

Volker Riedel (Jena)

DIE ANTIKESTÜCKE VON STEFAN SCHÜTZ*

Die Aufnahme antiker Stoffe und Motive gehörte zu den wesentlichen Merkmalen der DDR-Dramatik. Am Anfang stand (noch *vor* Gründung des Staates) Bertolt Brechts Bearbeitung der Sophokleischen "Antigone"; Höhepunkt waren die Stücke von Peter Hacks und Heiner Müller – insbesondere aus den sechziger und frühen siebziger Jahren –; Anteil daran hatten aber auch zahlreiche andere Autoren – und dies sogar noch *nach* dem Zusammenbruch der DDR in den Jahren 1989/90 sowie bei Schriftstellern, die bereits zuvor diesen Staat verlassen hatten. Einen von ihnen möchte ich näher vorstellen: Stefan Schütz.

Der Autor ist am 19. April 1944 in Memel – dem heutigen Klaipeda in Litauen – geboren worden. Seine Kindheit und Jugend verlebte er in Berlin. Hier studierte er von 1963 bis 1965 an der Staatlichen Schauspielschule; danach war er als Schauspieler, Regieassistent und künstlerischer Mitarbeiter an verschiedenen Theatern – darunter dem Berliner Ensemble und dem Deutschen Theater – sowie beim Fernsehen tätig. Seit 1970 hat er als freischaffender Schriftsteller Stücke verfaßt. Im Jahre 1980 ist Schütz in die Bundesrepublik Deutschland übergesiedelt. Zunächst arbeitete er als Autor und Dramaturg in Wuppertal; ab 1984 war er freischaffender Schriftsteller in Hannover. Seit 1996 lebt er in Oldenburg/Holstein.

In den achtziger und neunziger Jahren hat sich der Schwerpunkt von Schützens literarischem Schaffen auf die erzählerische Prosa verlagert – sein bedeutendstes Werk ist der Roman "Medusa" von 1986. Schütz ist 1979 mit dem Gerhart-Hauptmann-Preis und 1985 mit dem Alfred-Döblin-Preis ausgezeichnet worden. Seine Arbeiten sind von Literaturwissenschaft und -kritik beachtet, aber höchst kontrovers eingeschätzt worden. Beim breiteren

* Vortrag der Konferenz.

Publikum ist er weniger bekannt – die meisten seiner Dramen sind nicht über die Uraufführung hinausgelangt.

Stefan Schütz hat bisher sieben "Stücke nach der Antike" publiziert, die 1992 in dem Sammelband "Wer von euch" zusammengefaßt sind. Zwei weitere Texte – "Seneca" und "Iokaste Felsen Meer" – sind noch unveröffentlicht.

Charakteristisch für Stefan Schütz' Antikerezeption ist – ebenso wie für sein Vorbild Heiner Müller – die kritisch-problematisierende Grundhaltung. Der Autor verwendet griechische Mythen ausschließlich als Exempel für moderne Machtpolitik, für ideologische Manipulation und für die Deformation der Frau. Im Mittelpunkt stehen das Troja-, das Odysseus- und das Orest-Sujet sowie Stoffe, in denen sich Konflikte zwischen den Geschlechtern niederschlagen. Schütz scheut nicht vor pointierten Zynismen und Sarkasmen zurück und übt radikale Kritik an der deutschen Gesellschaft seiner Zeit – vorwiegend, aber keineswegs ausschließlich an der östlichen.

Am Anfang stand das Heiner Müller gewidmete Stück "Odysseus' Heimkehr" aus dem Jahre 1972. Für die Spezifik von Schützens Umgang mit einem antiken Stoff ist dieses Werk, das sich in die Tradition der kritischen Troja- und Odysseus-Rezeption in der Literatur des 20. Jahrhunderts einordnet und darin sogar eine Extremposition bezeichnet, geradezu paradigmatisch.

