

Tragedier i Berlin

Volksbühne spiller Prometheus, Medea og Antigone/Elektra

af Tanja Hylling Diers

Agoraprojekt på Volksbühne

En omfattende ombygning af den snart 100 år gamle bygning, som huser Volksbühne am Rosa Luxemburg Platz, skulle finde sted henover forår og sommer 2009. Anden halvdel af sæsonen måtte derfor gennemføres på anden vis. HUSSCENOGRAFEN Bert Neumann udnyttede ombygningen til at skabe en midlertidig *Agora*. Den blev opført som en udendørs amfiscene på ydersiden af den smukke, monumentale bygning. Denne ufordelagtige situation for teatret blev således brugt til at skabe fordelagtige rammer om et teaterprojekt, der omfattede de tre tragedier: *Prometheus* af Aischylos, *Medea* af Seneca (efter Euripides) og *Antigone/Elektra* af Sofokles, samt komedien *Vögel ohne Grenzen* af Aristofanes, *Ein-Chor Stasimon – Polemik* og *Die Geschäfte des Herrn Julius Caesar* – en ufuldendt tekst af Bertolt Brecht.¹

Denne artikel vil undersøge Agoraprojektet, mere specifikt de to tragedier iscenesat af henholdsvis Dimiter Gotscheff og Frank Castorf. *Prometheus* og *Medea* er iscenesat efter meget forskellige æstetiske koncepter henholdsvis med sproget som performativ kraft og tegn- og associationsoverflod efter postdramatisk forbillede. Undersøgelsen vil fokusere på iscenesættelseskoncepterne med henblik på at diskutere projektets status som et udviklende projekt i forhold til bestående teaterkonventioner, kulturel forståelse af forholdet mellem den tyske kultur og den antikke græske, samt relationen til et samtidig publikum.

Tragedietraditionen i Berlin – et historisk vue

Volksbühnes agoraprojekt bygger oven på en lang tysk tradition for at opføre græske tragedier, senest med et stort projekt på Deutsches Theater i 2006/07. Antikkenprojekter i denne kontekst definerer Erika Fischer-Lichte som scenearbejder:

[...], die das (Text-)Material des griechischen Theaters einzusetzen, um (1) die Grenzen des bestehenden Theaters zu überschreiten und neue Formen und Funktionen von Theater zu erforschen und zu erproben, oder (2) ein neues Bild der griechischen Kultur zu entwerfen, das auf unterschiedliche Weise auf die jeweils zeitgenössische deutsche Kultur bezogen werden kann.
(Fischer-Lichte 2007, s. 111)

I Fischer-Lichtes optik er det med andre ord afgørende for at kunne føjes ind under betegnelsen antikkenprojekter, at iscenesættelserne enten anvender (tekst-)materiale fra det græske teater til at overskride grænserne for det bestående teater med henblik på at udforske og

efterprøve nye former og funktioner inden for teatret eller at lave udkast til et nyt billede af den græske kultur, der på forskellig vis kan stå i forhold til eller spejle den samtidige tyske kultur.

Den første nævneværdige forestilling, som indleder denne tradition, er *Antigone*, der opføres 1841 i Hoftheater im Neuen Palais med Ludwig Tieck som dramaturg og Felix Mendelssohn-Bartholdy som komponist til korpartierne. Denne forestilling opfattes som en forløber for den naturalistiske tradition i Tyskland, som Meiningerne videreudviklede og perfektionerede. Det var ikke længere bestræbelsen på at efterligne en græsk iscenesættelse mest muligt, der var i centrum, men derimod en transformation af de bedste elementer mod en samtidig forståelse med samtidige kunstneriske midler og teknikker. Teatret havde dermed opnået en rolle som medie for *kulturel erindring* (*kulturelles Gedächtnis*) (Fischer-Lichte 2007, s. 114).

