



Mayotte Bollack

Dämonen und Drachen

Die neunzehn Stücke des Euripides
nacherzählt und interpretiert

Aus dem Französischen
von Tim Trzaskalik

FRIEDENAUER PRESSE BERLIN

Vorwort

Indirekte Rede, zweisprachige Rede

In Prosa Tragödien zu erzählen, die für die Bühne und die Wechselrede geschrieben wurden, die Worte des Autors wiederzugeben, anstatt ihn selbst, den schutzlosen Waisen, seinen Lesern vorzulegen – was soll das? Wozu ist die *Paraphrase* gut, das Wiederholen mit anderen Worten? Ist es nicht schon beschwerlich genug, von der lebendigen Wechselrede zur Erzählung überzugehen? Und wie beschwerlich ist es erst, sich zum Erzähler oder Boten zu machen, die Zusammenfassung eines Dramas agieren zu lassen, in Gang zu setzen? Die Einzelheiten entfallen dem Gedächtnis, sie müssen interpretiert worden sein, um von ihm aufbewahrt zu werden, und ganz abgesehen vom lyrischen Element des tragischen Chores gehen auch die Dimension des Vielfältigen, der Dialog, das Bühnendekor mit seiner räumlichen Tiefe, das Sprechen des Textes und das Spiel, die Aufführung verloren.

Indessen bleibt in dieser Form der Neuschreibung, der Paraphrase, einer bescheidenen akademischen Technik, der Interpret so nah es geht am Autor, er folgt den Windungen der Gedanken, betont und unterstreicht und hebt je nach dessen Worten den Sinn hervor, den er erforscht. Also weder Zusammenfassung noch Pastiche: Die Wiederholung ist mein Anliegen; der Pakt wird eingehalten werden. Der performative Modus zieht die Grenzen und verleiht dem Zeugnis seinen Wert. Auf eine innere Stimme

hörend, die jene des Autors wäre, versuche ich, an seiner Seite (*para-*) seine Worte zu verstehen, mit der Subjektivität, die mir eigen ist, aber sie mit Objektivität dublierend, ganz so wie ein Schauspieler an der Seite seiner Figuren oder Rollen, manchmal mit Ironie, immer aus der Distanz. Keine Auslegung könnte klüger, kein Kommentar treuer sein. Das ist die Paraphrase: *Eines*, aber zweisprachig zugleich – wenn sie nicht verworrenes Geschwätz ist, wenn sie zweifelt, von Neuem ansetzt und die Intention errät.

Euripides lässt seine Figuren sprechen. Diese mannigfaltige Inkarnation verleiht seiner Sprache einen unvergleichlichen Schwung und nährt die »Interpretation«. Diese ist keine akademische »Erläuterung«, sondern ein wichtiger Bestandteil der Entzifferung: Sie wird zur Sprache der weißen Zwischenräume, des Schweigens zwischen den Worten. Und nur sie vermag es, das nicht Nichtgesagte zum Singen zu bringen.

Die in den antiken Handschriften aufgefundenen Zusammenfassungen sind sehr kurz, oft kaum mehr als einige Zeilen lang. Sie gestatten es nicht, den verloren gegangenen Sinn wieder zu erfassen, der in den Verwendungen und Wiederaufnahmen verschwand. Ovid hat in den *Metamorphosen* seine eigenen *Bacchantinnen* geschrieben. Seneca hat fünf Stücke umgestaltet, und seine *Phädra*, seine *Medea*, seinen *Rasenden Herakles* kennen wir besser als ihre euripideischen Vorbilder. Euripides, der populärste Autor der antiken Welt, berühmt durch die Vielzahl von Darstellungen auf Vasen, Särgen und Fresken, hat die Zeitalter in unterirdischen Kanälen durchquert, bis zu seiner späten Neuentdeckung. Nur aus Zufall haben wir von ihm mehr Stücke als von Aischylos und Sophokles: Eine antike Sammlung wurde wiederaufgefunden, in der neun Stücke in alphabetischer Reihenfolge überliefert waren. Was aber ist uns letztlich von seinem ungemein umfangreichen

Schaffen geblieben? Nichts, wenn man die Stücke zählt; alles aber in und mit jedem einzelnen gelesenen oder aufgeführten Stück, in der Hitze der Wechselreden, in der Invention des Gesangs. Sie, diese Invention, altert nicht; bei Euripides wird sie um ihrer selbst willen gesucht, und sie hat ihn gegen seine Nachahmer verteidigt.

Die neunzehn Stücke (zumindest wenn man den *Rhesos* mitzählt, der zweifelsohne apokryph ist), die uns von den dreiundsiebzig ihm zugeschriebenen bleiben, haben eines gemeinsam: ihre absolute Differenz. Jedes erneuert die Regeln der Gattung. Die beiden *Iphigenien* sind meilenweit voneinander entfernt, sowohl aufgrund der Bilder wie auch der Charaktere. Der Herakles aus *Alkestis* hat mit dem *Rasenden Herakles* nichts gemein außer dem Namen. *Ion*, reich an Rätseln und Missverständnissen, steht einzigartig da. In *Orest* ist der dem Stück seinen Namen gebende Held nicht mehr der finstere Geselle, der er in *Andromache* war. Die politische Kritik ist in diesem Stück evident und überwiegt das Romaneske. *Hekabe* und die *Trojanerinnen* schöpfen an ein und derselben homerischen Quelle: In Ersterem wird das Unglück der Gefangenen und Besiegten in der absoluten Umkehrung der königlichen Lebensumstände erforscht; in Letzterem ruft die Parade der trojanischen Frauen die großen Themen der Literatur in Erinnerung. *Helena*: die Kulissen des trojanischen Krieges, die Rückseite sowie die grundlegende Wandlung der Personen. Elektra, die klagende, hört zu klagen auf und tritt hinter Orest zurück. Gibt es etwas Wahnsinnigeres, etwas, das *different* wäre, neuer als die *Bacchantinnen*?