Ithaka ist hier nicht nur provinziell und anachronistisch, sondern pervertiert – und Odysseus ist ein Mensch, der trotz gelegentlicher humaner Bemühungen endgültig versagt, der weder die Kraft zu einem Bündnis mit einfachen tätigen Menschen und zu einer Umwälzung der Verhältnisse noch die Kraft zu einem Wiederaufbruch hat: "Flucht kennt kein Held in Griechenland." Nur in den Worten des Totengräbers deutet sich einmal an, daß ein Leben "fern von dieser Insel" ein Ausweg sein könnte: "Eine Odyssee des Alltags."

Das Ideal einer 'normalen' und unproblematischen Heimkehr wird gleichermaßen durch die äußeren Bedingungen wie durch Odysseus' eigenes Handeln schneidend widerlegt. Auf Ithaka herrschen barbarische Zustände: Die Menschen werden infolge ihres egoistischen Fehlverhaltens in zunehmendem Maße von Schorf überzogen, an den sie sich teils gewöhnen und den sie teils so intensiv abschaben, daß sie daran sterben; Penelope ist mit zahlreichen Freiern (die sich allerdings als impotent erwiesen haben) sowie mit mehreren Fremdlingen (die zu diesem Zweck als 'Odysseus' ausgegeben wurden) ins Bett gegangen; Telemach ist von zynischer Machtgier besessen, versucht den Schorf zu seinen Gunsten zu instrumentalisieren und schreckt, um Herrscher von Ithaka zu werden, nicht vor dem Inzest mit Penelope und vor einem Bündnis mit den Freiern zurück.

Odysseus jedoch preist zunächst in maßloser Form seine Heimkehr als Ende des Leidens und Anfang eines neuen Lebens ("All ihr Helden von Griechenland, bewundert mich! Seht, Odysseus betritt sein Land!") und schwankt dann ständig zwischen Aufbegehren und Anpassung: Einerseits will er gegen den Schorf und gegen das "Zufriedensein" mit ihm ankämpfen und verkündet überschwenglich-optimistisch, daß er die Stadt und die Menschen "retten" werde – andererseits ekelt es ihn, für Ithaka "das Schwert zu ziehen", und er möchte sich von seinen Mitbürgern nicht mehr unterscheiden, also selbst von Schorf befallen werden. Schließlich will er die Verhältnisse auf dem Weg einer Palastrevolution – durch Manipulation und Erpressung 'hinter den Kulissen' – ändern, ist bestrebt, selbst die Macht zu ergreifen, und entwickelt einen Plan, wie man der Plage begegnen soll: nämlich durch die Einführung von Kratzmaschinen, damit das Volk sieht, daß sich der Staat um seine Belange kümmert, durch die Erklärung, "daß es noch lange dauern kann, bis die Gesellschaft gesundet, auch hängt das von den äußeren Feinden ab, die uns bedrohen", sowie dadurch, daß "dem Volk ökonomisch auf die Beine geholfen" wird und es dadurch sein Unwohlsein vergißt. Es ist ein Reformprogramm, das die Übel nicht beseitigt, sondern lindert und umdeutet – ein Programm, das (wenn wir die metaphorische Abstraktionsebene des Stückes verlassen und auf die historische Realität sehen) Elemente sowohl eine 'realsozialistischen' Propaganda wie einer 'westlichen Wohlstandsgesellschaft' enthält.

Odysseus verfängt sich schließlich in seinen eigenen Intrigen und wird getötet – Telemach aber, der bisher dem Schorf hilflos gegenübergestanden hatte, greift dessen Konzeption auf ("Seine Gedanken waren gut, wir werden sie gebrauchen") und nutzt sie zur Legitimation seiner eigenen Herrschaft. Er läßt Kratzmaschinen aufstellen, durch die jene Untertanen, die sich ihm widersetzen, getötet werden, diejenigen aber, die sich ihm gleichgeschaltet haben, einige Linderung erfahren – und während der Kratzprozedur erzählt Telemach ihnen eine idyllisch-verlogene Odysseus-Legende: Sein Vater sei zurückgekommen und habe seine (Telemachs!) Ideen von den Kratzmaschinen als "dem Glück des Volkes" gebilligt: "Wir wandelten noch ein wenig auf unserer Insel, sahen Baum und Strauch, darunter traurige Menschen, und faßten wieder Mut; Menschheit, wir retten dich. Dann kam der Ruf des Hades, und er verschwand. Meine Tränen begleiteten ihn und die seinen überzogen unsere Insel. Welch ein Abschied! Welche Geburt eines freien Landes!"

