

# Fragmentierung des Dionysos. Performative Strategien in den *Bakchen*-Inszenierungen

MASSIMO FUSILLO<sup>1</sup>

In der dionysischen Sphäre spielt die Fragmentierung schon auf der Ebene des Mythos und des Rituals eine essentielle Rolle, bereits vor allen literarischen Texten. Die rituelle Zerstückelung, der *sparagmos*, betrifft ebenso sehr den Gott wie seinen Widersacher Pentheus, und findet somit als nicht zu leugnender symbolischer Wert für die Konstruktion der Identität ihren Einsatz, die im Zentrum der zeitgenössischen Theorie steht.<sup>2</sup> Der dionysische Kult schloss außerdem eine Detonation des *logos* im Schrei und im Tanz mit ein, wovon naturgemäß nur wenige Spuren greifbar sind. Die einzige erhaltene Tragödie über den Theatergott – ein verstörendes Vermächtnis des exilierten Euripides – weist zwar durchaus eine kompakte und klassische Struktur auf, aber ebenso einen Riss, den die zeitgenössische Rezeption radikalisiert hat, in einer Bewegung hin zu einer postdramatischen Fragmentarisierung: In der Tat haben die *Bakchen* einen gewissen isolierten komischen Zug (die Szene zwischen Kadmos und Teiresias und die Verkleidung des Pentheus), und vor allem lässt sich in ihnen eine fluktuierende Identifikation zwischen den beiden Protagonisten erkennen. Zu Beginn ist Pentheus der negative, tyrannische Widersacher, im Verlaufe des Spiels aber fällt er in solchem Maße der exzessiven Rache des Gottes zum Opfer, dass er mehr und mehr Mitleid auf sich zieht. Gerade ihre tief wurzelnde Ambiguität begründet den bescheidenen Erfolg dieser Tragödie in der Nachwelt – verglichen zumindest mit anderen griechischen Tragödien; ihre volle Wertschätzung finden die *Bakchen*

- 
- 1 Dank gebührt an dieser Stelle Rebecca Lämmle (Basel) für die Übersetzung, sowie für die Durchsicht Anton Bierl (Basel).
  - 2 Es genügt hier an die Szene zu erinnern, die bei Nonnos von Panopolis (6.169-173) erzählt wird, in der Dionysos von den Titanen in Stücke gerissen wird, während er sich im Spiegel betrachtet.

erst im 20. Jahrhundert, zumal in der Phase theatralen Experimentierens, in der man sich nach und nach von der Tyrannei des dramatischen Textes zu lösen begann, um anderen, non-verbalen Ausdrucksodes ebensoviel, wenn nicht mehr Gewicht zu verleihen. Diese Rezeption wendete die Techniken postdramatischer Fragmentierung an, um der Aufdeckung der latenten Ambiguität der Euripideischen Tragödie und der dionysischen Welt überhaupt Vorschub zu leisten, Techniken einer Fragmentierung, die jeden allumfassenden Sieg des Gottes mit einem Riss versieht und dekonstruiert.

Beginnen wir mit einem berühmten Spektakel, das in der Geschichte der Inszenierung antiken Theaters einen ganz eigenen Weg einschlug: *Dionysus in 69* von Richard Schechner. Es handelt sich dabei um eines der ersten Erzeugnisse des *Environmental Theatre*, in dem die Trennung zwischen Bühne und Zuschauerraum, zwischen Schauspielern und Zuschauern niedergerissen wurde. Der Ausbreitung in den Raum hinein entspricht eine Fragmentierung und freie Re-Montage des Textes. Von den 1300 Versen der englischen *Bakchen*-Übersetzung von William Arrowsmith finden nur rund 600 Eingang ins Stück, oft mehrfach wiederholt und mit fremden Texten amalgamiert, Texten, die von den Schauspielern oder dem Regisseur verfasst wurden ebenso wie mit Zitaten aus anderen griechischen Tragödien.<sup>3</sup>

Alle Rollen sind grundsätzlich austauschbar. Abend für Abend werden die Rollen von Dionysos, Pentheus, Kadmos, Teiresias, Agaue von neuem unter die Schauspieler verteilt (häufig ist dabei auch der Wechsel zwischen männlichen und weiblichen Rollen), was verschiedene Versionen hervorbringt, die nicht selten auch von der Reaktion und Intervention des Publikums beeinflusst sind.

