasen der Tod Ihrer Mutter ist.

OREST Und die Adler sind ich und – ja. Das könnte auch sein.

ÄRZTIN Sie war von Anfang an tot.

MENELAUS Hochwürden, worauf zielt / das hier ab?

KLYTÄMNESTRA Oder können wir folgende Interpretation anbieten: Die Adler sind einfach die Symbole dieses Hauses. Die Adler repräsentieren Gerechtigkeit, und der trächtige Hase ist der Beklagte.

AGAMENNON Hochwürden, das ist / wirklich nicht angemessen.

KLYTÄMNESTRA Der trächtige Hase ist der Beklagte – und die Kinder sind seine Kinder, befreit vom Zwang, je geboren werden zu müssen – wenn er von diesem Haus hingerichtet wird. (89-90)

11. Bemerkenswerte Regieideen im Ablauf des Spiels

Versuchen wir schließlich noch einige auffallende Grundzüge der Neubearbeitung im Handlungsablauf anzusprechen.

Teil I

Im ersten Teil wird Agamemnon Opfer von religiösen Zeichen und deren festgelegter Deutung: „Das Kind ist der Preis“ (3, vgl. auch 18, 26, 33, 37) – dieser vermeintlich von göttlicher Seite zugespielte Befehl wird zum Ausgangspunkt der Ereignisse. Als noch kleiner Junge wird Orest Zeuge der inneren Konflikte, mit denen sein Vater konfrontiert wird. Zuletzt ist Orest als Hauptfigur in dieser Geschichte der Preis, den die junge Generation für die Taten der Eltern zahlen muss (80, 85, 94, 96). Letztlich wird er Opfer aufgrund der Verstrickungen einer Familie, die tragisch an die widerstrebenden Rollenerwartungen des Familienoberhaupts gebunden ist. Agamemnon schwankt zwischen seiner Vaterliebe und den Verpflichtungen, denen er als Präsident, Politmanager und oberster Kriegsherr unterworfen ist. Andeutungsweise spielt Agamemnons tragische Verkettung mit dem Tod seines Vaters, also mit den Ereignissen der vorherigen Generation, eine gewisse Rolle, was aber nicht weiter ausgemalt wird. Für die Überwindung der Windstille, die die Flotte an der Ausfahrt hindert, ist er zum Wohl des Staates trotz innerer Zerrissenheit bereit, sein geliebtes Töchterchen Iphigenie zu opfern. Als der eigentliche Drahtzieher erscheint sein Bruder Menelaos, für den der Krieg *de facto* geführt wird (die Helena-Geschichte wird nicht weiter thematisiert) und der mit dem Priester und Zeichendeuter Kalchas eng zusammenarbeitet.

Im ersten Stück werden wir ausführlich Zeuge davon, wie sehr Agamemnon seine Familie liebt. Damals war die Familie noch glücklich. Der zwar durchaus autoritär gezeichnete, doch zugleich liebevolle Vater erholt sich vom aufreibenden Präsidentenleben an der Tafel, an der die Familie zum gemeinsamen Essen wie zu einem täglichen Ritual zusammenkommt. Zugleich erfindet Icke, der das das Leben der Griechen bestimmende Ritual in der modernen Kontextualisierung fast bis zur Unkenntlichkeit verschwinden lässt, neue rituelle Zeichenebenen. Auf dem Speiseplan steht Wild. Man isst Hirsch, den Iphigenie nach dem aktuellen vegetarischen Diskurs nicht essen möchte, weil das Tier getötet werden musste. Die Mutter meint, der Hirsch sei jetzt nur noch ein Stück Fleisch, nicht die Eltern hätten das Tier getötet, sondern jemand anderer, damit sie etwas zum Leben hätten. Alles kommt völlig realistisch daher, obwohl sich eine tiefere Bedeutungsebene, nämlich die der Tragödie