Das Schlußmotiv – die Verherrlichung und Verklärung eines vom Volke geschätzten Helden, der zuvor auf dubiose Weise den Tod gefunden hat, die rechtfertigungs-ideologische Instrumentalisierung eines Menschenopfers also – ist von besonderer Brisanz. Es zielt auf den Märtyrerkult, dessen sich in

stärkerem oder geringerem Maße nicht wenige 'Weltanschauungen' bedienen und der im Extremfall sogar 'selbstgeschaffene' Märtyrer umfaßt.

Während Stefan Schütz in "Odysseus' Heimkehr" einen antiken Mythos zur totalen Abrechnung mit barbarischen Methoden der Machtausübung nutzte und die Homerischen Vorgaben radikal ins Negative wendete, ist er in seinem zweiten Antikestück – "Die Amazonen" – differenzierter vorgegangen. In diesem 1974 entstandenen, zunächst mit dem Untertitel "Antiope und Theseus" veröffentlichten Stück deutet der Autor – im Anschluß an die *Interpretation*, aber in Abkehr von der *Bewertung* der Sage durch Bachofen – den Konflikt zwischen den Athenern und den Amazonen als Auseinandersetzung zwischen Vater- und Mutterrecht. Dabei erscheint die patriarchalische Gesellschaft, repräsentiert durch Herakles und Theseus, als eine inhumane und brutale Ausbeuterordnung, zugleich aber als historisch progressiver, während die Amazonen zwar mit Sympathie gezeichnet werden, allerdings auch von übersteigter Männerfeindschaft und Kriegslüsterheit geprägt und letztlich der geschichtlichen Entwicklung nicht gewachsen sind. Sie müssen sich im Krieg gegen Athen mit den Skythen verbünden, von denen sie hintergangen werden, und werden praktisch zwischen den rivalisierenden Männergesellschaften zerrieben. Der Versuch von Theseus und Antiope jedoch, durch Liebe reale Gegensätze zu überwinden und eine höhere Ordnung zu stiften, erweist sich als utopisch-illusionär. Am Ende gibt Theseus aus realpolitischen Erwägungen heraus dem Drängen der Athener nach und heiratet Phaidra, die Tochter des kretischen Königs Deukalion; Antiope fordert ihn zum Zweikampf und fällt. Die Sage ist in verschiedenen Versionen überliefert – Schütz folgt wie selbstverständlich der härteren.

In den "Amazonen" hat sich der Autor erstmals in einem Antikestück der Geschlechterproblematik zugewandt – und zwar unter moralischer Höherbewertung der weiblich geprägten Gesellschaft. Es wird von nun an – wenn auch teilweise anders akzentuiert – ein zentrales Thema seines Schaffens bleiben.

1979 entstand – noch in der DDR – "Laokoon", 1984 – bereits in der Bundesrepublik Deutschland – "Spectacle Cressida": zwei Stücke mit Stoffen aus den nichtiliadischen Phasen des Trojanischen Krieges, die seit jeher in der literarischen Rezeption gegenüber den Vorgängen aus dem Homerischen Epos bevorzugt wurden und die sich zumeist für die Gestaltung *krasser* Konflikte eigneten. In "Laokoon" stellt der Autor Verblendung und Leichtgläubigkeit der Trojaner – allen voran des Priamos – vor Augen; der Priester, der um das kommende Unheil weiß, opfert seine Söhne und sich selbst, um einen "letzten Beweis" für seine Erkenntnis zu erbringen, erntet aber Spott und Unverständnis. Haben die Trojaner bei Vergil nur das unheilvolle göttliche Vorzeichen mißverstanden, so sind sie bei Schütz blind

gegenüber dem radikalen Engagement eines Menschen. Die Vorliebe des Schriftstellers für sarkastische Pointen, die sich schon in den früheren Antikestücken zeigte, gipfelt in den Schlußworten des Chores, die das 'Siegesfest' der Trojaner einleiten: "Der Krieg ist beendet."