Die Raum-Zeit-Idee, die dem ganzen Spiel unterliegt, ist denn auch keine geschlossene, organische. Das Stück weist keinen Anfang, keine Mitte, kein gut-motiviertes Ende auf, wie es den Prinzipien der Aristotelischen *Poetik* entsprechen würde – es ist also nicht als lineare Abfolge von Szenen organisiert, sondern im Gegenteil durch Multidimensionalität gekennzeichnet. Dies bedeutet Vielschichtigkeit der Ebenen und Gleichzeitigkeit der Ereignisse, die sich in der Totalität des Raumes ausbreiten. Ein Axiom des *Environmental Theatre* lautet: Der ganze Raum gehört der Repräsentation; der ganze Raum gehört dem Publikum.<sup>4</sup> Dahinter verbirgt sich eine Idee, die der Logik des Traumes ähnelt und die hie und da auch im Euripideischen Text auftaucht. Aus diesem Grund sind alle

---

3 Vgl. Schechner 1970.

4 „ALL THE SPACE IS USED FOR PERFORMANCE; ALL THE SPACE IS USED FOR AUDIENCE.“ Schechner 1968, 48.

Schauspieler von Anfang an immer auf der Bühne präsent, und zwar vom Incipit an, wo Dionysos sich setzt und mit den Zuschauern zu plaudern beginnt, derweil Pentheus herumstreift und die Handlungen des Chores beobachtet. Das bedeutet freilich nicht, dass die Narration, die den *Bakchen* zugrunde liegt, nicht substantiell erhalten bliebe, vom Einzugslied des Chores bis hin zur Exodos, in der Dionysos aus der Höhe erscheint und zu einem tyrannischen und manipulativen Kandidaten für die Präsidentschaftswahl mutiert ist. Diese Dialektik von narrativer Linearität und freier Remontage des zerstückelten Textes macht sich vor allem in den Chorpartien bemerkbar, deren Wiedergabe für moderne Regisseure seit jeher das problematischste Element in der Inszenierung griechischer Tragödien ausmacht. Zum Beispiel werden während der ‚Eröffnungszereemonien‘ („opening ceremonies“) Euripides’ Verse vom Chor zunächst frei rezitiert, der Chor wählt willkürlich Verse aus, ordnet sie ebenso willkürlich an und trägt sie in selbst gewähltem Rhythmus und in selbst gewählter Stimmlage und Lautstärke vor. Erst später werden die Verse wieder rezitiert oder gesungen, zweimal nacheinander, in ihrem Originalzusammenhang und in der ursprünglichen Abfolge, nämlich dann, wenn die damit beauftragte Schauspielerin eine befriedigende Zuschauerdichte und Energie unter den Performern wahrnimmt.

Hält man sich vor Augen, dass alle Schauspieler Mitglieder des Chores sind, kann man ihn als kollektiven Hintergrund begreifen, der die Handlung hervorbringt. Zu Beginn klingt dank der Fragmentierung des Textes, der in den verschiedensten Winkeln des Raumes vorgetragen wird, das Einzugslied wie undifferenziertes Magma, aus dem das Drama hervorgeht. Die Szene zwischen Kadmos und Teiresias beginnt denn auch bereits während der Chorpartie: In einer Variante der Aufführung befindet sich Kadmos im Publikum, in einer anderen auf einem Turm, und er wird lange von Teiresias gesucht, dem von ihm selbst zuvor die Augen verbunden worden sind. In einer weiteren Version beginnen die beiden Schauspieler ihren Dialog wie zwei Verschworene, an einem dunklen Ort, hinter einem Turm oder unter einer Plattform, und sie wiederholen ihren Dialog mehrfach, ehe er vom Publikum verstanden werden kann.

