

## Am Anfang ist das Fest

### Theater als Raum von Geschichte

Frank M. Raddatz

#### **Abstract**

Einige Anmerkungen zur Aufführung der SALOME in Düsseldorf.

Am Anfang war das Fest. Kein Wort fällt bei der Huldigung an den Herodes Antipas. Keine naturalistische Illustration bebildert das Geburtstagsfest, zu dem die Ersten Galiläas gebeten sind. Keine psychologische Deutung setzt ihre unterschiedlichen Seelenlagen ins Bühnenlicht. Bloßes Zeremoniell. Statuarisch. Ein Standbild. Das Schweigen eröffnet die Inszenierung der Salome in Düsseldorf. Ein Schweigen zu Ehren der Majestät – des Herrschers Herodes Antipas. Eine Zeremonie, die das Gewicht der Macht spürbar werden lässt und das Publikum zutiefst in Unruhe stürzt. Nach zehn- bis fünfzehnminütigem Schweigen ist die Audienz beendet. Die Zuschauer werden in die Pause entlassen. Im Foyer wird debattiert. „Geschnatter“, sagte Schläfe.

Währenddessen durchmisst der Chor der Würdenträger über einen schmalen Steg, der von der Bühne durch den Zuschauerraum verläuft, das Parkett, um sich für die kommenden anderthalb Stunden am Ende des Zuschauerraums auf einer Art Balkon – dem Palast – zu postieren. Von hier aus wird der Chor seine Einsätze rhythmisch in den Raum schmettern. Von hier aus werden durch eine Tür die Auftritte der

Königsfamilie erfolgen: des Herodes Antipas, der in Schwarz gehaltenen Herodias und ihrer ganz in Weiß gewandeten Tochter Salome. Von hier aus wird sich die Familie des Regenten im Laufe des Geschehens – auf schmalen Grat schreitend, tanzend, rennend – riskieren und verlieren. Gegenüber dem Palast, am äußersten Ende der Bühne, an der Brandmauer, ist der Prophet angekettet, Johannes der Täufer, der sich ereifernde Widersacher, der lauthals gegen Palast, Herrscherhaus und Dekadenz wettet. Ein früher Asket. Ein Monotheist, beseelt von der messianischen Wahrheit des einen Gottes.

Wenn jemand darüber Auskunft erteilen könnte, wie sich geschichtliche Spannungen auf der Bühne abbilden lassen, dann das Theater Einar Schleef. In ihm gewinnt der Traum von einem Raum jenseits der bürgerlichen Kultur und ihrer permanenten Psychologisierung sämtlicher Vorgänge für die Dauer einer Aufführung Gestalt. Die Lust am Tragischen kristallisiert sich als Suche nach den Strukturen und dem Modellhaften historischer Praxis. Der Chor der Würdenträger überlagert die Individuen, denn verhandelt wird nicht der Schmerz des einzelnen, sondern Zukunft und Schicksal der Gemeinschaft. Oder präziser: der Geschlechter. Die Versuchungen des Eros und des weiblichen Begehrens prallen an den apokalyptischen Predigten des Asketen Johannes und seiner Botschaft vom Reich der Väter und Söhne ab. Salomons Wort, dass die Liebe stärker sei als der Tod, hat für diesen Doppelgänger und Vorläufer des Erlösers keine Geltung mehr. Thanatos obsiegt über die Spiele des Begehrens, wie sie sich im berühmten Schleiertanz der Salome oder dem Plätschern des Königs Herodes mit seinen männlichen Buhlen in einem Wasserbecken abbilden. Wie nah die Sphäre der Liebe und der erotischen Leidenschaft den Kräften der Zerstörung verwandt sind, demonstriert die kleine Episode, als ein Offizier, der sich in die Prinzessin Salome verliebt hat und von ihr abgewiesen wird, Selbstmord begeht. Der König Herodes Antipas hat in zweiter Ehe Herodias, seine Schwägerin, geheiratet. Diesen Umstand nutzt Johannes der Täufer für agitatorische Zwecke. Er wettet gegen die sittenlose Herrschaft des Herodes Antipas im Namen des Herrn, also in der Tradition der jüdischen Propheten und Prediger gegen die weltliche Herrschaft. Dem jüdischen Geschichtsschreiber Flavius Josephus gemäß liegt darin der Grund, warum Herodes Antipas Johannes den Täufer hat umbringen lassen. Soweit scheinen die Ereignisse historisch abgesichert zu sein. Die Salome -Legende findet sich allein im Neuen Testament (Matthäus 14,1-12 und Markus 6,14-29). Hier wird das Ereignis ausführlich dargestellt, ohne dass der Name „Salome“ fällt. Salome,

