

Die Orestie

Schauspiel von Aischylos

Die Berliner Musikerin Lyhre hat eigens für die Produktion eine Komposition geschrieben. Auszüge können Sie über folgenden Link nachhören: <https://wonderlink.at/lyhre>

Ohne Umweg in die Gegenwart

Regisseur **Thomas Krupa** und Dramaturg **Tim Kahn** im Gespräch mit **Simone Sterr** über „Die Orestie“

Dick ist die Blutspur, die sich durch die Familiengeschichte der Tantaliden zieht. Mord führt sich auf Mord im Kampf um Macht, Herrschaft und Sieg. Gibt es eine Chance, den Kreislauf des Hasses zu durchbrechen und eine neue Ordnung zu schaffen? Was erzählt uns diese 2.500 Jahre alte Geschichte in der heutigen Zeit? Fragen an den Regisseur der „Orestie“, Thomas Krupa, und an den Dramaturgen Tim Kahn.

„Die Orestie“ stand immer sehr weit oben auf deiner Wunschliste der Stücke, die du unbedingt mal inszenieren möchtest. Warum stand sie dort und steht sie jetzt, wo die Inszenierung fertig ist, noch immer da?

Thomas Krupa: Eines meiner naochhalligsten Theatererlebnisse war in den neunziger Jahren Ariane Mouchligns Bearbeitung des Stoffes in ihrer „Les Atrides“-Inszenierung in Paris. Ihre Interpretation der „Orestie“ als ein Gesamtkunstwerk aus Sprache, Tanz und Musik hat mich nachhaltig in meinem Theaterverständnis geprägt. Heute, über 30 Jahre später, hat für mich die Auseinandersetzung mit diesem ersten großen Theaterextrem der Neuzeit nichts von ihrer Faszination und politischen Brisanz verloren, im Gegenteil!

Es gibt zahlreiche Fassungen, Übersetzungen, Bearbeitungen und Überschreibungen antiker Stoffe, auch der „Orestie“. Warum habt ihr euch ausgerechnet für die Übertragung von Walter Jens entschieden?

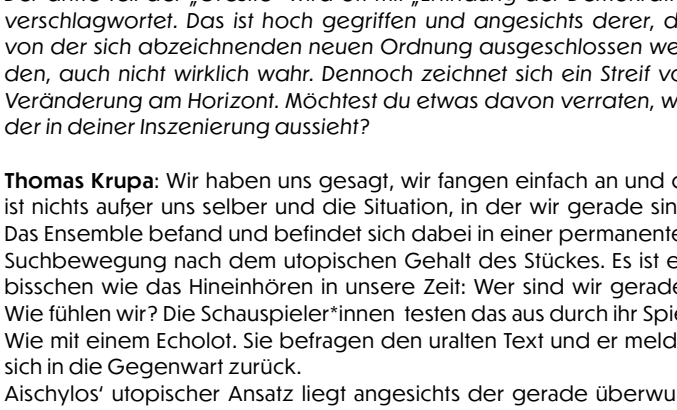
Tim Kahn: Walter Jens hat den Stoff ursprünglich für ein Hörspiel von Geri Westphal bearbeitet und neu übersetzt. Die Besonderheit an seiner Übertragung ist, dass sie als Regiebuch funktioniert, das die Geschichte der Atriden vollständig entfaltet ohne sie einem spezifischen Regiestil zu unterwerfen, wie das Regiebuch sonst manchmal an sich haben. Im Gegenteil: Walter Jens entfaltet die Sprache und die Figuren in ihrer ganzen Kraft und Unmittelbarkeit, erhält dabei zwar das klassische Versmaß, modernisiert die Sprache jedoch gleichzeitig und befreit sie so vom Status des musealen Bildungsguts. Die Bühne ist der Übersetzung von Walter Jens also von Anfang eingeschrieben und so konnten wir Musik, Video und Schauspiel gleichberechtigt in unsere Fassung einfließen lassen.