Das Gerüst des Schauspiels machen Riten und Tänze aus, welche die verschiedenen Wendepunkte der Handlung markieren (sehr wirkungsvoll ist etwa das „birth ritual“ von Dionysos). Eine Schlüsselstelle, an der sich wiederum eine postdramatische Fragmentierung bemerkbar macht, ist das Wiedererscheinen des Teiresias, nicht vorgesehen bei Euripides, aber häufig eingesetzt in der zeitgenössischen Regie und Dramaturgie (zum Beispiel bei Wole Soyinka) als Ausdruck der symbolischen Prägnanz dieses androgynen Propheten. Nach der Szene, in der Agaue, zu zwei Schauspielerinnen

‚verdoppelt‘, sich ihrer Tat bewusst wird, stimmt Teiresias ein Bestattungslied an („an antiphonal dirge“), in dem die Euripideischen Verse, in denen der Protagonist sein Exil bedauert, in ritualisierter Form wiederholt werden: zunächst vom Propheten, dann von allen anderen Performern (außer dem des Dionysos), die in der Zwischenzeit einer nach dem andern den Saal verlassen, um barfüßig auf die Straße hinauszurennen, nachdem sie sich gegenseitig mit Schwämmen das Blut weggewischt haben. Der androgyne Prophet ist also die Leitstimme eines rituellen Umzugs, der wiederum eine klar kathartische Wirkung hat und bei dem die Fragmentierung des Textes mit der Ausdehnung in den Raum übereinstimmt: von der Bühne auf die Straße.

Die Begegnungen von Dionysos und Pentheus sind eine Mischung aus dem Euripideischen Text und Fragmenten aus den Autobiographien der Schauspieler, häufig eingeführt über die Negierung der theatralen Fiktion („Du bist nicht Pentheus, du bist Bill Sheperd“). Schechner hält fest, er habe, da es sich um ein Drama über die Freisetzung individueller Energie handle, von den Schauspielern größtmöglichen persönlichen Ausdruck verlangt. Dies geschah nicht konfliktfrei und nicht ohne quälende Momente innerhalb der Truppe (wie sich der Schauspieler des Pentheus erinnert, der an einer depressiven Verstimmung litt).<sup>5</sup> Am Ende der ersten Szene mit zwei Personen, im Moment nämlich, in dem in den *Bakchen* der Gott in Fesseln gelegt wird, steigt Schechners Dionysos in einen Schacht, während der Chor sich von der Peripherie des Raumes auf Pentheus zuzubewegen und ihn zu umzingeln beginnt und dabei irgendeine unterhaltsame Nachricht erzählt, die sich am selben Tag ereignet hat: eine Art und Weise, die Strategie des Dionysos darzustellen, die – über eine ganze Reihe von Spielen und Ritualen, die dem Spektakel den Ruf eines Psychodramas einhandelten – in eine Demütigung des Pentheus übergeht.

Die *Bakchen* befinden sich im Zentrum einer der radikalsten, innovativsten, bedeutendsten Erfahrungen in der Karriere Luca Ronconis: im *Laboratorio di progettazione teatrale* in Prato, wo der Regisseur mit dem Raum, mit der Beziehung zum Publikum und neuen dramaturgischen Modellen experimentierte. Steht dieses Projekt einerseits in einer direkten Beziehung zu Schechner und den Ideen des *Environmental Theatre*, so ist andererseits die Wieder-Verwendung der griechischen Tragödie ganz anders ausgerichtet: hin zu

---

5 Zeitlin 2004, 61-63; William (Bill) Shepard hat über seine Erfahrungen in der Gruppe von Schechner eine Doktorarbeit in Anthropologie verfasst – eine weiter wertvolle Quelle zur Rekonstruktion dieses Schauspiels.

einer Aufwertung der Distanz von Ritual und Mythos, von welchen nur Fragmente, Spuren, Relikte greifbar sein können.