zugrundeliegende Opferperspektive, darüberlegt, da Iphigenie bekanntlich von Artemis bei der Tötung am Altar mit einer Hirschkuh ausgetauscht wurde. Elektra wird als pubertierende Tochter gezeigt, die schon gern dem Wein zuspricht, der bei Icke ebenfalls eine rituelle Bedeutung wie im christlichen Abendmahl erhält. Zugleich schafft Icke damit einen Bogen zum im dritten Akt am Grab vergossenen Wein, womit das Weihgussopfer modern auf die Bühne gebracht wird. Auf Drängen des Politzynikers Menelaos und des religiösen Manipulators Kalchas kommt Agamemnon in ein wahres Dilemma. Er neigt in der Folge immer mehr dazu, das Äußerste des Kindsmords zu tun. Klytaimestra versucht gegenzuhalten. Doch all ihr Tun ist umsonst: Schließlich wird Iphigenie, die immer ein Stoffhäschen mit sich trug und kindlich ihr Lied anstimmte, schmerzlos mit diversen Tablettendrinks aus dem Leben befördert. Wir werden Zeugen einer medizinisch betreuten Euthanasie, bei der das Mädchen nichts mitbekommt und friedlich in den Armen ihres Papas entschläft.

Teil II

Nun wird in moderner Atmosphäre inszeniert, wie Klytaimestra den Journalisten, die den Chor ersetzen, ein Interview zum Triumph in Troia gibt. Elektra meldet Orest persönlich den Fall der Stadt, während dies im Original durch den Wächter geschieht, der eigens dafür von Klytaimestra abgestellt wurde. Beide Geschwister erwarten sehnlichst die Rückkehr ihres über viele Jahre abwesenden Vaters. Nach seinem Eintreffen hält Klytaimestra eine glänzende Politikerinnenrede à la Hillary Clinton. Agamemnon steht daneben und fügt seine Siegesansprache in aller Bescheidenheit an. Darin berichtet er vor allem auch von den täglichen Strapazen im Heerlager, was bei Aischylos der Bote übernahm. Es folgt, ganz organisch ins Geschehen eingebettet, die berühmte Teppichszene, die als Beschreiten des roten Teppichs mit Musikbegleitung inszeniert wird. Im Haus kommt es zunächst anders als nach Aischylos erwartet: Klytaimestra liebt eigentlich doch noch ihren Gatten, so sehr sie sich auf den Tag der Rache vorbereitet hat. Daher kommt es zunächst zu einer stürmischen Sexszene am Wohnzimmertisch. Es folgt das im ersten Teil eingeführte Familienzeremoniell der gemeinsamen Mahlzeit im Kreis der Lieben. Doch ist nichts mehr wie früher. Bald zieht sich der müde Heimkehrer ins Bad zurück, das er stets liebte. Darauf folgt die sehr eindrückliche Szene mit Cassandra, deren Fremdheit durch altgriechische Klagetöne und einen wahnsinnigen Ausbruch auf dem Tisch umgesetzt wird. Es kommt, wie es die Seherin vorhergesagt hat. Der Mord im Bad wird in einer gruseligen Stimmung, die an Hitchcocks Duschszene in *Psycho* erinnert, ohne dass allerdings

das eigentliche Niederstechen gezeigt wird. Danach triumphiert die Täterin in einer grossartigen Selbstermächtigungsszene – statt des Ekkyklemas, des Herausrollens der beiden Leichen aus dem hinterszenischen Raum auf einer technischen Vorrichtung, zieht Klytaimestra mühsam die Leiche des Gatten allein in den Vordergrund. Dazu spricht sie offen aus:

Alles, was ich bisher gesagt habe – alles – waren Lügen. Mir selbst gegenüber, meiner Familie, der Öffentlichkeit, *ihm*, es war alles, alles unwahr, aber das, was ich jetzt sage, in diesem Augenblick, *ist* die Wahrheit – ab jetzt.

‘Getötet von seiner *Frau*.’ Kein Mensch. Kein Mörder. Eine Frau. Wir lieben nämlich Täterinnen, diese *Kraft* eine Überschreitung, sinnlich, irgendwie sexier oder [so], das stärkere-schwächere Geschlecht oder [so was] – aber die Welt sieht so nicht aus. Nicht jetzt. Das Licht ist an. In euren Häusern gibt es ganze Schubladen voller Messer. Es ist nicht Biologie, nicht Schicksal, sondern einfach – *Gleichgewicht*, das Gesetz des *moralischen Verlangens*, die unausweichliche Tat, die folgen muss wenn wenn wenn – er hat unsere Tochter getötet. Er hat unsere Tochter getötet, meine Tochter, die ich in meinem Körper getragen habe. Also hatte diese rechte Hand das Recht, zuzuschlagen – und das hat sie getan. Sie hat seine ausländische Schlampe niedergestreckt und ihn ebenso.