Nach seiner Übersiedelung in die BRD im Jahre 1980 gab Schütz die relativ konventionelle, in sich geschlossene Handlungen vorführende Dramaturgie seiner bisherigen Antikestücke auf und wandte sich im Zuge einer 'postmodernen' Literaturlauffassung 'offenen', 'fragmentarischen', 'clownesken' Formen zu, die es erlaubten, ein Thema vielfach zu variieren und zu kommentieren. "Spectacle Cressida" ist aus dem gescheiterten Versuch einer Bearbeitung von Shakespeares Tragikomödie "Troilus and Cressida" hervorgegangen und verbindet die gegen Kriegs- und Machtpolitik gerichtete mit der antipatriarchalischen Komponente des Schützischen Schaffens. Hatte schon Shakespeare den moralischen Anspruch der griechischen Helden beträchtlich reduziert und gewalttätige, unbeständige, von Illusionen geleitete oder belanglose Figuren auftreten lassen, so schafft Schütz vollends eine Persiflage auf den Trojanischen Krieg: vorgestellt von drei oder mehreren Frauen, von denen "jede [...] eine Frau [spielt], die einen Mann spielt, der ein Clown ist und den Helden gibt". Das Stück endet in einem Aufruf, in dem sich feministische, antiplutokratische, antifaschistische und urkommunistisch-anarchistische Forderungen miteinander verbinden: "Schlagt eure Führer tot. Köpft den Besitz. Enteignet die Männer. Laßt keine hydrischen Häse mehr wachsen. Schließt eure Vagina vor Männermacht. Enthront die Herrschaft, macht der Vielfalt Platz. Entwurzelt den patriarchalischen Familientisch. Schafft die Staaten ab. Schlagt den Besitz tot. Köpft die Führer, entwurzelt Männermacht. Schließt die Vagina. Herrschaft vom Thron. Familientisch. Staaten. Häse der Hydra. Schlagt eure Führer tot. Enteignet den Besitz. Vielfalt. Gegen Männermacht. Laßt keine hydrischen Häse mehr wachsen. Weg mit den Staaten. Tötet die Herrscher, wo ihr sie trifft."

Wie der Autor in einer Schlußbemerkung ausführt, habe Shakespeare "das Archaische des Stoffes" (der tatsächlich allerdings erst aus dem Mittelalter stammt) "unterschätzt"; er selbst aber habe es nicht vermocht, "den Krieg, die Helden und die Liebe auf dem Rücken derer darstellen zu wollen, die ungenannt verscharrt werden und Täter wie Opfer gleichermaßen sind": "So konnte ich nur noch den Abgang der Geschichte formulieren, wie es einen Anfang gegeben hat. Dem Urknall des Patriarchats den Endknall entgegensetzen."

Die matriarchalische Thematik beherrscht auch die späteren Stücke von Stefan Schütz. Bei "Die Bakchen nach Euripides" (entstanden 1987) handelt es sich zwar um eine Nachdichtung ohne größere Eingriffe – aber einmal ist

der Gegensatz zwischen männlich-politischer *ratio*, verkörpert durch Pentheus, und weiblich-orgiastischer Natürlichkeit, verkörpert durch den von Dionysos geführten Chor der Bacchantinnen, bereits bei dem attischen Tragiker markant herausgestellt, und zum anderen hat Schütz einige Akzente denn doch *so* gesetzt, daß aus der Ambivalenz der Vorgänge bei Euripides eine eindeutige Sympathie für die Vertreter des Irrationalen geworden ist und als Thema des Stückes nicht so sehr die Einsetzung des Dionysos-Kultes als vielmehr eine generelle Geschlechterproblematik erscheint. In dem neugeschriebenen "Vorspiel" sagt das platt-optimistische Leben, das sich als "gelebte Utopie" und "wahre Freiheit" begreift, dem Pan ab, während der Tod seinen Kontrahenten als "Verdränger der wahren Konflikte" beschimpft und die Wiederkunft "des "große[n] Pan" voraussagt – und am Schluß des Stückes wird der Triumph des Dionysos breiter ausgemalt als in der Vorlage.