In einer zweiten Version der Inszenierung in den Räumen des Istituto Magnolfi, einem einstigen Waisenhaus aus dem 17. Jahrhundert, ließ Ronconi eine polare Opposition, die typisch für die dionysische Erfahrung ist, zu ihrer Extremform anwachsen: jene zwischen dem Ich und dem Anderen, zwischen Identität und Alterität. Er vertraute in der Tat alle Rollen einer einzigen Schauspielerin an, Marisa Fabbri, die bereits als außergewöhnliche Klytāimnestra in der *Orestie* und später unzählige Male als Hauptdarstellerin in Ronconis Inszenierungen überzeugt hatte. Dies ist als Regieeinfall zu werten, der gewisse Züge der Euripideischen Tragödie radikalisiert: die Besessenheit, den Wahn, die Austauschbarkeit der Rollen von Pentheus und Dionysos, die verstörende Begegnung mit dem Gott als dem An-die-Oberfläche-Dringen dessen, was unterdrückt ist. In derselben Zeit entwickelte Ronconi ferner die Idee einer Auflösung der traditionellen Figur weiter und ebenso der psychologisierenden Rezitation, die sein Theater auszeichnet. Sind die Rollen nämlich einer einzigen Schauspielerin zugewiesen, so entwickelt sich die dramaturgische Skansion aus dem Raum heraus: Das *Laboratorio* von Prato bedingte denn auch die Zusammenarbeit mit der bekannten Architektin Gae Aulenti, mit der Ronconi bereits anderweitig zusammengearbeitet hatte.

Aulenti entwarf eine regelrechte Route durch die verschiedenen Zimmer des ehemaligen Waisenhauses, deren Räume er durch Scharniere sowie labyrinthische Durchgänge miteinander verband. Das Publikum – das nie aus mehr als 24 Personen gleichzeitig bestehen darf – folgt der Schauspielerin bei ihren diversen Ortswechseln. Bisweilen ist es gezwungen, sie lediglich von der Schwelle aus zu betrachten. So wandert man zu einem Theater, einer Palästra, hin zu einem Tunnel, der mit Laserstrahlen dargestellt ist (letzterer technischer Einfall wird hier zum ersten Mal im Theater verwendet; ein offensichtliches Zeichen für die vom Gott gestellte Falle). Die Kernszene, die Begegnung von Dionysos und Pentheus, trägt Marisa Fabbri vor einem Spiegel vor – einem hochsymbolischen Objekt also, das bereits in Wien für die erste Aufführung der *Bakchen* verwendet worden war und in diversen anderen Inszenierungen wieder aufgenommen werden sollte –, in einer Weise, welche die Unterschiede zwischen den Rollen schließlich auslöscht. Dies ist als Höhepunkt einer Regie zu werten, die den Text von einer psychotisch-halluzinativen Lesart her spielt und mit einer multiplen Besessenheit zeichnet, wobei sie einen bereits bei Euripides angelegten Zug radikalisiert: die Austauschbarkeit der beiden Protagonisten. Nur einmal ist die Bühne beleuchtet, will heißen: der Raum des Dionysos als Gott des Theaters. Zum ersten Mal wird hier von der Schau-

spielerin die Bühne benutzt, sie beginnt die Mauer, die sie umgibt, abzureißen. Diese Szene gibt so das Erdbeben der Euripideischen Tragödie wieder. Die wundersame Epiphanie des Dionysos ist demnach eine Auswirkung der „deflagrazione interiore“<sup>6</sup> des Pentheus – der höchst wirksame Schluss dieses legendären Spektakels bleibt, wie dies im utopischen Theater Ronconis häufig der Fall ist, unvollendet. Die Rezitation endet bei Vers 634.<sup>7</sup>