I 1910 og 1911 opfører Max Reinhardt *König Ödipus* og *Orestie* i Zirkus Schumann som en del af sin vision om at skabe et nyt folketeater, der kunne bringe teatret tilbage til det *festlichen Spiel*, som er dets egentlig bestemmelse (Fischer-Lichte 2005, s. 13). Han kalder det *das Theater der Fünftausend* (de femtusinds teater). Reinhardts projekt skiller sig ud i kraft af, at det formåede at bryde med hidtidige teaterkonventioner og følge avantgardens ideer om, at det borgerlige illusionsteater skulle afvikles og et nyt reetraliseret teater opstå. Skellet mellem scene og sal blev ophævet, og følelsen af at være en del af en samlet masse på tværs af sociale skel blev det primære. Det elitære og det folkelige nærmede sig hinanden, og en fænomenologisk effekt var næsten uundgåelig i det cylindriske rum, hvor mange hundrede performere agerede til tider som vilde i et tilnærmelsesvist arkaisk og dionysisk antikkenunivers. I forbindelse med Olympiaden i Tyskland i 1936 blev et stort antikkenprojekt gestaltet. Den direkte forbindelse mellem de antikke græske idealer og det tredje rige blev klart fremstillet og fungerede som en art legitimering af rigets ideologiske fundament. Leni Riefensthal koreograferede tændingen af den olympiske flamme som startskud på olympiaden (Fischer-Lichte 2007, s. 122) og Lothar Müthel² iscenesatte *Orestie* på Staatlichen Schauspielhaus. I denne iscenesættelse var den tredje del af trilogien (som fx Reinhardt helt havde fjernet) helt central. Den samfundsmæssige vending – fra mord og hævn som styrende principper i første og anden del til en civilisering gennem Orestes rettergang i tredje del – blev tolket som en parallel til den udvikling og genrejsning, som Tyskland ønskede at opnå efter første verdenskrig og Weimarrepublikken, og som nationalsocialisterne gjorde det til deres mål at opnå.

I 1970'erne startede Schaubühne am Halleschen Ufer et antikkenprojekt, hvor Klaus Michael Grüber iscenesatte *Die Bakchen*, som blandt andet involverede levende heste, en fejmaskine med fægteklædte førere, og desuden demonstrerede en meget undersøgende tilgang til sproget. Denne forestilling markerer Fischer-Lichte som afslutningen på den tradition som blev påbegyndt i 1841 med *Antigone*, hvor teatrets rolle er en art medskaber af *kulturel erindring*, forstået som en identificering af det antikke Grækenland som forbillede for den tyske kultur. I *Die Bakchen* dyrkes det flertydige og det splittede, og kultur og tradition fremstår på baggrund heraf som ustabile og flygtige størrelser. Fischer-Lichte argumenter

for, at teatret står overfor en ny udfordring i forhold til at overkomme denne nye ustabile forståelse af kultur.

De berlinske antikkenprojekter har vist sig anvendelige som materiale til at fremføre de til forskellige tider herskende ideologier, eksperimenter mod at udvide teaterbegrebet og som spejlingsredskab for den samtidige kultur gennem de forskellige historiske græske idealer. Men hvis vi accepterer Fischer-Lichtes påstand om, at disse veje ikke længere er farbare for teatret, hvordan kan de græske tragedier så fortolkes, og hvordan gribes det helt konkret an i 2009?

I *Theatre, Sacrifice, Ritual – Exploring Forms of Political Theatre* (2005) kommer Fischer-Lichte på baggrund af sociologisk forskning i overgangsritualer og kulturevolution frem til den pointe, at det transitoriske fællesskab³, som en teaterforestilling kan skabe, har ændret karakter mod slutningen af det 20. århundrede, således at det i dag adskiller sig fra det hypnotiserende, fysisk påvirkende fællesskab, som fx Reinhardts forestillinger skabte. Teatret tilbyder et fællesskab, hvor den enkelte har frihed til at vælge til og fra, og som ikke kræver en fælles ofring eller enighed (Fischer-Lichte 2005, s. 256ff). Det er med afsæt i dette perspektiv interessant at undersøge, hvilke former for fællesskab agoraprojektet som helhed producerer.