die Nichte und gleichzeitig Stieftochter von Herodes Antipas wird anlässlich seiner Geburtstagsfeier gebeten, einen Schleiertanz zu vollführen. Eine Aussicht, die Herodes Antipas derart in Verzücken versetzt, dass er ihr zum Lohn alles anbietet, was sie verlangt, und sei es das halbe Königreich. Ihre in der Politik des Reiches versierte Mutter Herodias flüstert der begehrten Tochter ein, sie solle stattdessen den Kopf von Johannes dem Täufer fordern. Einen Wunsch kann Herodes Antipas ihr nicht abschlagen, obwohl er weiß, dass damit das Ende seiner Herrschaft besiegelt ist. So folgt auf den Tod des Täufers das Kommando, auch Salome zu töten: „Reißt dieses Vieh in Stücke.“

Mit Salome stirbt, wie Schleef mehrmals betonte, die letzte jüdische Königin. Mit ihrem Tod triumphiert das Kreuz, das gegen Ende der Inszenierung am Eisernen Vorhang befestigt vom Schnürboden herabgelassen wird. Schleefs Inszenierung fixiert Momente eines historischen Umschlagens, eines kulturellen Paradigmenwechsels. Ein Sprung in der Geschichte, den der fortschrittsgläubige Marx als „qualitativen Sprung“ erhofft hatte, der hier aber einen Bruch im historischen Kontinuum sichtbar macht. Bei Schleef regiert noch oder wieder das Tragische, welches geschichtlich von der Herrschaft des Kreuzes abgelöst wurde. Beschrieben wird die Kollision religiöser, auf das Jenseits gerichteter, geistiger und diesseitiger körperlicher Genüsse gegenüber offener weltlicher Macht. Vergebens die Hoffnung, dass wir dem Gang der Geschichte zum Besseren beiwohnen. Das Ereignis, das die Inszenierung ihren Bildern einschreibt, lässt sich mit einem Terminus Nietzsches beschreiben: Es handelt sich um den geschichtlichen Moment, in dem sich die Umwertung der Werte vollzieht. Ein Moment voller Gefahr und vielfachem Tod. Gerade mit seinem Märtyrertod hat sich der Apokalyptiker, der Fundamentalist Johannes durchgesetzt. Sein Opfer wird Salome mit in den Tod reißen und die Stimme des Weiblichen auf Jahrtausende zum Schweigen bringen. Eine zum Schweigen gebrachte Stimme, der Schleef in den beiden gleichaltrig besetzten Figuren von Mutter und Tochter in schwarz und weiß nachspürt. Nicht nur in dieser Inszenierung. Prinzipiell. War Schleef doch einer der wenigen, der beispielsweise die Texte der ersten deutschen Dichterin, der um 935 geborenen Roswitha von Gandersheim, überhaupt zur Kenntnis nahm und die Aufführung ihrer Texte propagierte. Kein Zufall also, dass der Siegeszug des Christentums in Schleefs Lesart nicht mit der Kreuzigung Jesu, sondern mit dem Untergang und Tod einer Frau, der Prinzessin Salome, einsetzt. In seinem Verständnis vom Gang der Geschichte kommt, wie ein kurzer Blick in seinen