Wenden wir uns jetzt einer weiteren außergewöhnlichen *Bakchen*-Inszenierung zu, auch sie aus den 1970er Jahren, nämlich jener von Klaus Michael Grüber, die Teil des mit Peter Stein entwickelten *Antikenprojekts* der Berliner Schaubühne war. Zweifellos spielt die Fragmentierung hier eine geringere Rolle als bei Schechner und Ronconi. Mehr noch, mit seinem hieratischen Verlauf, gleichsam demjenigen eines Oratoriums, scheint das Schauspiel den tragischen Organismus auszuweiten. Dies wiederum verhindert aber nicht, dass nicht auch hier postdramatische Züge erkennbar werden, welche die dramatische Linearität unterlaufen: so etwa die geschriene oder gebrochene, manchmal ‚animalische‘ Rezitationsweise, oder auch, in den eher statischen Momenten, die Wiederholung von Schlüsselwörtern, bisweilen in ihrem griechischen Originallaut, die psalmodisch vorgetragen und gleichsam in ihrer ganzen Musikalität ausgekostet werden. Dank dieser starken Fragmentarisierung neigt Grüber dazu, die Linearität des Textes zu dekonstruieren, ja sogar den Begriff von Text selbst – nicht zuletzt deshalb, weil er gleichzeitig sieben verschiedene Übersetzungen verwendet.<sup>8</sup>

Diese semantische Verwandlung des antiken Vorbilds macht sich vor allem im Finale bemerkbar, das im 20. Jahrhundert immer überarbeitet wurde, um den zweideutigen Triumph des Dionysos brüchig erscheinen zu lassen und problematisieren zu können. Bei Euripides kehrt Kadmos mit den Überresten des Pentheus in den Händen nach Theben zurück, die liebevoll in allen Winkeln des Kithairon zusammengetragen wurden, wo sie vorgängig von den rasenden Bakchantinnen hingeschleudert worden waren. In Grübers Schauspiel, das häufig fetischartige Objekte einsetzt (wie zum Beispiel den Damenschuh, der von Dionysos angebetet wird), wird dieses szenische Element mittels eines in viele Teile zerrissenen Abendkleides, mit zugehörigen Accessoires, dargestellt. Während der ‚Psychotherapie‘ der Agaue danach ersetzt ein Bediensteter den blutverschmierten Kopf des Pentheus mit dem Kragen des Abendkleides, als ob diese fetischistische Ersatzhandlung, welche die na-

---

6 Aulenti 1977, 29.

7 Vgl. Ronconi/Quadri/Aulenti 1981; Klett 1978; Celse-Blanc 1984, 126-133.

8 Remshardt 1999, 44; Fischer-Lichte 1999, 17.

türliche und brutale Handlung ersetzt, der Heilung der Person/Figur dienstbar gemacht werden könnte. Am Ende, während des Schlussdialogs mit der Tochter, im Moment, in dem abermals von den leiblichen Überresten des Pentheus die Rede ist, zieht Kadmos einen Handschuh aus der Tasche und beginnt ihn zusammenzunähen. Das letzte Bild, das offen ist und in der Schwebeliegt,<sup>9</sup> zeigt Kadmos und Agaue. Erschöpft sitzen sie nebeneinander und beabsichtigen, den Handschuh des Pentheus zusammenzunähen, und tauchen dabei in völlige Dunkelheit (die weite Bühne verdunkelt sich allmählich). Dieses Bild stellt das Auflösen des Tragischen in eine bürgerliche Dimension dar: Die rituelle Gewalt, die zerstörerische Gewalt der amorphen Natur, wilde Tierhaftigkeit, Wahnsinn und Verkleidung sind nun ein fernes und kaltes Echo.

Ähnlich wie die Filme von Kurosawa aus Shakespeare schöpfen, vermengen auch die Spektakel von Suzuki, die sich mit den abendländischen Klassikern auseinandersetzen und der östlichen Kultur anpassen, direkte Textzitate mit freien Erfindungen und demontieren damit den Text-Organismus. Unter einem dramaturgischen Gesichtspunkt kommt die Entfleischlichung am häufigsten zum Einsatz: Sie reduziert das Modell auf seinen essentiellen Kern und auf seine primären Oppositionen. Häufig betreffen die radikalsten pragmatischen Transformationen den Schluss – in einer Optik, welche die Züge des tragischen Nihilismus und der zyklischen Wiederholung hervorhebt, die das ganze Theater Suzukis kennzeichnen: ein Theater, das versucht das Chaos zu stilisieren.