Agoraen

De tidligere nævnte forestillinger blev alle spillet indendørs i teatersale. Det faktum, at Volksbühne valgte at placere deres antikkenprojekt udendørs, er derfor automatisk en pिरrende forskydning. Scenen, *Agoraen*, blev annonceret⁴ som et sted midt i byen, hvor folket kunne mødes, hvor græske tragedier kunne udspilles, og hvor et demokrati kunne rodfæste sig. Dvs. på linje med den funktion, som agoraen havde i antikkens Athen, hvor tragedierne under Dionysosfestivalen blev spillet før et egentligt amfiteater (Dionysosteatret) blev bygget ved Akropolis ca. 400 f. Kr. Ser man på denne agora anno 2009 midt i Berlin står det klart, at den ikke fremstår som et åbent og tilgængeligt rum, hvor handelsliv, politisk liv og en egentlig bykerne har sin naturlige plads. Derimod mødes den forbipasserende af de retorisk stærke og mystificerende gloser: "Who let the dogs out?", der er påklistret den lyse træfacade.

Det annoncerede åbne rum er vendt ind mod teaterfacaden, hvilket gør det svært tilgængelig for bylivet og folket i Berlin. Men når billetten er købt og dørene slået op, åbner der sig en labyrintisk vandring ind under tribunerne, man udstyres undervejs med siddeunderlag, tykke tæpper og regnslag. Stærkt belæst træder man ind i selve agoraen. Her slår det én, hvor smuk bygningsfacaden egentlig er, og man når måske endda at overveje, hvorfor man ikke har bidt mærke i det før nu. Publikumstribunen omkranser den søjleprydede stenfacade med de fire døråbninger i en halvcirkel. Scenerummet udgøres af en buetformet stenscene, et par stentrin og det sandbeklædte underlag, som adskiller selve scenen fra publikumstribunerne. I hver side står tre metalcontainere stablet oven på hinanden forbundet med trapper. Højt oppe blaffer den blå himmel. Det er endnu lyst og fuglesang, en sirene i det fjerne og larm fra den trafikerede Torstrabe når ens ører i det forventningsladede tidsrum, som på sin vis danner intro til forestillingerne.

Agoraen udgør en forventningsfuld ramme om forestillingerne, men bliver disse forventninger indfriet? Hvordan kan man forsvare argumenter for et folkeligt og demokratisk forum med forbillede i det antikke Grækenland, når Agoraen ikke er tilgængelig for byens borgere og udskældt af de lokale beboer, der ønskede scenen lukket pga. lydgener.

Ingen af tragedierne havde tænkt selve publikumsaspektet aktivt ind i forestillingsæstetikken. Den øgede kontakt i det lyslevende teaterum, hvor publikum frem for at fremstå som en masse kan identificeres som en samling af individer forbliver et uudnyttet potentiale. En udnyttelse af den nære kontakt mellem scene og sal er oplagt og overvejelser af konceptuel karakter en nødvendighed. Scenerummet fungerer ikke som et sted for demokratisk udveksling, og selv om det var muligt at nyde en fadøl, ryge en smøg under forestillingerne, tale med naboen eller udvandre, så var det yderst sjældent, at nogen benyttede muligheden. Potentialet for et usædvanligt fællesskab stod således uudnyttet hen. Et stereotypt adfærdskodeks for publikum blev bekræftet og reproduceret. Der var med andre ord muligvis en retorisk italesættelse af et folkeligt og ligeværdigt scenerum, men de traditionelle teaterkonventioner herskede både, hvad angik kontrakten mellem spillere og publikum og selve forestillingskonceptet. Og det lokale byliv var altså heller ikke parate til at gå med på agora-idéen.

Hvordan fortolker man en tragedie?