Betont Schütz in den "Amazonen", in "Spectacle Cressida" und in den "Bakchen" die – wenn auch nicht uneingeschränkte – moralische Überlegenheit einer von weiblichen Strukturen bestimmten Gesellschaft, so zielt "Orestobsession" auf einen anderen Aspekt im Verhältnis der Geschlechter und Generationen. Dieses 1989 verfaßte Stück in der Nachfolge von Heiner Müllers "Hamletmaschine" ist gleichermaßen eine Invektive auf den Kapitalismus wie auf den Sozialismus, auf die Männermacht wie auf die von der Mutter dominierte bürgerliche Familie: "Jeder Vater ein Massenmörder. Jede Mutter eine killende Maschine, die ihr Kind mit dem Messer eigener unerreichter Wünsche zerstückelt." Orest empfindet zwar – in der ersten Szene des Stückes – die Mordtat Klytimestras als "Befreiung vom Vater"; doch als Feind blieb ihm die "Mutterwunschmaschine", so daß er es ablehnt, den Tod Agamemmons zu rächen. Er hat Vater wie Mutter in sich ausgelöscht und fordert in *einem* Atemzug "Tod den Müttern und Tod den Vätern": "Tod der Familie. Tod den Religionen. Tod dem Besitz." Elektra, von Klytimestra manipuliert, hat sich selbst dem Klischee der bürgerlichen Ehefrau und Mutter angepaßt. Vollzieht sich *deren* Deformation in der zweiten Szene vorrangig in einem 'realsozialistischen' Ambiente, so gilt die kompositionell zentrale und konzeptionell grundsätzliche dritte Szene hauptsächlich einem Konglomerat von nationalsozialistischen und christlich-'abendländischen' Familienvorstellungen und einem aus diesen beiden Quellen gespeisten, gegen die 'Dritte Welt' gerichteten Geschichtsbild. "Orests Traum" – die vierte Szene – wendet sich sowohl gegen den weißen als auch gegen den roten Terror: so wie sich schon der Eingangsmonolog des Orest ebenso sehr aus 'östlichen' wie aus 'westlichen' Erfahrungen gespeist hatte. Die Konsequenz jedoch ist *nicht* eine aus überlegener Distanz gewonnene Haltung *jenseits* der Parteien, sondern die Selbstentzweiung Orests. In der fünften Szene teilt er sich in "Orest als Dealer" und "Orest als

Käufer" und endet in einem makabren "Totentanz", in dem der "Dealer" den "Käufer" zerfleischt.

Schütz' letztes als "Antikestück" bezeichnetes Werk – "Wer von euch" (1992) – trägt den Untertitel "Ein Satyrspiel". Dieses in der Tradition des 'absurden Theaters' stehende Stück ist freilich nicht nur ein ironisches Nachspiel zu den früheren Themen (vor allem der "Orestobsession"), sondern zugleich der (bisherige?) Ausklang von Schützens Beschäftigung mit Sujets aus dem Altertum. Die Absage an Patriarchat und bürgerliche Familie, an Utopie und Terror wird nur noch durch gelegentliche Anspielungen auf Mythos und Geschichte der Antike sowie durch die Gleichsetzung von griechischen und germanischen Mythen und deren Beziehung zu Vorgängen aus dem 18. und dem 20. Jahrhundert unterstützt.

In der Akzentuierung der Geschlechterproblematik berührt sich Stefan Schütz mit Fragestellungen Heiner Müllers seit den siebziger Jahren. Wo aber Müller – in den Gestalten der Elektra und der Medea – vor allem die Deformation weiblicher Helden innerhalb eines *Emanzipations*prozesses vor Augen führt, dort bekennt sich Schütz einmal zu den Potenzen matriarchalischer Strukturen und konzentriert sich zum anderen auf Deformationen innerhalb des patriarchalisch-familiären *Alltags*. In der Dramatik vollzieht sich dabei eine Entwicklung von dem ersten zu dem zweiten Aspekt – in der Prosa ist weiterhin der erste dominierend. So mündet in dem Roman "Medusa" die radikale Kritik an der patriarchalischen Welt von der Antike bis zum Faschismus und insbesondere auch am 'realen Sozialismus' und seiner nur partiellen "Befreiung oder Gleichberechtigung der Frau" in einem "Free Play of Love", der Utopie von einem gewaltfreien Spiel der Geschlechter.