Dionysos und die *Bakchen* sind früh ins Repertoire von Suzukis Truppe aufgenommen worden, als ein höchstgeeigneter Stoff für Varianten und ‚Remakes‘. Die erste Version der *Bakchen* von 1977 hat einen ausgeprägt metatheatralen Zug: Es handelt sich dabei um die Geschichte eines Volkes, das von einem Despoten unterdrückt wird, der den Text des Euripides inszeniert, sich mit dem Chor identifiziert und in Dionysos ein Symbol seiner eigenen Träume von Freiheit erkennt. Am Ende der Szene, in der Agaue mit Kadmos’ Hilfe realisiert, dass sie ihren Sohn Pentheus getötet hat, unterbrechen die beiden Schauspieler das Schauspiel, um einen Tee zu trinken. In diesem Moment erscheint Pentheus wieder und durchbohrt die beiden mit einem Schwert.<sup>10</sup> Wie in den *Bakchen* Soyinkas (1978) und Grübers wird also auch hier der Euripideische Triumph des Dionysos gebrochen, der von der Bühne herab das Exil von Kadmos und Agaue verkündet und Gefallen an der eigenen Rache findet (si-

---

9 Fischer-Lichte 1999, 17: „[...] ein ‚never ending process‘, ein *Sparagmos* des Textes.“

10 Vgl. McDonald 1992, § III.

cherlich kein ‚Happy End‘, aber die Auflösung eines Konfliktes mit dem mehrdeutigen Sieg einer der beiden Parteien). Hier jedoch kehren die Toten zurück, um sich zu rächen und den tragischen Konflikt erneut zu schüren und damit den Mechanismus des unsinnigen, zyklischen Ablaufs aufzuzeigen. Etwas Ähnliches ereignet sich in der zweiten, zweisprachigen Version, in der Dionysos und Pentheus in der letzten Szene auftreten, nur um ihre Auftrittsmonologe anzuzitieren. Demnach wird hier der Triumph des Dionysos ebenso gebrochen wie in der ersten Version (und, wie wir sehen werden, in der letzten), indem er nämlich ersetzt wird durch eine Szene, die noch deutlicher die Idee von ewiger Wiederholung suggeriert. Der Konflikt zwischen Protagonist und Antagonist wird zum nicht-eliminierbaren Konflikt, dazu verdammt, sich in stets neuen Formen zu wiederholen. Dank der zweisprachigen Rezitation (primär ein Instrument des interkulturellen Theaters und der Begegnung verschiedener Stile des Ausdrucks), stellt er sich als Konflikt der Kulturen dar, in dem der Orient an das Wilde des Ritus, der Vision, des Tanzes, des Körpers, der Passion gebunden ist. Wenn es aber richtig ist, dass Suzuki wie Soyinka die Negativität des Pentheus akzentuiert, dann ist ebenso wahr, dass keiner der beiden Pole als richtiger und überlegener Sieger aus dem Konflikt hervorgeht. In der dritten Version schließlich bedeutet dramatische Fragmentierung nicht nur ein Beschneiden des Textes – beispielsweise fehlen sowohl die Botenberichte als auch die Szene mit der Verkleidung des Pentheus als Frau; das Stück hat eine brutale Syntax, denn auf die Verführung folgt unmittelbar die Ermordung –, dramatische Fragmentierung bedeutet hier auch die Interpolation von japanischen Kinderreimen, von Shakespeare-Zitaten und rituellem Gesang. Die Geschichte des Dionysos und der Bakchantinnen erfährt eine abermalige Re-Lektüre, im Grunde genommen auf ihren nie abbrechenden zyklischen Verlauf hin: die Wiederholung eines primären und nicht auflösbaren Konfliktes.