Det synes fornuftigt, endsiige nødvendigt, at stille sig selv nogle spørgsmål angående, hvilke problemer nyfortolkning af klassikere medfører generelt og græske tragedier i særdeleshed. På tysk jord er traditionen for det akademiske og teoretiske felt stærk, hvad tragediefortolkningskoler angår. Den tyske kunsthistoriker og arkæolog Johann Joachim Winkelmann, der i 1755 udgiver skriftet *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Maleri und Bildhauerkunst*, har haft en usammenlignelig betydning for den antikke kunsts status i Tyskland (og store dele af Europa). I skriftet plæderer han for, at det ypperste inden for kunsten (her mener han hovedsagelig billede-/skulpturkunsten) er opnået allerede af de antikke grækere, idet græskerne har været i stand til at indkapsle den største skønhed, naturen har kunnet gestalte, i deres kunst og endda forskønne den mod det tilnærmelsesvist guddommelige. Denne kunst er i princippet uefterlignelig, idet den natur- og kropsskønhed, som omgav grækerne ikke længere er tilgængelig. Winkelmanns samtidige kunstnere kunne efter hans mening kun opnå den forhåbning at være i stand til at forstå den "edle Einfalt und stillen Größe" (Winkelmann 2007 (1969), s. 25), som de græske værker besad, og forsøge at efterligne denne ophøjede kunst, der udmærkede sig ved sin skønhed og fuldendthed. Det Winkelmannske ideal bliver det normsættende også i forhold til tragedieiscenesættelser helt frem til slutningen af det 19. århundrede og har stadig op i det 20. årh. haft en vis gennemslagskraft.

I 1872 udgiver Friedrich Nietzsche det skandaløse værk *Die Geburt der Tragödie – aus dem Geiste der Musik*, som forsøger at gøre op med det Winkelmannske billede af den antikke græske kultur. Dette lykkedes ikke umiddelbart, da det vækker forargelse, at han beskriver den antikke kultur som en primitiv og lystbetonet kultur. Samtiden er heller ikke modtagelig

overfor Nietzsches tanker om en opløsning af individet og vending i kulturen mod ekstase og destruktion (Fischer-Lichte 2005, s. 18). Men med avantgardens indtog på kunsts scenen og et generelt opgør med det romantiske, biografiske og historiske kunsts syn vinder hans fortolkning af den græske tragedie som en form for ur-kunst indpas, hvor de gensidigt modsatte men afhængige kræfter – det apollinske og dionysiske – eksisterer. Det han tilføjer til billedet af det antikke Grækenland, og som afføder så hård en kritik, er fremstillingen af den aggressive og destruktive dionysiske kraft i den hidtil så ædelt og guddommeligt fremstillede græske kunst. Han deler skaberkræften i to – en hævnøgende, lidenskabelig, uorganiseret dionysisk kraft og en harmonisk, skøn og formfuldendt kraft, der med hans formuleringer »som et drømmens slør dækker for det dionysiske blik på verden« (Nietzsche 2007(1993), s. 27-28). I midten af det 20. århundrede bliver også antropologiske og religiøse perspektiver og interessen for det græske teaters forbindelse med kultiske og rituelle handlinger centrale for fortolkningen og iscenesættelsen af de antikke tekster.⁵

Fischer-Lichtes peger på (som ovenfor nævnt), at der i nyfortolkningen af antikke klassikere bør ligge et ønske om at skabe noget nyt og ikke en reproduktion af tekstens historiske kontekst; iscenesættelsen bør tilstræbe at skabe et anknytningspunkt til samtiden for derved at skabe et udsigelsespunkt, der kan forme den kulturelle forståelse af vores egen tid gennem den historiske tekst. Oliver Taplin påpeger med afsæt i de levne, vi har fra antikken, bemalinger på potter og krukke, at det springende punkt er *oversætteligheden*. Han peger på det enorme og stort set uudnyttede potentiale, som vasemalerier giver kunstnere til at udvikle nye visuelle koncepter. Udfordringer i forhold til iscenesættelser af antikke værker ligger i at finde en interessant og tidssvarende måde at oversætte forskningen på området, ikke ved at skabe et 1:1 forhold, men derimod ved at udarbejde den rette oversættelse af fakta og blande dette med samtidens teatral udtryk (Taplin 2007, s. 33). Matthias Dreyer peger på *fremmedheden* som et uomtvisteligt grundvilkår for tragediefortolkning. Han kommer frem til tre primære strategier, som er blevet anvendt i forhold til forvaltningen af denne fremmedhed. Iscenesættelserne kan være et instrument for forskydning af nære historiske problemstillinger til et fremmedgjort univers i form af en art politisk Lehr-Theater. De kan tjene som arne for at diskutere og sammenstille fremmede kulturer med den samtidige kultur, og endelig som en undersøgelse af et historisk potentiale, der kan nytænkes i samtidens ramme (Dreyer 2007, s. 157).