Antike findet man gerade verstärkt auf den Spielplänen deutschsprachiger Bühnen. Welche Erklärung hast du dafür?

Thomas Krupa: Die Verletzung der Natur, Ausgangspunkt der Tragödie für Aischylos' Zeichnung einer extrem fragilen und verletzlich gewordenen Gesellschaft am Rande des Nervenzusammenbruchs, seine Suchbewegung nach einem Ausweg, aus einem dysfunktional gewordenen politischen System – oder zumindest nach einem utopischen Gegenentwurf – bringt uns ohne große Umwege direkt in unsere Gegenwart von 2024.

Es passiert in der „Orestie“ ja sehr viel und es ist bereits sehr viel passiert, bevor die Figuren auftreten. Dennoch ist das Stück szenisch eher handlungsarm, weil sich fast alle Handlung über die Sprache vollzieht. Wie gehst du als Regisseur damit um?

Thomas Krupa: Auf die Figuren bezogen war die Frage war für mich immer: wann wird aus dem Schweigen und dem Verdrängen der Charaktere ein Sprechen und dann ein Singen und wie gehen die Figuren mit der Stille, die dem Singen folgt, um. Um dann wieder zu sprechen. Dabei lag der Gedanke an ein Oratorium nahe und bildete den Ausgangspunkt für meine erneute Zusammenarbeit mit der Komponistin, Musikerin und Performerin Lyhre in dieser Produktion. Ich bin sehr glücklich, dass wir unsere Arbeit, die wir bei „Neometropolis“ begonnen haben, hier fortsetzen können. Die erzählerische Struktur des Stücks ist einerseits streng komponiert, auf der anderen Seite sehr offen. Eine Art filmisches Notizbuch. Ein skizzenhaft notierter musikalischer Fahrplan durch das Stück. Verschiedene Medien von Theater und Film begegnen einander gleichzeitig auf der Bühne in einer Art „psychotropischen Raum“, der wie ein Organismus „mitatmet“.



Anders als in der Vorlage kommt in eurer Fassung Iphigenie vor, die von ihrem Vater Agamemnon geopfert wird, damit die Winde das Heer nach Troja bringen. Sind es die Toten, die das Leben der Lebendigen gestalten?

Tim Kahn: Was Thomas mit der „Verletzung der Natur“ meint, wird in der „Orestie“ konkret an der Tötung der heiligen Hirschkuh beschrieben. Das ist das Symbol, das sich sowohl auf die Ermordung der Iphigenie bezieht, als auch auf die Auslöschung Trojas verweist. Uns hat interessiert, wie diese Erfahrungen das soziale Gefüge einer Gesellschaft beeinflussen und verändern. Iphigenie wird in der Inszenierung zum Mahnmal für all die zivilisatorischen Brüche, die die Tyrannei ihres Vaters zu verantworten hat. Erinnerungskultur und Postkolonialismus sind die Bereiche, die das sofort ins Feld geführt werden. Und das Theater ist der einzige Ort, an dem wir die Toten überhaupt wiederbeleben können, um herauszufinden, wie sie mit ihren Geschichten unsere Gegenwart strukturieren. Das scheint mir wesentlich, wenn man versucht zu verstehen, auf welchem Fundament die Errungenschaft der Demokratie aufgebaut ist.

Obwohl sie schon eine Weile her ist, habe ich deine Interpretation von „Oidipus“ noch vor Augen. Du hast darin den Krimi offensiv verweigert, alles lag von Anfang an offen, alle wussten alles, aber niemand wollte es sehen. Ist die Verweigerung von Wahrheit, sind Verdängung und Verstellung auch in der „Orestie“ ein Thema für dich?

Thomas Krupa: Ja, ein großes.

Bei einem antiken Stück stellt man sich immer die Frage: Was macht man mit dem Chor? Was ist euer Ansatz?