Die Phase des Experimentierens in den 1970er Jahren – einer Periode, in der große Konflikte die Theaterlandschaft spalteten (Tradition, Avantgarde, anthropologisches Theater) – war die Phase, welche die signifikantesten und radikalsten *Bakchen*-Bearbeitungen hervorbrachte. In jüngerer Zeit hat man vor allem dem Grotesken und der Kontamination der Stile Aufmerksamkeit geschenkt (z. B. Purcarete), der Austauschbarkeit der Rollen und ganz besonders dem Doppelgängertum von Dionysos und Pentheus. Ein Beispiel hierfür ist das Ergebnis einer Koproduktion der Union der Theater Europas, die griechische, ungarische und finnische Schauspieler vereinte: die abstrakte und stilisierte *Bakchen*-Adaptation von Sandor Zsótér *En Chasse – Getting Horny* (Budapest 2002), vom Autor als



„Drehbuch“ bezeichnet, reduziert den Plot auf drei Figuren und jede wird von je zwei Schauspielern dargestellt: Dionysos von einer Frau und einem Mann, Agaue von einem Mann, wenn sie außer sich ist, von einer Frau, wenn sie wieder bei Verstand ist, und Pentheus von zwei Männern, die seine Persönlichkeits-Spaltung darstellen. Die Schauspieler sprechen alle in der ihnen eigenen Sprache, ohne einander zu verstehen, derweil der Zuschauer das Gesagte via Übertitel verfolgen kann. Das Ganze spielt sich im Inneren eines aseptisch wirkenden Hauses ab, dessen Anblick von einer großen, beleuchteten Dusche dominiert wird: Wie in Pasolinis *Teorema* (1968) ist Dionysos ein störender Gast, dem es gelingt, den bürgerlichen Haushalt aus seinem prekären Gleichgewicht zu bringen. Die Re-Lektüre von Zsótér dreht sich um die Vision, das Doppelte, die zyklische Wiederholung. Pentheus nimmt von der Ausbreitung des dionysischen Kults zum ersten Mal Kenntnis, als er eine Videokassette abspielt. Er begegnet Dionysos in dessen weiblicher Gestalt unter seiner Dusche, erst danach in der männlichen. Zweimal träumt er von bakchischen Riten und seiner Verkleidung als Frau mit einem Löwenhaupt, und verliebt sich sogar in den Gott. Er wird von seiner Mutter getötet, die sich schließlich freiwillig ins Exil begibt, derweil der Gott sein eigenes Verhalten damit erklärt, dass er als Kind selbst in Stücke gerissen worden und deswegen traumatisiert sei. In der letzten Szene beginnt alles von Neuem, wie in der ersten Szene kommt Pentheus vom Meer zurück, legt die Kassette in den Videorekorder, die diesmal aber die Bilder seiner Zerstückelung zeigt. Dionysos, in weiblicher Gestalt, setzt sich neben ihn, während unter der Dusche die beiden Agauen den männlichen Dionysos in Stücke reißen. Abermals also gibt es keinen finalen Triumph und keine Katharsis, sondern ausschließlich tragische, repetitive Gewalt, die jeden Begriff von Identität verunmöglicht, indem sie die Spiegelbildlichkeit der beiden Protagonisten maximal ausreizt und den dramatischen Text partiell verdoppelt oder neu zusammensetzt.

Es gibt freilich eine noch radikalere Form der Austauschbarkeit der Rollen, welche die Substanz und die Struktur von Theater selbst betrifft: jene zwischen Schauspieler und Zuschauer, mit der das *Teatro del Lemming* experimentiert, eine der führenden Gruppen jener neuen experimentellen Strömung in Italien, die im Raum zwischen dem südlichen Veneto und der Romagna angesiedelt ist.<sup>11</sup> Hier finden wir das Durchbrechen der Grenze zwischen Bühne und Zuschauerrängen wieder, von dem wir ausgegangen waren, als wir über Schechners *Dionysus in 69* sprachen, auch wenn hier durch-