Antikkens sprog, myter og forståelseshorisonter er forudsætningskrævende, og derfor er en 'oversættelse' nødvendig for at overkomme tragediens grundlæggende fremmedhed for mennesket anno 2009. Et krævende publikum, der vil udfordres, når det går i teatret og samtidig have bud på, hvordan den kulturelle splittelse i samfundet kan overkommes. Analysen af de to tragedier *Prometheus* og *Medea* vil være centreret omkring følgende punkter: Hvordan kommer fremmedhed/oversættelighed til udtryk? Hvilke grækenlandsbilleder citerer og producerer forestillingerne, og hvordan skabes forbindelse til samtiden? Hvordan forholder forestillingerne sig til teater-/kunstkventioner, og er der forsøg på brud og/eller udvikling?

Prometheus: myte og grækenlandsbillede

Tragedien *Prometheus* af Gotscheff handler om titanen Prometheus, der er ildens gud. I en akt af kærlighed til mennesket skænker han dem ilden. Denne handling gør Zeus rasende, og han straffer Prometheus ved at lænke ham til en klippe og lade en ørn spise hans lever til evig tid. Tragedien er tilskrevet Aischylos, der som bekendt indførte den anden skuespiller samt delte teaterrummet mellem skuespiller og kor. Forestillingen indledes med dæmpet græsk musik strømmende ud af tribunehøjtalerne. Musikken er ubestemmelig men genkendelig og leder tankerne hen på charterferie og dertilhørende stereotype fremstillinger af græskhed. Denne græskhed går i spænd med det visuelle udtryk i programhæftet, som prydes af billeder i klare farver af ganske almindelige badeferiegæster i noget, der kunne være 1960'ernes Grækenland. Den let tilgængelige og publikumsvenlige stil fortsættes i prologen, der foregår som en formidende kor-intro. De fem mænd står samlet og fremfører en kort, mere eller mindre simultan, forklaring af Prometheusmyten akkompagneret af lattervækkende og meget simple gestiske fagter. Max Hopp som spiller Prometheus har en stærk maskulinitet. Han fremstår som en kraftkarl. Han er i modsætning til de andre spillere konvertibel med et historisk græsk mandeideal. Over for de genkendelig græske koder står teksten og sproget som fremmedgørende elementer. Gotscheff har valgt at bruge Heiner Müller og Peter Witzmans oversættelse, hvilket ikke betyder forståelighed, men snarere ordkunst. I programhæftet er der trykt tekster af fx Karl Marx, Theodor Adorno og Herman Melville m.fl. Den umiddelbare forbindelse til forestillingen synes ikke klar eller gennemskuelig. Det er således ikke på det sproglige niveau, at der er gjort forsøg på at skabe en oversættelighed. Der er snarere stræbt efter en fremmedhed.