Tim Kahn: Der Chor wird in unserer Inszenierung von einem einzigen Schauspieler, Roman Kurtz, gespielt. Der Chor ist nicht nur Kommentator der Handlung, sondern tritt mitunter auch als Konzilstifter auf und hat ein sehr ambivalentes Verhältnis zur Macht. Die Konzentration auf einen Spieler ist eigentlich der Versuch, diesen Facettenreichtum zu entfalten. Roman Kurtz lädt seine Figur mit sehr unterschiedlichen Emotionen auf, die in der Masse vielleicht zu eindimensional bleiben würden. Diese öffentliche Stimme interessiert uns als Vertreter einer alten Ordnung, der feststellen muss, dass diese für die Zukunft nicht mehr funktioniert. In ihm zeigt sich, was die kollektiven Erfahrungen des Krieges und der Gewalt im Individuum auslösen können.

Der dritte Teil der „Orestie“ wird oft mit „Erfindung der Demokratie“ verschlagwortet, das ist hoch gegriffen und angesichts derer, die von der sich abzeichnenden neuen Ordnung ausgeschlossen werden, auch nicht wirklich wahr. Dennoch zeichnet sich ein Streif von Veränderung am Horizont. Möchtest du etwas davon verraten, wie der in deiner Inszenierung aussieht?

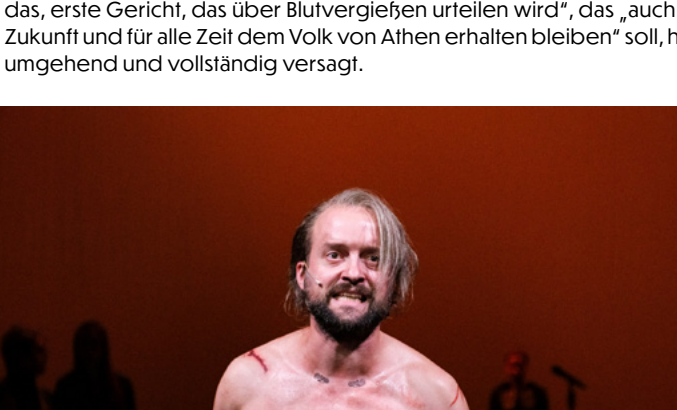
Thomas Krupa: Wir haben uns gesagt, wir fangen einfach an und da ist nichts außer uns selber und die Situation, in der wir gerade sind. Das Ensemble befand und befindet sich dabei in einer permanenten Suchbewegung nach dem utopischen Gehalt des Stückes. Es ist ein bisschen wie das Hineinhören in unsere Zeit: Wer sind wir gerade? Wie fühlen wir? Die Schauspieler*innen testen das aus durch ihr Spiel. Wie mit einem Echo. Sie befragen den uralten Text und er meldet sich in die Gegenwart zurück.

Aischylos' utopischer Ansatz liegt angesichts der gerade überwundenen Kriege (Perserkriege) seiner Zeit in dem Versuch über die Entsöhnung des Mörders Orest eine neue Ordnung zu etablieren, die Ansätze einer Demokratie hat. Das passiert in seinem Stück durch eine Art „Jack out of the box“, dem Auftritt der Göttin Athene. Diese Lösung durch die Gottheit ist für mich heute so nicht mehr haltbar. Und der demokratische Gegenentwurf zu dieser im Stück erlebten, extrem gespaltenen Gesellschaft, diese Utopie war ja auch schon 50 Jahre nach seiner Entstehung wieder durch neue Kriege und autokratische Machtkämpfe verpufft. Unsere Schauspieler*innen begegnen diesem endlosen Kreislauf von Gewalt und Gegengewalt durch ihr Spiel. Im „es zogen“ durch ein sehr junges Ensemble liegt für mich der utopische Charakter unserer Inszenierung. Sie diskutieren und kritisieren das Stück im dritten Teil der Trilogie und begehen auf, da ihnen die Antworten verweigert werden oder zu einfach erscheinen.