Monumentalessay *Droge Faust Parsifal* zeigt, dem Krieg der Geschlechter, dem Kampf um das Verhältnis von Mann und Frau, geschichtlich eine entscheidende Bedeutung zu. Selbst die attische Tragödie verwandelt sich unter der Optik Schleefs zu einem einzigartigen Dokument über die Verdrängung der Frau aus dem gesellschaftlichen und ästhetischen Zentrum. Ein Kampf, der noch lange nicht befriedet ist. Denn was in der Moderne und ihren historischen Ausläufern entschieden scheint, die Unumkehrbarkeit der Gleichberechtigung der Frau und ihre Rückkehr an die Schaltstellen der Macht, steht auf den Schlachtfeldern des Kriegs der Kulturen erneut zur Disposition. Die systematische Ermordung von Kinderärztinnen in Algerien, Säureattentate in Pakistan, der Mord an dem niederländischen Filmemacher Theo van Gogh sprechen in diesem Kontext eine beredete Sprache.

So lässt sich Schleefs *Salome*-Inszenierung nicht nur als Aufarbeitung der geschichtlichen Entwicklung der abendländischen Zivilisation lesen, sondern auch als Kommentar zu den aktuellen Auseinandersetzungen um die Gewaltsamkeiten, die von der Herrschaft des einen Gottes ausgehen. Denn wie immer jüdische, christliche und islamische Kultur sich auch unterscheiden mögen, gebetet wird zu demselben Gott. Einem in den Himmel gehobenen Patriarchen. Schleefs Inszenierung legt den Finger auf diese leicht entzündliche Nahtstelle von Politik und Religion. Einen Bereich, den der Topos der „politischen Theologie“ umspannt, was immer man auch im Einzelnen darunter fassen mag.

Inwieweit einer apokalyptisch geprägten Politik auch emanzipatorische Züge innewohnen, war Thema während der ersten Leseproben. Schleef verwies auf Thomas Münzer, den mittelalterlichen Bauernrevolutionär und „Theologen der Revolution“, wie Ernst Bloch ihn nannte. Der deutsche Bauernkrieg, nach Brecht „das größte Unglück in der deutschen Geschichte“, und *Salome*. Das war mitnichten eine Selbstverständlichkeit in Düsseldorf im Sommer 1997. In den letzten Monaten war Schleef immer wieder in New York gewesen, um dort die Textvorlage Oscar Wildes zu überarbeiten. Wilde/Schleef war auf dem von Schleef eigenhändig zur Premiere entworfenen Plakat als Autorenangabe zu lesen. Berauschte sich der *fin de siècle* an Phantasmagorien über die dämonische Frau, spürt Schleefs Fassung dem eigenartigen Konflikt von asketischem Spiritualismus und weltlicher Libertinage in diesem Stoff nach. Die Angriffe des Täufers richten sich ausdrücklich gegen die Gattin

des Herodes Antipas, Herodias, die Mutter Salomes. Gustave Flaubert schreibt in seiner Erzählung Herodias über Johannes und Herodias:

Warum übrigens sein Kampf gegen sie? Welche Absicht trieb ihn? Seine in die Menge geschrienen Reden hatten sich verbreitet, gingen von Mund zu Mund; sie vernahm sie überall, sie erfüllten die Luft. Gegen Legionen wäre sie mit Tapferkeit angetreten. Doch diese Macht, die verderblicher war als Schwerter und die man nicht fassen konnte, war betäubend; ...

Sie dachte auch, dass der Tetrarch der öffentlichen Meinung nachgeben und vielleicht auf den Gedanken kommen könnte, sie zu verstoßen. Dann wäre alles verloren. Seit ihrer Kindheit nährte sie den Traum eines großen Reiches.

Herodias ist die eigentliche Gegenkraft in diesem spirituellen Krieg. Dem patriarchalischen, auf Erlösung fixierten Bewusstsein, dem, wie das Beispiel Thomas Münzers zeigt, durchaus sozialrevolutionäre Züge innewohnen können, steht in der Konstellation von Schleefs Salome ein Bewusstsein des Tragischen, des Unerlösbaren im Menschen gegenüber, das mit der Emanzipation des weiblichen Begehrens einhergeht. Das ist die Konstellation, die der Tragödie um die jüdische Königstochter ihr modernes Gepräge gibt. In Schleefs kosmischem Entwurf stehen sich heilsgeschichtliches Geschehen und tragisches Bewusstsein unversöhnlich gegenüber wie Kapital und Arbeit bei Karl Marx.