Prometheus: sprogkamp i den akustiske arena

Det scenografiske koncept er minimalistisk – rummet er rensset på nær en høj gulmalet pæl boret ned i sandet og et containertårn i hver side. Det tomme og meget store rum skaber et klart fokus på mellemrummet og den meget sporadiske kontakt mellem spillerne. Tegntætheden i Hans Thies-Lehmans betydning er forsvindende lav, hvilket skaber plads til et iscenesættelseskoncept⁶, hvor sproget og det akustiske rum er i centrum. Det er i udvekslingen af ord og lyd, at den egentlige interaktion mellem aktørerne foregår. Sproget råbes ud, smages på og repeteres i små remser, hvorved selve den semantiske betydning til tider forsvinder. Der spilles så og sige på alle niveauer efter en vertikal kommunikationsbevægelse, der indikerer en guddommelig instans i tragedien; øverst på taget af Volksbühnebygningen skriger Io sin smerte ud (måske med henvisning til hendes grumme skæbne, som forvandet ko efter en affære med Zeus). På de to containertårne troner de to halvguder, Okeanos og Hermes, hvorfra de udgyder deres budskaber fra guderne. Deres ophøjede position i forhold til Prometheus og enkeltmandskoret, som begge har deres bevægelsesrum begrænset til jordniveau, underbygger den vertikale verdensorden. De monologisk forklædte dialoger spændes således ud i et stort akustisk rum, som med hjælp fra den bagvedliggende stenbygning skaber en kraftig effekt, der understreger sprogets performative kraft. Et performativt sprog i Austinsk forstand, der gør noget og afføder effekter. Prometheus lænkes aldrig til klip-

pen, men med sproget som hovedaktør smeder Hefaistos de lænker, som stykket igennem holder Prometheus i sin fortvivlelse og vrede mod Zeus. Sproget er forestillingen igennem det våben, hvormed tragediens magtkampe kæmpes, både gennem fysiske artikulatoriske kraftudgydelser og som performative aktioner.

Medea: kaos mellem Krim og Kolchis

Medea af Castorf efter Senecas tekst fremstiller i modsætning til Euripides en Medea, der er hævnørstig. Med nydelse gennemfører hun mordene, hvorefter hun kaster de afhuggede hoveder af sine børn for fødderne af Jason. Tematiseringen af at være i sine følelsers vold kan måske legitimere, at tekstbidder fra Alexander Kluges tekst "Heidegger auf der Krim"⁷ klippes ind i den fortløbende Seneca-tekst. Kluges tekst handler om den uansvarlige og umenneskelige behandling af jødebørn under anden verdenskrig. De to tekster monteres side om side uden noget egentligt skift i toneleje eller fremføringsprincip i en parataktisk tekststruktur. Castorf skaber således en form for forbindelse mellem de forbrydelser, som foregik i Tyskland på østfronten under anden verdenskrig, og den antikke myte om den vilde kvinde. Hun forlader sin familie i Kolchis i Lilleasien efter hun har hjulpet Jason med at vinde det gyldne skind fra sin far og har myrdet sin bror ved at skære ham i småstykker og kaste ham ud fra det skib, som hun og Jason flygter på. I Korinth oplever hun imidlertid ikke det lykkelige liv med Jason, hun havde håbet på. Hun vælges fra til fordel for kong Kreons datter.

På stenscenen op mod facaden er et telt i groft mørkt stof placeret. Det viser sig senere at være fyldt med tæpper, puder, fade og endda et fjernsyn. Ved siden af er en lille ild i gang i en jerngrill. I sandet ligger plasticaffald: poser, flasker og legetøjsplastikslanger. Et urent, rodet og tilfældigt billede af en lejr, måske en flygtningelejr, måske nomadelejr i mellemøsten. Jason bærer turban, og Medea (og hendes to skygger) er klædt i stramme benklæder, 'arabiske' tørklæder og halsbrækkende høje stiletter. Det lossepladslignende sandstykke skaber en opløftende farlighed på scenen, og de harmløse plastikslanger synes både at være en ironisk kommentar til denne farlighed samt henviser til de illustrationer på lertøj fra antikken, hvor Medea er afbilledet med slanger eller drager, oftest spændt for den vogn, hun flygter væk i, efter hun har dræbt sine børn. Disse slanger/dragere har forskellige betydninger, men associeres vanligvis med beskyttelse, angreb, frygt og hævn (Taplin 2007, s. 36). Det scenografiske udtryk er med andre overfyldt af tegn, og associationsmulighederne er følgelig uoverskuelige.