Übrig bleiben die Kinder, die Jungen, die versuchen aus den Traumata, dem Dunkel des Alters, dem Reich der toten Opfer, ans Licht zu gelangen. In ihrem Aufbegehren liegen das größte Potential dieser traurigen Geschichte und die Hoffnung, aus ihr herauszukommen. Das klingt nach kleinen Schritten, ist aber sehr viel!

Tim Kahn: In der Aufführungstradition gab es lange ein großes Misstrauen gegenüber dem Heilsversprechen des dritten Teils „Die Eumeniden“, wo die vermeintliche Demokratie eingeführt wird. Der wundert dann gerne auch mal weggelassen. Interessant fanden wir dann gar nicht so sehr dieses, heutzutage ohnehin indiskutables, Bürgergericht, welches darüber entscheidet, ob Orest schuldig ist oder nicht. Darum geht es nicht. Vielmehr geht es darum, das Unentscheidbare zu entscheiden. Darin liegt der große Druck, dem sich die Gesellschaft im dritten Teil stellen muss. Die Kunst, sich gegenseitig in seiner Unterschiedlichkeit auszuhalten, politischer Streit, Extremismus, Exklusion, aber auch Nähe, Zärtlichkeit, Zuversicht unter den Menschen. All das wollten wir sozusagen als Zusammenfassung der „Orestie“ in den Fokus stellen. Vielleicht ist es ein bisschen naiv, aber wenn die Zivilgesellschaft diesen Druck standhalten kann, ist schon etwas gewonnen. Und sei es nur die Einsicht, dass niemand das Recht hat, über Leben und Tod zu entscheiden, der sich als demokratisch denkendes Mitglied der Gesellschaft bezeichnen würde.

Danke für dieses Gespräch.



Die Orestie des Aischylos

Von Anton Bierl

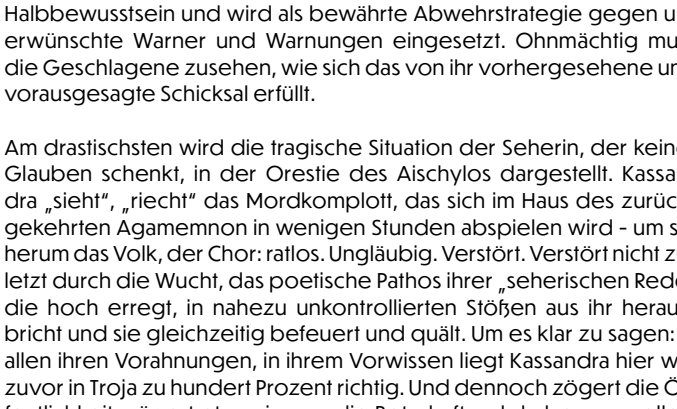
Die Orestie ist als multimediale Performance und als Theaterspiel zu verstehen. Ihre konstitutive Poetik des Leids und die Schönheit des Schreckens fungieren als sprachlich-bebilderndes Anreden gegen Schmerz, Scham und Schuld. Gerade auf der Grundlage der Vielstimmigkeit des Chors inszeniert man ein synästhetisches und multimediales Spiel metonymisch sich im Raum bewegender Bilder, die durch einen Iphigenie mythisch zusammgehalten sind. Die mythisch-rituelle Inszenierung zeichnet sich ferner durch ein Nebeneinander und eine mangelnde Hierarchisierung, durch Simultaneität, Dichte und Überfülle der Zeichen, durch Musikalisierung, Visualisierung, Multimedialität und Körperlichkeit aus. Die Figuren stellen hauptsächlich das Leid aus und werden hier Träger eines innerlich wirksamen Mechanismus.