Der Krieg ist nach Hause gekommen. Das ist, was er *getan* hat: Das ist der Krieg, der Essen auf unseren Tisch gebracht hat. So sieht er *aus* (59).

Teil III

Der dritte Teil setzt ein mit Elektra, die sich vehement gegen die neue Familienidylle wehrt – Klytaimestra möchte Agamemnon einfach mit ihrem neuen Lover Aigisth im Haus austauschen – und das gemeinsame Mahl am liebsten abschaffen will: «Wir müssen das nicht mehr machen. Wir könnten einfach mit der Gewohnheit brechen. Einfach damit aufhören». Klytaimestra entgegnet: «Es ist eine Tradition, keine Gewohnheit» (61), da es Bedeutung trage. Das Tischtuch ist freilich durchlöchert und mit Blut verschmutzt.

Klytaimestra spürt immer noch eine Verbindung zu Agamemnon. Zugleich ist sie ihres neuen Partners, der den alten gewissermassen an der Tafel ersetzt hat, schon müde. Verzweifelt kämpft sie dagegen an und wirft Aigisth entgegen: «Fick mich, tu irgendwas». Im Gegensatz zu ihrem jetzigen Zustand, war sie, wie sie meint, unmittelbar nach ihrer Tat in Hochstimmung: «Ich habe mich so lebendig gefühlt, nachdem ich ihn getötet hatte, *im Bewusstsein*, dass man sich nie lebendiger fühlt, wie wenn man den Tod in den Händen hält – ich war *frei*, es war zu Ende» (68). Nun fühlt sie nur mehr Leere.

Die alte Dienstmagd und Amme Kilissa verwechselt laufend Elektra und

Orest. Es ist nicht einer fortschreitenden Demenz geschuldet. Vielmehr wird sich herausstellen, dass die Geschwister eigentlich in der Hauptfigur Orest zusammenfallen und es Elektra nur in seiner Einbildung gibt. Die Wiedererkennungsszene ist dafür der ausgespielte Beweis: Haar und Fußabdruck, die Zeichen, die Euripides in seiner *Elektra* so deutlich an Aischylos kritisierte, sind der Beleg dafür, dass die Geschwister identisch sind. Orest hat bei ihr Spuren hinterlassen. Elektra muss in Orests Kopf die Rolle spielen. Sie treibt ihn zur Tat an, hinter der er ganz alleine steht.

Mit dieser psychologischen Lesart nimmt Icke durchaus Motive auf, die sich bereits bei Aischylos finden. Elektra ist dort verzweifelt, der Chor polt das von Klytaimestra angeordnete Besänftigungsritual am Grab um und beide treiben Orest zur Tat. Bei Icke ist es einfach die Wut des jungen Mannes, wie Kilissa richtig bemerkt («Ich sehe, wie wütend du bist, Orest» (69)). Er projiziert die innerlich treibende Kraft auf seine Schwester, die in seiner Kindheit stets sein Vorbild war. Typischerweise wird die Ichspaltung in der Gerichtsszene durch die Ärztin entlarvt: «Wir müssen die Möglichkeit in Betracht ziehen, dass es *Ihre* Fußabdrücke waren, dass es *Ihr* Haar war →» (79). Der Kommos, die Klage am Grab des Vaters, damit er ihnen zu Hilfe komme, wird rasch szenisch umgesetzt. Das für die Geschwister stehende Bild der Korken, die das Netz im Wasser hochhalten und es daran hindern unterzugehen, also die Ansprüche des Vaters aufrechterhalten (*Choephoren* 505-507), kann als ein typisches Beispiel dafür dienen, wie Icke mit der Integration ausgefallener Verse den aischyleischen Originalton zu bewahren bestrebt ist. Gleichzeitig nutzt Icke den Vergleich gegen das Original für seine Idee, dass Elektra eigentlich nur eine Projektion ist: «Orest, wir sind eins, du und ich. Wir sind wie Korken – halten das Netz über Wasser – verhindern, dass es in die Tiefe sinkt» (72). Bei Aischylos steht nichts von dieser engen Einheit, sondern der Wortlaut besagt, dass «Kinder die Wahrer des ruhmvollen Namens für einen toten Mann sind» (*Choephoren* 505).