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

Die emanzipatorischen Grundkräfte manifestieren sich in zwei miteinander verschwisterten Formationen – der Emanzipation des Weiblichen und der Renaissance des tragischen Bewusstseins. Es wäre eigens eine Untersuchung nötig, wollte man jenen Spiegelungen nachgehen, welche die Konstitution des jungen griechischen Patriarchats und seine Ablösung vom Reich der Mütter in den antiken

Tragödien hinterließ. Auch wenn die jüdische Wüstenreligion die Kunstform der Tragödie nicht kennt, entstehen im Windschatten ihrer moralischen Codierungen jene Kollisionen, die den blutgetränkten Stoff des Dramatischen bilden.

In Zusammenhang mit den Anschlägen vom 11. September führte der Soziologe und Kulturphilosoph Klaus Theweleit einmal an, dass die Moderne seit jeher auch Schauplatz des Konflikts von Land und Stadt sei. Eine patriarchalisch-traditionelle Landbevölkerung auf der einen, eine von den libertären Werten des Molochs Stadt durchsetzte Bevölkerung auf der anderen Seite. Ein Konflikt, der jedoch auch den Anfängen der historischen Zeit, zumindest unter biblischem Firmament, nicht fremd war. Städtenamen wie Babel, Sodom und Gomorrha gelten seit den Tagen Abrahams als Synonyme für Dekadenz, erotische Zügel- und Sittenlosigkeit. Unterm homerischen Blau wird es schwierig, Vergleichbares aufzuzeigen. Aus Asien musste Dionysos, Thebens verstoßener Sohn, anreisen, um seine Vaterstadt in einen Reigen von Orgien und Gewalt zu ziehen.

Sündige Dörfer scheinen dagegen weltweit selten. Das *Dogville* Lars von Triers, das 2003 den europäischen Filmpreis erhielt, gewinnt seine wahre Kontur erst, wenn es jemanden schwach weiß. Die Werte scheinbar intakter Gemeinschaften werden mobil gemacht, wenn es gegen das abweichende Verhalten einzelner geht. Ja, diese Gemeinschaften konstituieren sich geradezu dadurch, wie René Girard in *Das Heilige und die Gewalt* zeigt, dass sie einzelne ausschließen und gegebenenfalls vernichten. Die Ästhetisierung des Sündenbockrituals humanisiert die Gewalt zu den Bocksgesängen des Tragischen. Dagegen kulminiert das apokalyptische Denken in neuen Feindbildern, vereint Moralisches und Revolutionäres, um die Ordnung des Patriarchats zu befestigen. Eine einfache Ehebrecherin lässt sich steinigen, bei einer Königin müssen Abirrungen mit anderen Maßen und Gewichten gemessen werden. Oder soll für sie gleichermaßen Geltung besitzen, was für die jüdische Kuhmagd auf der Weide gilt? In Rom würde man darüber lachen. Doch Rom ist fern. Und dereinst wird auch Rom lernen, sich dieser Logik zu beugen. „Der Sklavenmoral“, wie Nietzsche diese Haltung benannte.

Die Normierungen der Gemeinschaft und die Bedürfnisse des einzelnen sind nicht identisch, wusste der Chorexeget Schleef. Gemeinschaft, das ist das Unheimliche, das Kranke, wusste der ehemalige Bürger der DDR. In Düsseldorf setzt sich der Chor aus der Statisterie, vorwiegend aus älteren Männern, zusammen. Der älteste von ihnen, weit über 80, verläuft sich immer wieder auf der Bühne. Kurzerhand wird er an

die Souffleuse gebunden. Zwischen dem einzelnen und dem Kollektiv tobt ein andauernder Tiefenweltkrieg, wie eine Formulierung Sloterdijks lautet. Der Siegeszug des Homogenen über das Heteronome verwüstete Europa in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts und lässt im Zuge der Globalisierung in ganz unterschiedlichen Ländern und verschiedenen Kulturen und Kontinenten so unerwartete wie andauernde Konflikte aufflammen.