Mythische Determiniertheit geht mit aus freiem Willen gewähltem Handeln einher, wobei man stets in von alters vorbestimmte Verhaltensmuster verfällt. Vor allem geht in der Orestie nicht jeweils eine bestimmte Aktion im Sinne einer Ursache-Wirkung-Beziehung direkt aus der vorherigen hervor, die wiederum unmittelbar die Voraussetzung für die nächste darstellt. Anstatt eines logischen Kausalnexuses stehen die Handlungsblöcke oft nebeneinander. In „kontrafaktischer“ Weise rastet man in dem Megatext des Mythos stets in die feststehenden Patterns ein.

Im Netz, das Klytaimestra im Bad über ihren Gatten wirft, um ihn brutal abzuschnitten, konkretisiert sich kausal, theatral und zeichenhaft gewissermaßen das Geflecht der bildlichen Möglichkeiten: es zieht sich nun über Agamemnon zusammen. In der zirkulären Logik des Mythos geht man in der Verwicklung des eigenen Handlungsgewebes, d.h. in der Verkettung von Rache und Wiederrache, unter.

Klytaimestra war Orest nie richtig Mutter. Doch als er schließlich Klytaimestra vor sich hat, entblößt sie beim Appell an ihren Sohn, vom Mord zu lassen, ihre Brust nun tatsächlich. Die Geste ist von so großer Eindringlichkeit, dass Orest plötzlich in seinem Entschluss unsicher wird und zur Tat gemahnt werden muss.

Anton Bierl ist Professor für Griechische Philologie an der Universität Basel. Mitherausgeber des Basler Homer-Kommentars und Leiter eines Forschungsmoduls im Pro-Doc-Graduiertenprogramm „Intermediale Ästhetik. Spiel-Ritual-Performanz“.



Die Tragödie des Entscheidens

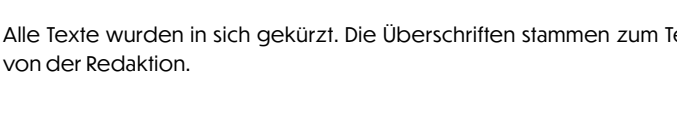
Von Marie Theres Fögen

Bedrängt und gemartert von den Erinyen, flüchtet der Muttermörder Orest unter dem Schutz des Apollon zur Statue der Athene, was die Rachegöttinnen umso mehr erbittert. Athene selbst schließlich soll den Streit entscheiden und ihnen den Muttermörder ausliefern. Orest bekennt den Mord, beruft sich aber auf göttlichen Auftrag, den Vater zu rächen. Athene ist ratlos: „Die Sache ist zu schwierig, als dass ein Sterblicher allein es wagen könnte, hier zu richten. Nicht einmal mir ist es erlaubt, einen Mordfall zu entscheiden, der solche Befleckung bedeutet.“ Auch fürchtet sie, die Erinyen könnten Seuchen über das Land bringen, wenn sie sich auf die Seite des Orest schlage. „Ob ich ihnen stattdenge und dich (Orest) abweise, ob ich sie abweise und dir stattdenge, beides bringt mir schweres, ratlos machendes Leid.“ In dieser Aporie setzt sie für alle Augen aus menschlichen Richtern ein und gibt damit eine „Satzung, die für alle Zeiten gelten soll“.

Katastrophe, Umsturz! heulen die Erinyen auf. Und in der Tat - der Skandal könnte kaum grösser sein. Eine Göttin überlässt Menschen, dem Areopag, das Urteil über Blutschuld, bekennt sogar ihre eigene Unfähigkeit zu entscheiden und bestreitet gleichzeitig die Legitimation der Erinyen, zu tun, was sie tun müssen. Eben darin liegt die politische Wucht der Tragödie des Aischylos. Die Einrichtung eines Bürgergerichts setzt an die Stelle göttlicher Verfügung die menschliche Urteilsfähigkeit. Als einen jump in der Geschichte der Emanzipation und Selbstorganisations des Menschen hat man diesen Akt zu Recht gefeiert. Zu verdanken hat das Menschengeschlecht seine Urteilsfähigkeit - übersehen wir das nicht - der Urteilsunfähigkeit der Göttin, die da sagt: „Die Sache ist zu schwierig.“