Die Tarnungsidee, um nicht gleich als Sohn des Hauses erkannt zu werden, wird nur angedeutet. Vor dem Palast angekommen erinnert sich Orest, dass er ein Leben lang in diesem Haus litt. Darauf meint Elektra: «Ich bin auch immer noch hier – Orest, liebst du mich?» Seine Projektion Elektra droht zu verlöschen. Da entgegnet Orest: «Ich glaube, ich brauche dich draußen» (73). Die Nachricht seines Todes ist für Klytaimestra nichts Neues: Er wird zum Übernachten eingeladen und tötet Aigisth, nachdem er sich den übergroßen Bademantel des Vaters angelegt hat. Die einstige Botschaft «Kindermörder», die Agamemnon vor der Opferung seiner Tochter Iphigenie auf einem Zettel als Bedrohung zugesandt bekam und verstört in der Tasche seines Bademan-

tels versteckte, findet der Sohn und deutet sie als religiösen Befehl um: als Kind solle er morden.

Erneut wird eine aischyleische Wendung eingebaut: «den Lebenden töten die Toten» (*Choephoren* 886). Im Original erfolgt die Bemerkung seitens eines Dieners auf die entsetzte Frage der Klytaimestra, während sie bei Icke von Kilissa geäußert wird, die Orest erkennt: «Er lebt, er – die Toten töten die Lebenden –» (73). Der junge Mann läuft bei Icke zu seiner Mutter, die sich bedankt, dass ihr Sohn zurückkommt, und ihn voller Freude empfängt. Orest betont, er sei halb sein Vater, worauf die Mutter betont, dass Agamemnon auch ihr Leben bestimmt habe und er nun über den Tod hinaus Orest steuere (76). Es kommt am Tisch wiederum zu einem glücklichen Treffen zwischen Mutter und Sohn. Erst als Orest nach dem Verbleib Elektras fragt, erinnert er sich an seinen Tötungsvorsatz: Elektra als seine Projektion treibt ihn zum Muttermord, die nun im Gegensatz zu Aischylos nochmals auftritt und ihren Hass gegen die Mutter zum Ausdruck bringt, worauf der Bruder Klytaimestra tötet. In der folgenden psychoanalytischen Sitzung wird deutlich: Elektra hat es nie gegeben.

Teil IV

Im letzten Teil verwandelt sich der Raum zu einem mit Neonlicht ausgeleuchteten Gerichtssaal. Die Uhr tickt weiterhin. Unerbittlich geht es dem Urteil und damit dem Ende entgegen. Die Figuren tauchen wieder auf, gewissermaßen als Tote. Zugleich haben sie die Funktion von Anwälten vor Gericht. Die alte Kilissa war schon vorher zur einzigen Erinye geworden, die Orest weiter zum Wahnsinn treibt. Die gesicherten Beweise werden nochmals vor Gericht vorgebracht. Die Zeichen und Deutungen sind allesamt unklar. Die Furie fordert nun in Ringkomposition: “Das Kind ist der Preis” (80, 85, 94) – der Jugendliche ist Opfer und muss mit seinem Leben bezahlen. Als Fakt bleibt die Leiche der Mutter: Die Tochter, der Vater und die Mutter haben bereits mit dem Leben bezahlt; nun muss Orest als Sohn büßen. Athene bestimmt, Orest habe sich vor einem Schwurgericht zu verantworten. Dieser bezweifelt die Legitimation eines solchen repräsentativen Gremiums. Wie solle man gerecht entscheiden? Es wird ferner bestimmt, er müsse die Todesstrafe mit eigener Hand vollziehen (wie Agamemnon dies im Fall von Iphigenie tun musste), wenn er schuldig gesprochen werde. Orest beurteilt das ganze Verfahren als Wahnsinn, wogegen Agamemnon zynisch erklärt, dass man in unserer Rechtspraxis einfach so lange beieinandersitze, bis sich Bedeutung und Klärung ergäben. Der Gerichtsdienr überträgt die Abstimmung in die Hände