In diesen spirituellen Kriegen geht es letztlich auch um die Stellung der Frau in der Gesellschaft. Nach traditionell monotheistischer Lesart verkörpert sie das Laster, das es zu dezentralisieren gilt. Wenn sich Schleefs Inszenierung auf der Folie des politischen Gegenwartstheaters artikuliert, spricht sie von der kulturgeschichtlichen Dezentralisierung der Frau, die wenn sie nicht vom Himmel gefallen ist, so doch mit der Errichtung des Kreuzes für Äonen besiegelt wurde, bevor sie sich in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts als Ergebnis eines mehrere Generationen übergreifenden Prozesses der Säkularisierung als fester Bestandteil der kulturellen Identität der westlichen Welt etablieren konnte. Möglicherweise das entscheidende geschichtliche Resultat des letzten Jahrhunderts, welches im Zuge der Globalisierung das innere Gefüge jener patriarchalisch strukturierten Gesellschaften, die noch immer in vielen Kulturen und Landstrichen unangefochten herrschen, mehr und mehr in Frage stellt. Wird nach dem Moment geforscht, das die islamische Gesellschaft gegen die Axiome der Moderne immunisiert, führt das Verhältnis der Geschlechter direkt in die modernisierungsresistente Herzkammer fundamentalistischer Eiferer. So ist beispielsweise Bin Laden nicht nur vielfacher Millionär und Videokünstler, wie Boris Groys meint, sondern auch stolzer Gatte von vier Ehefrauen, deren jüngste er mit anbrechender Pubertät heiratete, also im zarten Alter von dreizehn oder vierzehn. Ob in Holland ein Filmemacher vom Fahrrad geschossen wird, der sich mit der Stellung der Frau im Islam beschäftigte, in Pakistan Frauen Säure ins Gesicht geschüttet wird, weil sie westliche Accessoires benutzen, oder Johannes der Täufer, der Stellvertreter des Heilands im Düsseldorfer Schauspielhaus, gegen Herodias wettet, es ist dieselbe Frontlinie, die durch gewaltige kulturelle Räume und enorme Zeiträume schneidet. Nur, dass in den wenigen Jahren, die unser Heute von der Aufführung trennt, der Konflikt, an dem Schleef sich theatralisch abarbeitete, in explosiver Form die westliche Welt erreicht hat. Der Monotheismus samt seinen Versprechen der Erlösung – auf den zeitgenössischen Selbstmordattentäter warten immerhin seit Mohammeds Zeiten 99

Jungfrauen im paradiesischen Gewand – ist mit dem tragischen Bewusstsein, das auch immer ein Bewusstsein der eigenen Endlichkeit ist, nicht kompatibel. Gerade weil es keine Erlösung im Jenseits verspricht, gebärt es das Individuum und die Subjektivität, wenn auch unter Schmerzen. Nur für den Riss, den Spalt, der durch das Individuum läuft, und den der Monotheismus zu heilen verspricht, ist Subjektivität zu haben. Individualität und das Recht auf Subjektivität sind aber keine Selbstverständlichkeit. Wie auch das tragische Bewusstsein. Kurz und gut, die Inszenierung Salome zeigt, wenn man ihre Konfliktlinien in die Gegenwart verlängert, dass Einar Schleef das zeitgenössische politische Theater auf einer Höhe verkörpert hat, die wenige andere erreichen.

Raddatz, Frank M.: „Am Anfang ist das Fest – Theater als Raum von Geschichte“, in: Ulrike Haß (Hg.): *Schleefblock I* (Thewis. Online-Zeitschrift der Gesellschaft für Theaterwissenschaft, Jg. 2006 / Vol. 2 / Ausg. 1 / Editierte Version 2025), S. 65-72, DOI 10.21248/thewis.2.2006.38