Sind nun aber die Menschen fähig, die Entscheidung zu fällen, die Athene nicht fällen kann? Gründe für die eine oder andere Entscheidung, so erwartet man, wollen sie diskutieren und abwägen. Sollen sie, die Athener, doch müßelberührt werden für ihre agonale und zugleich rationale Kultur. Aber bei Aischylos begründet die menschlichen Richter gar nichts. Das Gericht schweigt. Keine Silbe lässt Aischylos die Richter sagen. Gleichwohl: Sie treffen eine Entscheidung durch Einwurf der stummen Steinsteine in die Urne. Sie versuchen, eine Entscheidung zu treffen. Denn das Ergebnis lautet: „Es hat sich gleiche Stimmenzahl ergeben.“

Ein fürchterliches Ergebnis. Wenn man schon keine Gründe hat, braucht man wenigstens eine Mehrheit. So ist das im politischen System, wo Entscheidungen - auch grundlose - legitim und wirksam durch Mehrheitsbildung getroffen werden können. Das grundlose Entscheiden über Recht oder Unrecht durch Zahlen und Zählen ist hingegen nicht nur unwürdig, sondern katapultiert das Geschehen aus dem Rechtssystem hinaus in die blanke Politik. Das Recht von der Politik luppenrein zu trennen, während schwer fallen. Was da geschah im Areopag, ist rechtlich undenkbar und politisch unbrauchbar, weil ja nicht einmal eine Mehrheit zustande kam. Die große Errungenschaft, das, erste Gericht, das über Blutvergießen urteilen wird“, das „auch in Zukunft und für alle Zeit dem Volk von Athen erhalten bleiben“ soll, hat umgehend und vollständig versagt.



An diesem Versagen ist Athene selbst allerdings nicht unschuldig. Denn sie hat mit den menschlichen Richtern mitgestimmt und als Letzter mit ihrem Stimmstein das Patt herbeigeführt. Nach anderer, seit der Antike bezeugter Interpretation, kam das Patt allein unter den menschlichen Richtern zustande, und Athene stimmte anschließend zugunsten des Orest. Um überhaupt zu einer Entscheidung zu kommen, ist das Verhalten der Athene in beiden Fällen unentbehrlich. Im ersten Fall sorgt sie nicht nur für das Patt, sondern auch für die juristische Metaregel, dass Stimmengleichheit zugunsten des Angeklagten auszuliegen ist - Orest wird freigesprochen. Im zweiten Fall bleibt es beim Versagen allein des Areopags, und Athene trifft den Mehrheitsentscheid - Orest wird ebenfalls freigesprochen. Auch wenn es im Ergebnis keinen Unterschied gibt, lässt man auf eine Entscheidung treffen, ob die erste oder die zweite Lesart zu bevorzugen ist.

Aber geht das überhaupt - eine Entscheidung treffen? Es ist genau dieses Paradox, das Aischylos unerbitlich vor Augen führt. Athene kann nach eigenem Bekenntnis nicht entscheiden. Die Menschen können weder mit Athene noch ohne Athene entscheiden. Athene, die nicht entscheiden kann, entscheidet schließlich das Unentscheidbare.

Die Paradoxie der Entscheidung des Unentscheidbaren ist vielmehr die Tragödie selbst, die, indem sie Freiheit und Notwendigkeit waltet lässt, ihnen sie Schuld und Schicksal postuliert, Paradoxien schafft und sich in ihnen abarbeitet. Indem die Tragödie vorführt, was sein kann, obwohl es nicht sein kann, ist sie selbst ein Paradox.