des Publikums. Erwartet wird ein Schuldspruch, weswegen ihm bereits, wie Iphigenie im ersten Teil, ein Tablett mit diversen Tablettenmischungen in Bechern gereicht wird. Erneut wird betont, dass das Sterben ohne Leiden erfolge. Zugleich wird Orests Tod euphemistisch als Heimkehr zu seiner psychotischen Familie umgedeutet.

Nun kommt überraschend das Abstimmungsergebnis herein, das Kalchas verliert. Die Stimmen sind auf beide Seiten exakt gleich verteilt. Athene macht daraufhin ihren Anspruch deutlich, als Vorsitzende den Stichtscheid herbeizuführen. In den Augen Orests ist das erneut purer Wahnsinn, weil damit das vorherige Prozedere aufgehoben ist und nun eine einzige Stimme den Ausschlag gibt. Diese Entscheidungsfindung, die in zahlreichen modernen Wiederaufführungen ähnlich gespielt wurde, ist eigentlich gegen den aischyleischen Text. Denn dort entscheiden sich zwar die menschlichen Richter sogar mit einer Stimme Mehrheit für einen Schuldspruch und gegen Orest, Athene bewirkt aber noch mit ihrer Stimme das Unentschieden, wobei sie schon vorher festgelegt hat, dass ein Patt Freispruch bedeutet. Bei Icke legt Athene nun wie in Peter Steins berühmter Inszenierung (1980) ihre Stimme hinzu²². In Anlehnung an Aischylos, aber nun modern umgemünzt, entscheidet Athene als «wahre Repräsentantin unserer Gesellschaft» (100) für Orest, weil man bei uns überall Männer bevorzuge. Orest bleibt fragend und völlig verunsichert wie Hamlet zurück.

12. Schluss

Aus der Beschreibung wurde also nochmals deutlich, wie die Trilogie, die eine Entwicklungsgeschichte der Menschheit bis zur idealisierten Rechtsinstitution und zum friedlichen Ausgleich der sich selbst in der Götterwelt widerspiegelnden Gegensätze in dem Istzustand der perikleischen Neuordnung der Polis Athen nachzeichnet, in einen alptraumartigen Ablauf einer Tat im Leben eines Individuums umgestaltet wird. Icke verengt die Perspektive auf das traumatisierte Innenleben eines aufgrund der komplexen Familienverhältnisse zum Muttermörder gewordenen jungen Menschen und inszeniert die Ereignisse als Familien-, Psycho- und Gerichtstragödie. In einer Familie, die den Polit- und Machtspielen eines übermächtigen und doch liebenswerten Vaters ausgesetzt ist, kann ein Sohn nach der Lesart Ickes eigentlich nur scheitern: „Das Kind ist der Preis“. Dieses Scheitern wird wirkmächtig in moderner Sprache und Tonalität umgesetzt. Diese *Orestie* wurde zur demokratisierten und globalisierten

²² Dazu Bierl 1996 (1998²), 32-33.

exemplarischen griechischen Tragödie transformiert. Nach einem eingelösten Versprechen wurde die *Orestie* des Aischylos *Classics for all*. Hauptziel einer Klassikerinszenierung ist es für Icke, nie langweilig zu sein. Indem der junge Kultautor die Probleme und die aktuelle Ästhetik eines jungen Publikums anspricht, kann er mit einem so anspruchsvollen und hehren Stoff einen Massenerfolg verbuchen. Zugleich ist es die Perspektive von Zuschauern, die unter den heutigen globalen Marktbedingungen des Jugendkults glauben, die Jugend bis weit über das fünfte Jahrzehnt ausdehnen zu müssen. Ickes Neufassung wird damit Ausdruck einer konsumorientierten und an neue Medien- und Sehgewohnheiten angepassten Generation, für die es in der westlichen wohlhabenden Welt längst üblich geworden ist, ihre vermeintlich widrige Existenz mit auf das eigene Ich und auf persönliche Familienbeziehungen verengten Psychotherapien aufzuhellen. Dabei ist es in hohem Maße erstaunlich, wie man in einer wie auch immer gearteten gesellschaftlichen Identitätskrise und in einem Kontext, in dem die Bindungen an die klassische humanistische Bildung weitgehend aufgelöst werden, in globalem Ausmass doch allgemein einem losen Konsens unterliegt, dass die alten Griechen heute mehr oder minder die Wurzel unseres kulturellen Daseins ausmachen.