Ebensowenig wie bei anderen Autoren ist diese Konzeption einer von weiblichem Denken und Fühlen bestimmten Welt bei Stefan Schütz unumstritten. In der Tat wird sie dann problematisch, wenn der Eindruck einer gleichsam *wissenschaftlichen Interpretation* der Geschichte erweckt werden soll – dies geschieht allerdings weniger in den epischen und dramatischen Texten selbst als in den sie begleitenden Essays und Interviews. Als *künstlerisches Bild* für Konflikte grundsätzlicher Art, für das Namhaftmachen deformierender Tendenzen im Leben der Gegenwart und für die Veranschaulichung von Möglichkeiten des menschlichen Zusammenlebens aber ist sie durchaus legitim.

Heftiger noch ist die Kraßheit in der Aufnahme griechischer Sujets, wie sie sich insbesondere in dem Stück "Odysseus' Heimkehr" niederschlug, nicht nur auf ideologische Bedenken gestoßen und unter dem Aspekt einer "bewußtseinsbildenden Funktion der Altertumswissenschaften" abgelehnt worden, sondern hat auch auf Rezipienten schockierend gewirkt, die sich der

Tradition der klassischen deutschen Antikerezeption von Winckelmann bis Humboldt verpflichtet fühlten. In *einem* Punkt hat Schütz gewiß überzogen: in der unbedenklichen Verwendung des Inzest-Motivs. Grundsätzlich aber handelt es sich bei der Nutzung antiker Paradigmata für widersprüchliche Vorgänge um eine adäquate Form des künstlerischen Umganges mit dem 'Erbe'. Die Autoren des 18. und des 20. Jahrhunderts standen vor unterschiedlichen historischen Gegebenheiten: Ging es damals um die Idealbildung des aufsteigenden Bürgertums, das in seiner Kritik an der absolutistischen Ordnung und an der modernen arbeitsteiligen Gesellschaft im antiken Griechenland ein ganzheitliches, natürliches, ursprüngliches und wahrhaftes Leben verwirklicht sah, so nunmehr um die Reflexion geschichtlicher Extremsituationen. Wir wissen heute – und bis zu einem gewissen Grade war diese Erkenntnis auch den Autoren des 18. Jahrhunderts nicht fremd –, daß dem Griechenglauben jener Zeit viel Verklärend-Irreales anhaftete; ja, es zeigt sich sogar, daß die Akzentuierung leidvoller, düsterer, tragischer Züge durchaus in den antiken Mythen und Dichtungen selbst begründet ist. Achill ist keineswegs nur als vorbildlich angesehen worden (selbst bei Homer, der im wesentlichen auf Identifikation und Bewunderung zielte, gibt es Momente der Distanzierung) – und der moralisch und intellektuell vorbildliche Held der "Odyssee" hebt sich von einem dunkleren Untergrund ab, den wir aus dem (im Kern *vorhomerischen*) "Epikos Kyklos" erschließen können und den wir bei *nachhomerischen* Autoren wiederfinden. Offenbar hat Schütz in provokanter Form sogar auf die "Telegonie" zurückgegriffen, in der Telegonos, der Sohn des Odysseus und der Kirke, seinen Vater erschlägt und Penelope heiratet, während Telemachos sich mit Kirke vermählt. Auf jeden Fall aber erweist sich sein Werk im Kontext der Gegenwartsliteratur – und darüber hinaus sogar bestimmter weltliterarischer Traditionslinien – als ein aufschlußreiches Dokument poetischer Auseinandersetzung mit einer Zeit voller Konflikte und Ambivalenzen.