Medea: dionysisk rus og fremmedhad

Vi ser hos Castorf en aggressiv og let antændelig Medea, der stort set ikke viser hverken kærlighed eller ømhed. Det er en Medea, som taler et fremmedsprog og som taler tysk med accent. I forestillingen har hun to skyggefigurer (i burkalignende dragter og blodtørstig gedeslagter), hvorigennem hun agerer magiudøvende heks for til slut at blive en koldblodig børnemorder. Medea er ikke gjort sympatisk, hun er snarere blevet forbundet med den fremmede (som hun jo også er ifølge myten). Hun lever vores frygt om de fremmede ud.

Hun bekræfter, at de fremmede *er* barbariske, de *har* ingen moral, og de *nyder* at slå ihjel. Fremmedhed og forbrydelser flettes sammen gennem myte og Kluges tekst.

Men selv om Castorf ikke går efter at fremstille psykologiske figurer, og man har svært ved at identificere sig med karaktererne, så sprudler forestillingen af liv. Castorf udnytter sin friluftsscene til bogstaveligt talt at skabe et gedemarked, hvor de udvendige skuespilpræstationer bruges til at skabe en befriende komik, næsten over i det slapsticklignende. Rammerne udnyttes også til at skabe en realitet midt i fiktionen i form af virkelige materialer blandet med fx de føromtalt plastikslanger. Brugte plastikposer, et brændende og rygende bål, levende geder og en meterlang økse bliver meget virkelige, når de sættes op imod helt artificielle genstande som en plastikkylling, et afhugget hoved i skum og spruttende gnister, der skal forestille magi. Forestillingen arbejder således med en vis amatøragtighed. Det tilsyneladende upræcise spil, de påfaldende ofte glemte replikker fra Kreon, og den halsbrækkende færd over sandet skaber en større sårbarhed, som kommunikerer direkte med publikum. Den 'fremmede' tragedie er dermed blevet forståelig uden at blive entydig og flad. Nogle elementer er oversat for os, andre forbliver fremmede tegn.

Scenen er som en markedsplads med liv og leben. Der er hele tiden en handling i gang og en karakter med en mission. Det er en agora, som syder. *Medea* af Castorf dyrker det livfyldte og dødshigende. Det dionysiske i tragedien spilles ud gennem de maniske Medeaer, og enhver antydning af apollinsk skønhed punkteres. I slutscenen har Medea-skyggerne fået fodlange guldkjoler og guldmasker på og bærer hver en fakkel, mens de langsomt skrider yndefuldt rundt på scenen som dødsånder/-engle. Dette apollinske billede af en jonisk og dorisk søjle bærende på olympisk ild overdøves og gennemhulles af en deklamerende fremsigelse af noget Kluge-tekst, der næsten er så moraliserende, at det ender med at kamme over. Associationsoverfloden reduceres til et entydigt budskab. Forbindelsen mellem fortiden og nutiden bliver med den insisterende deklamation af Kluges budskab en påduttet og belærende morale, som man som publikum har svært ved sluge.

Konklusion

De to tragedier er iscenesat efter forskellige dramaturgiske principper: sproget som performativ kraft hos Gotscheff og postdramatisk tegn- og associationsoverflod hos Castorf. Billederne af Grækenland, græskhed og antikken er mange, især synes de genkendelige associationer til charterferie til skabe en vedkommende og forståelig reference, der punkterer det højtidelige i tragediegenren på en forfriskende måde. Samtidig afskriver dette billede af græskhed den idealiserede position, som antikken har haft i Tyskland. Det er ikke entydigt klart, hvordan tyskeren eller europæeren anno 2009 skal spejle sig i forestillingerne og deres iscenesættelse af de antikke tragedier. I *Medea* er der fremmedhad/racisme og ansvarlighed i spil, hos Gotscheff synes den direkte kulturelle kobling at fortabe sig i sprogspil og et rensat allegorisk rum. Agoraprojektet som helhed står svækket, fordi en egentlig publikumsstrategi ikke er indarbejdet – meget potentiale, hvad angår rummet og kontakten til og imellem publikum, står uudnyttet hen. Det folkelige projekt forbliver mestendels et postulat. Og det

var netop i forhold til rummet og publikum, at det største potentiale i projektet lå. I forhold til udvikling af teateræstetik er projektet overraskende fattigt – både Gotscheff og Castorf holder sig til deres vanlige æstetiske koncepter. Afslutningsvis må Volksbühne dog roses for sin løsning på ombygningsproblemet, også selv om projektet ikke når tidligere antikkenprojekters kunstneriske kvalitet, banebrydende teaterkoncepter eller kulturelle milepæle.