Literaturverzeichnis

- BIERL A. 1996 (1998²), *Die Orestie des Aischylos auf der modernen Bühne. Theoretische Konzeptionen und ihre szenische Realisierung*, Stuttgart.
- BIERL A. 2004, *L'Orestea sulla scena moderna. Concezioni teoriche e realizzazioni sceniche*, traduzione di Luca Zenobi, con una premessa di Massimo Fusillo, postfazione dell'autore alla nuova edizione italiana, Roma.
- BIERL A. 2010, *Die Orestie auf der zeitgenössischen postdramatischen Bühne*, «Freiburger Universitätsblätter» CLXXXIX, 31-74.
- BIERL A. 2016, *Nachwort (und Literaturhinweise)*, zu Aischylos. *Die Orestie*. In einer Neuübersetzung von Kurt Steinmann, Stuttgart, 239-289.
- BIERL A. 2018, *Um dieses Haus ist es nicht gut bestellt: Anton Bierl im Gespräch mit der Dramaturgin Gwendolyne Melchinger*, Originalbeitrag zum Programmheft *Orestie: Nach Aischylos in einer Neubearbeitung von Robert Icke, Deutsch von Ulrike Syha*, Schauspiel Stuttgart, Stuttgart, 10-26.
- FLASHAR H. 1991 (2009²), *Inszenierung der Antike. Das griechische Drama auf der Bühne*, München.
- FLASHAR H. 2011, *Inszenierung der Antike. Supplement I*, «Gymnasium» CXVIII, 211-235.
- FLASHAR H. 2014, *Inszenierung der Antike. Supplement II*, «Gymnasium» CXXI, 555-579.
- FLASHAR H. 2017, *Inszenierung der Antike. Supplement III*, «Gymnasium» CXXIV, 409-427.
- FLASHAR H. 2018, *Antikes Drama – moderne Bühne*, Freiburg i. Br.
- FLASHAR H. 2020, *Inszenierung der Antike. Supplement IV*, «Gymnasium» CXXVII, 389-394.

- GAWLINSKI L. 2019, *Oresteia, adapted by Robert Icke*, «Didaskalia» XV 7, https://ecommons.luc.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1107&context=classicalstudies_facpubs
- GOLDHILL S. 1984, *Language, Sexuality, Narrative. The Oresteia*, Cambridge.
- GOLDHILL S. 1986, *Reading Greek Tragedy*, Cambridge.
- ICKE R. 2015, *Aeschylus. Oresteia: A New Adaptation*, London.
- ICKE R. 2018, *Aischylos. Orestie. In einer Neubearbeitung von Robert Icke, Deutsch von Ulrike Syha*, Reinbek bei Hamburg.
- KÄPPEL L. 1998, *Die Konstruktion der Handlung in der Orestie des Aischylos. Die Makrostruktur des 'Plot' als Sinnträger in der Darstellung des Geschlechterfluchs*, München.
- KERRIGAN S. L. 2019, *Postmodern Dramaturgies: Adapting Classical Greek Tragedies for the Contemporary Stage*, Diss. Birmingham.
- KOTT J. 1975, *Gott-Essen. Interpretationen griechischer Tragödien*, München-Zürich.
- MEIER C. 1980, *Die Entstehung des Politischen*, Frankfurt am Main.
- PADUANO G. 2007, *Electras and Hamlet*, in R. LITTLEJOHNS, S. SONCINI (Hrsg.), *Myths of Europe*, Amsterdam-New York, 35-50.