Die Frage nach den Quellen stellt sich nicht. Euripides erfindet den Mythos jedes Mal. Das Alte ist neu, es wird erschaffen. Silenos kommt in der Episode bei Homer, die dem *Zyklopen* des Euripides zugrunde liegt, nicht vor. Und Polyphem selbst, dieser ungeheuerliche, einäugige King Kong, ist in seiner neuen Bezie-

hung zu Silenos, seinem Liebhaber und Sklaven, nicht weniger euripideisch. Die klassischsten Versatzstücke, die aus einem geschätzten und allgemein verbreiteten Fundus stammen, sollten sich wie ein Roman lesen lassen, ohne Anmerkungen und Referenzen. Man muss die Mythologie nicht kennen, um diesen Meister der Fiktion zu lesen. Doch soll man ihm aufs Wort glauben. So oder so, er ist die Mythologie, seine Version ist es, die meistens als Dokument angesehen wird. In welchen Schwierigkeiten würden wir stecken, wenn wir tatsächlich alle dreiundsiebzig Stücke, von denen nur Fragmente überliefert sind, in unseren Händen hielten? Mir war von Anfang an klar, dass ich sie hier außen vor lassen würde. Denn hauptsächlich ging es mir darum, den Geschmack am Romanesken zu erforschen und die Sorge um einen reibungslosen Ablauf im virtuellen theatralischen Raum, der nach der Regel der drei Einheiten aufgebaut ist (die nicht unbedingt das Wahrscheinliche zur Antriebskraft noch die Unbeugsamkeit zum Grundsatz hat).

Nichts stützt die Auffassung, dass die großen Ideen, die dieser Dramatiker, der als Philosoph bezeichnet wurde, zur Sprache bringt, einem System angehören, an das er geglaubt hätte: sophistisch, sokratisch oder anaxagoreisch? Man vernimmt die Sprache der Figuren, nicht die des Autors. Der Philosoph stellt sich in den Dienst des Dramas, nicht umgekehrt.

In manchen Stücken verwundert das Übermaß an »Theaterkniffen«, wie man dies nennt, seit die klassische französische Tragödie des siebzehnten Jahrhunderts mit ihrer majestätischen Nüchternheit in Erscheinung getreten ist, um für kurze Zeit eine führende Stellung zu bekleiden und dann unausweichlich zu erlöschen. Und während ein Kniff auf den nächsten folgt, bevölkern zahllose Metamorphosen, Gespenster und Masken die Szenerie, wobei es sich immer um einen Anschlag auf die Immobili-

tät des Sichtbaren handelt. Das junge Mädchen verwandelt sich in einen Baum oder in eine Kuh. Die makellose Schönheit einer Frau träumt den Traum, ein pelziges Tier oder Ungeheuer zu sein. Der Lebende gibt sich als Toter aus und die Tote als Lebende. So zum Beispiel in den *Bacchantinnen*, in *Helena* oder in *Orest*. Am Schluss, wenn die Zukunft entsetzlich zu sein verspricht, steigt der segensreiche Gott von seiner Maschine, um alles auszuradiieren. *Happy end*. Die Illusion hält den Zuschauer zum Narren und lässt sich keinen Strich durch die Rechnung machen. Denn die Erscheinungen und verrückten Masken sind maßgeschneidert für etwas Unsichtbares, Flüchtiges, das sie verdecken. Die Maskerade widersteht der Turbulenz der Dinge.

Ende des fünften Jahrhunderts vor unserer Zeitrechnung nimmt der tragische Schrecken mehr Platz im Leben des Athener ein und besitzt mehr Kraft, als wir ihm heute zusprechen. Der Euripides der *Alkestis*, der *Bacchantinnen*, des *Rasenden Herakles* jagt uns keine Angst mehr ein. Es fällt uns schwer, die Verwandlung des Kadmos und der Harmonie in Schlangen am Ende der *Bacchantinnen* ernst zu nehmen. Gleichwohl hausen die Dämonen in den Körpern, in den Finsternissen ihrer unvergänglichen Schicksale. Sie bestimmen die Haltungen und Rollen dieser Körper, im Sinne Heraklits: »Der Charakter ist der Dämon des Menschen.« (Fragment 119.) Der Charakter oder die Rolle. Erweckt man nicht diese unsichtbare Welt, diese Welt des Spuks, die überall im Himmel und auf Erden von Trugbildern und Gespenstern bevölkert ist, heimgesucht von Riesenschlangen sowie Ungeheuern aller Art, entgehen einem die vielen impliziten Korrelationen, wie sie sich dem Publikum aufdrängen und dem Autor, der sich an das Publikum richtet.

Wie Charles Lamb und seine Schwester¹, die Shakespeare neu geschrieben haben, ist es mir ein Vergnügen gewesen, mir Geschichten zu erzählen.

Jean Bollack hat die ersten Fassungen dieses Buchs gelesen.

Chantale Cabanne hat ihm Gestalt verliehen.

Ohne die freundschaftliche und aufmerksame Lektüre von Rossella Saetta Cottone wäre dieses Buch nie erschienen.