Es kommt noch schlimmer bei Aischylos. Ein bis heute erfolgversprechender Weg, mit der Paradoxie aller Entscheidungen umzugehen, besteht darin, die Entscheidung mit Gründen zu versehen. Es gibt gute Gründe und schlechtere. Welche Gründe gut sind und welche schlechter, wird mit guten oder schlechteren Gründen entschieden. Der Begründungsgrad ist politia.

Ein Urtext der griechischen polioeia, der Emanzipation von rasenden Göttern, der Selbstverantwortung der Menschen, der Errichtung des Areopags als Zentrum demokratischen, politischen und rechtlichen Entscheidens, der Unterbrechung der Spirale von Vergeltung und Wiedervergeltung, endet in einem korrupten Karneval. Ein großartiges, ein stolzes Ende! Hätten eine „gute“ Begründung der Entscheidung und ein „wahrer“ Konsens aller Beteiligten die Paradoxie allein Entscheidens doch nur verdeckt und damit die Tragödie als ganze ruiniert. Eine Operette oder einen Groschenroman zu schreiben, war Aischylos' Absicht nicht. Wer seine Tragödie liest oder sieht, verliert alles naive Vertrauen in die Entscheidungsfähigkeit der Menschen. Er verliert auch alles fromme Vertrauen, dass die Götter entscheiden können. Es bleibt als Trost, dass beide, die Menschen und die Götter, nichts dafür können. Weil nur das, was unentscheidbar ist, entschieden werden muss. Ein letzter Trost heißt: Und es funktioniert trotzdem, das Entscheiden, tagtäglich, bei Gericht und anderswo.

Marie Theres Fögen (1946-2008) war eine deutsche Juristin und Rechts-historikerin. Sie lehrte Römisches Recht an der Universität Zürich und war Direktorin des Frankfurter Max-Planck-Instituts für europäische Rechtsgeschichte.

Kassandra und die Ignoranten

Von Jürgen Wertheimer

Das schlimmste, was einem vorausschauenden Menschen geschehen kann ist, dass seine begründeten Warnungen als „Kassandrurufe“ eingestuft und damit meist abgetan oder zumindest belächelt werden. Das dunkle Erbe der Seherin, deren Begabung, in die Zukunft blicken zu können vom Fluch wird, spukt noch immer durch unser kollektives Halbbewusstsein und wird als bewährte Abwehrstrategie gegen unerwünschte Warner und Warnungen eingesetzt. Ohnmächtig muss die Geschlagene zusehen, wie sich das von ihr vorhergesehene und vorausgesagte Schicksal erfüllt.

Am drastischsten wird die tragische Situation der Seherin, der keiner Glauben schenkt, in der Orestie des Aischylos dargestellt. Cassandra „sieht“, „riecht“ das Mordkomplott, das sich im Haus des zurückgekehrten Agamemnon in wenigen Stunden abspielen wird - um sie herum das Volk, der Chor: ratlos. Ungläubig. Verstört. Verstört nicht zuletzt durch die Wucht, das poetische Pathos ihrer „seherischen Rede“ die hoch erregt, in nahezu unkontrollierten Stößen aus ihr herausbricht und sie gleichzeitig befuehrt und quält. Um es klar zu sagen: in allen ihren Vorahnungen, in ihrem Vorwissen liegt Cassandra hier wie zuvor in Troja zu hundert Prozent richtig. Und dennoch zögert die Öffentlichkeit, zögert etwas in uns, die Botschaft wahrhaben zu wollen. Die Argumente scheinen auch uns Heutigen nicht ganz unvertraut. Eines davon hat schließlich mit Angst zu tun, Angst, mit Unangenehmen konfrontiert zu werden.

Aischylos hat wahrhaft gut beobachtet, wie weit unsere Fähigkeit zur Ausblendung unerwünschter Wirklichkeit reicht. Welche Faktoren müssen zusammenkommen, dass ein derartiger Verlust an Wirklichkeitsbindung eintreten kann und man die Warnerin und Aufklärerin in die Nähe von Paranoia und Krankheit rückt? Auf der Bühne wird dies geradezu körperlich greifbar, wenn das Kollektiv von ihr auch räumlich abtrückt und sie im Abseits stehen lässt. Vielleicht auch, weil man sie bereits allzu automatisch mit der Rolle der notorisch unerwünschten Ratgeberin identifizierte.