Linksammlung

- <https://almeida.co.uk/greeks>.
- <https://blogs.taz.de/stilbruch/2018/12/11/lernen-durch-leiden-das-prinzip-tragoedie/>
- https://nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=9068:die-orestie-in-oberhausen-verheutigt-simon-stone-aischylos&catid=239&Itemid=100190
- <https://roberticke.com/reviews/oresteia.pdf>
- <https://www.deutschlandfunk.de/voegel-und-orestie-am-schauspiel-stuttgart-familiensa-ga-und-100.html>
- <https://www.die-deutsche-buehne.de/kritiken/fernes-leid>
- <https://www.die-deutsche-buehne.de/kritiken/rache-ohne-goetter>
- <https://www.open.ac.uk/arts/research/pvcrs/2015/icke>
- <https://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/orestie-am-schauspiel-stuttgart-betreutes-morden-a-1239087.html>
- <https://www.standard.co.uk/culture/theatre/oresteia-theatre-review-a-fresh-face-for-greek-tragedy-a2942676.html>
- <https://www.thetimes.co.uk/article/oresteia-at-almeida-n1-rrl0r9hjpql>
- <https://www.youtube.com/watch?v=xHGoscfbQmY>





2



3

Figuren 1-3. *Orestie*. Teil I. Modernes Vorspiel
(1, 3: Photo von Matthias Horn, *Orestie* in Stuttgart, 2018; 2: von Joan Marcus *Orestie* in Park Avenue Armory, New York, 2022).



4



5



Figuren 4-6: *Agamemnon*
(4-6: Photo von Michael Brosilow, *Orestie* in Chicago, 2019).



7



8

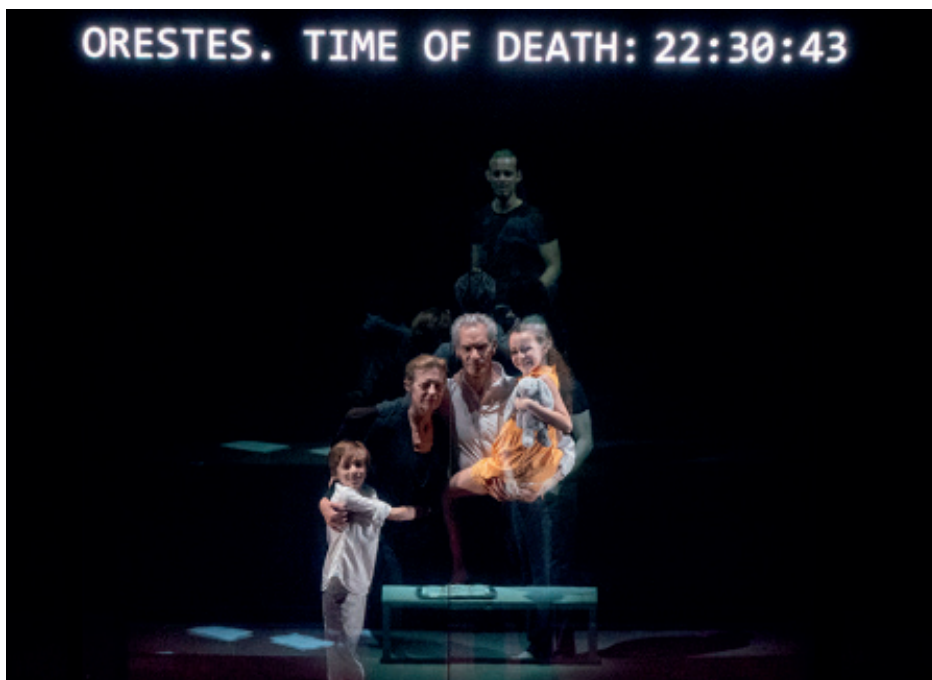


9

Figuren 7-9: *Choephoren*
(7, 9: Photo von Joan Marcus *Orestie* in New York, 2022;
8: von Michael Brosilow, *Orestie* in Chicago, 2019).



10



11

Figuren 10-11: *Eumeniden* (10: Photo von Michael Brosilow, *Orestie* in Chicago, 2019; 11: von Stephanie Berger, *Orestie* in New York, 2022).