Litteratur

- Burkert, Walter: *Homo Necans: Interpretationen Altgriechischer Opferriten und Mythen*, de Gruyter, Berlin, New York, 1972.
- Dreyer, Matthias: ”Fremde Zeit – Aufführungen der Perser und die historische Distanz”, in E. Fischer-Lichte und M. Dreyer (Hrsg.): *Antike Tragödie Heute*, Henschel, Berlin, 2007.
- Fischer-Lichte, Erika: *Theatre, Sacrifice, Ritual – Exploring Forms of Political Theatre*, Routledge, New York, 2005.
- Fischer-Lichte, Erika: ”Sinne und Sensationen – wie Max Reinhardt das Theater neu erfand”, Koberg, Stegemann und Thomsen (Hrsg.): *Max Reinhardt und das Deutsche Theater*, Henschel, Berlin, 2005
- Fischer-Lichte, Erika: ”Berliner Antikenprojekte - 150 Jahre Theatergeschichte”, in: Fischer-Lichte und M. Dreyer (Hrsg.): *Antike Tragödie Heute*, Henschel, Berlin, 2007.
- Girard, René: *Das Heilige und das Gewalt*, Fischer, Frankfurt am Main, 1994. (La Violence et la sacré, 1972).
- Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatic Theatre*, Routledge, London & New York, 2006.
- Nietzsche, Friedrich: *Die Geburt der Tragödie – oder Griechentum und Pessimismus*, Reclam, Stuttgart, (1993) /2007.
- Taplin, Oliver: ”Bild und Bühne”, in E. Fischer-Lichte und M. Dreyer (Hrsg.): *Antike Tragödie Heute*, Henschel, Berlin, 2007.
- Winkelmann, Johann Joachim: *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*, Reclam, Stuttgart, (1969) /2007. <http://www.volksbuehne-berlin.de>

Noter

- 1 Alle tre tragedier blev genopsat i den ombyggede Grobes Sal og spillede fra december til foreløbig April.
- 2 Lothar Müthel (1896-1964) var skuespiller og instruktør indenfor film og teater. Var elev på Max Reinhardt skuespillerskole i Berlin og var leder af Burgtheater in Wien fra 1939 til 1945 (indtil Anden verdenskrigs afslutning).
- 3 Liminalitetsteorier baseret på Arnold Van Gennep og Victor Turners antropologiske studier.
- 4 <http://www.volksbuehne-berlin.de/deutsch/volksbuehne/textel/>.
- 5 Walter Burkert *Homo Necans: Interpretationen Altgriechischer Opferriten und Mythen*, de Gruyter, Berlin, New York, 1972 og René Girards *Das Heilige und das Gewalt*, Fischer,

Frankfurt am Main, 1994. Disse skrifter affødte en opblomstring af tragedieiscenesættelser i bl.a. Tyskland.

- 6 Gotscheffs *Die Perser* (2006) på Deutsches Theater, der af Theater Heute blev valgt til årets tysksprogede forestilling, er iscenesat efter et koncept, der ligner *Prometheus*. Scenografien er minimalistisk, og en gulmalet mur, som kan dreje, deler scenerummet. Dialog og interaktion er begrænset, og koret udgøres af en enkelt person. Der er tale om et enkelt, men klart dramaturgisk koncept, hvor sproget og talen, deres melodiske og poetiske egenskaber står i centrum.
- 7 Fra Alexander Kluges *Chronik der Gefühle*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2000.