---

11 Dazu gehören die *Societas Raffaello Sanzio* und die Gruppen *Motus*, *Fanny & Alexander* und *Teatro della Valdoca*.

aus andere Parameter angesetzt sind. Die Gruppe aus Rovigo, die ihren Namen einem skandinavischen Wandertier verdankt, hat stets die physischen Handlungen der Schauspieler ins Zentrum ihrer Arbeit gestellt, ebenso die Interaktion zwischen sämtlichen theatralen Codes (vor allem der Musik und des Tanzes) und den sinnlichen und ‚animalischen‘ Einbezug des Zuschauers. Am Ende der neunziger Jahre begegnet uns in der *Tetralogia dello Spettatore* die Inszenierung *Dioniso – Tragedia del teatro*, die von der Auffassung des antiken Mythos als Form der Reflexion über die Ursprünge des Theaters inspiriert ist. Vor jeder dieser Vorführungen wird der Zuschauer einem Entkleidungsritual ausgesetzt: Er muss Zeit und Identität des Alltags ablegen, um Zeit und Identität, die das Theater gewährt, annehmen zu können.<sup>12</sup> Ist er einmal zu seinem Sitzplatz gebracht worden, wird er also in die Rolle des Pentheus gedrängt, des Zuschauers, der sehen will, ohne gesehen zu werden, der Zeuge wird, wie sich die anfängliche ekstatische Orgie belebt. Als Dionysos seine Rache ausruft, wählen die Schauspieler mit dem Blick je einen Zuschauer aus (eine Technik der dionysischen Initiation, wie es in den Euripideischen *Bakchen*, V. 470, heißt), führen diese zu einem Diwan, wo sie abwechselnd in einen rituellen Tanz miteinbezogen werden, der auch die Aufnahme von symbolischen Nahrungsmitteln und Flüssigkeiten beinhaltet (Wasser, Wein, Milch, Honig). Schließlich kommt es zu einer Nachahmung der Eingangsorgie, die nichts Anderes als parodistische Wiederholung ist. Die Handlung wird durch den Sturz eines Statuenhauptes aufs Publikum unterbrochen. Die Schauspieler ergreifen die Flucht, nur der Koryphaios und der Mann mit der Maske bleiben, nackt, sowie eine Bakchantin, die auf dem Boden kauern rohes Fleisch isst. Die Zuschauer werden allein gelassen mit ihrer Scham, und während der Vorhang fällt, jubeln ihnen die Schauspieler von den Zuschauerrängen aus ironisch zu. Die postdramatische Fragmentierung dient in diesem Falle dem radikalen Überdenken der Rezeptions-Mechanismen im Theater sowie seinem engen und höchst verworrenen Geflecht von Wahrnehmung, Körperlichkeit und Identifikation.

## Literaturverzeichnis

- Aulenti 1977, G.: „Il Laboratorio di Prato: Vita è sogno, La Torre, Calderón, Le Baccanti“, *Lotus International* 17, 1977, 4-29.  
Berisso/Vazzoler 2001, M./F.: *Teatro del Lemming*, Rapallo 2001.  
Celse-Blanc 1984, M.: „Luca Ronconi ou la quête du Gral (1975-1980)“, in: G. Bosetti, H. Leroy, M. Celse-Blanc und M. Arnaud

---

<sup>12</sup> Berisso/Vazzoler 2001, 71-72.

- (Hrsg.), *Novecento. Le renouveau de la culture italienne*, Grenoble 1984, 81-142.
- Fischer-Lichte 1999, E.: „Between Text and Cultural Performance: Staging Greek Tragedies in Germany“, *Theatre Survey* 40, 1999, 1-29.
- Klett 1978, R.: „In Prato ein Fest des Theaters. Luca Ronconi inszeniert Theaterträume von Hofmannsthal, Pasolini und Euripides“, *Theater heute* 9, 1978, 24-30.
- McDonald 1992, M.: *Ancient Sun, Modern Light. Greek Drama on the Modern Stage*, New York 1992.
- Remshart 1999, R. E.: „Dionysus in Deutschland: Nietzsche, Grüber and *The Bacchae*“, *Theatre Survey* 40, 1999, 30-49.
- Ronconi/Quadri/Aulenti 1981, L./F./G.: *Il Laboratorio di Prato*, Milano 1981.
- Schechner 1968, R.: „6 Axioms for Environmental Theatre“, *TDR* 12/3, 1968, 41-64.
- Schechner 1970, R.: *Dionysus in 69*, New York 1970.
- Zeitlin 2004, F., „Dionysus in 69“, in: E. Hall, F. Macintosh und A. Wrigley (Hrsg.), *Dionysus Since 69. Greek Tragedy at the Dawn of the Third Millennium*, Oxford 2004, 49-75.