In besonderem Maße resistent gegen klugen Ratschlag sind wir, nicht nur im Recht zu sein, sondern im Auftrag einer wie auch immer gearteten höheren Instanz zu handeln.

Tempi passati? Mitnichten. Unsere eingebauten Abwehrmechanismen bestehend aus einer diffusen Mischung von Sachzwängen, Mainstream-Diktat und Anglichkeit hindern uns noch immer nachhaltig daran, so klug zu werden, wie wir es sein könnten. Deshalb können 72 auch heute noch gerade hochprofessionelle Akteure in den Medien, der Wirtschaft, der Wissenschaft und der Politik sehr viele bedrohliche Phänomene unverhältnismäßig lange ausblenden und unthematisiert belassen - solange sie keinen Neuigkeitswert haben, keine theoretische Herausforderung darstellen oder keine verbindenden politischen Entscheidungen erfordern. Ingesamt haben Politiker metierbedingt ohnehin die Neigung, Probleme erst dann und nur dann wahrzunehmen, wenn sie bereits eine vermutlich akzeptable, d.h. mehrheitsfähige Lösung parat zu haben behaupten. In dieser Phase suchen Lösungen nach dazu passenden Problemen, einer kafkaesken Logik gehorchend, wonach die Strafe nach einer geeigneten Schuld sucht. Derart geschlossene Systeme negieren Überraschungen, werden aus Prinzip betriebsblind für Unerwünshtes. „Fake News“ nennt man das derzeit. Faktisch ist das glaubhafte In-Szenen-setzen möglicher aber nicht eindeutig zu verifizierender Nachrichten seit Jahrhunderten gängige Praxis. Lediglich die technische Perfektion und Schnelligkeit, mit der man diese möglichen Fehlinformationen weltweit in Umlauf setzen kann, hat sich gravierend geändert.

Wo aber die Wahrheit und Stimmigkeit einer Behauptung nicht mehr überprüfbar ist, gewinnt der Abstieg in die Niederungen der Orientierungslosigkeit. Wenn es kein Richtig und Falsch mehr gibt, endet der Spielraum des Cassandra-Prinzips. Wenn jede Vorhersage nur ein beliebiges Konstrukt, eine Wahrheit auf Zeit ist, kollabiert selbst die Möglichkeit der Fehlinformation.

Jürgen Wertheimer ist Professor für Neuere deutsche Literaturwissenschaft und Komparatistik an der Universität Tübingen und Autor. Zuletzt veröffentlichte er gemeinsam mit Niels Birbaumer „Vertrauen: Ein riskantes Gefühl“.

Herausgeber Stadttheater Gießen GmbH

Spielzeit 2024/2025

PREMIERE 26. OKTOBER 2024

Intendantin Simone Sterr

Geschäftsführender Direktor Dr. Marilyn Reulecke

Redaktion Tim Kahn, Martin Pieeck

Gestaltung Marie Claire Kazandjian

Corporate Design YOOL GmbH & Co. KG | www.yool.de

Fotos Christian Schuller

Textnachweise Anton Bierl: "Die Orestie des Aischylos". In: Aischylos. Die Orestie. Nachwort zur Übersetzung von Kurt Steinmann. Stuttgart 2016 | Marie Theres Fögen: Die Tragödie des Entscheidens. Neue Zürcher Zeitung 21.02.2004 | Jürgen Wertheimer: Cassandra und die Ignoranten. Der Umgang mit Krisen in postfaktischen Zeiten. SWR2 Wissen: Aula, 6. August 2017

Alle Texte wurden in sich gekürzt. Die Überschriften stammen zum Teil von der Redaktion.

