



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

Das inszenierte Licht

Lichtdesign und Lichtregie am Wiener Burgtheater am Beispiel
„Antigone“ und „Die Schutzbefohlenen“

verfasst von / submitted by

Sandra Hochwarter, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2017 / Vienna 2017

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 066 582

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Theater-, Film- und Medientheorie

Betreut von / Supervisor:

emer. O. Univ.-Prof. Dr. Wolfgang Greisenegger

Danksagung:

Zuallererst möchte ich mich bei meinem Betreuer Herrn emer. O. Univ.-Prof. Dr. Wolfgang Greisenegger bedanken, der mich von der Themenfindung bis zur Endfassung meiner Masterarbeit immer unterstützend geleitet hat.

Ein weiterer Dank gilt den Lichtkünstlern Peter Bandl (*Antigone*) und Friedrich Rom (*Die Schutzbefohlenen*) vom Wiener Burgtheater, die mir detaillierte Informationen über das verwendete Lichtdesign der jeweiligen Aufführung gegeben haben.

Ein Dankeschön richte ich an Frau Mag. Angelika Loidolt vom Pressebüro des Wiener Burgtheaters für das Zur Verfügung Stellen der Standfotographien von *Antigone* und *Die Schutzbefohlenen*.

Ebenso bedanke ich mich bei Frau Mag. Barbara Faber vom Wiener Burgtheater, Referentin des Bereichs Dramaturgie, die mir Einblicke in das Regiebuch von Sophokles' Antigone aus der Premierenfassung 31.5.2015 ermöglicht hat.

Ein besonderer Dank gebührt meinen Eltern, die mir in guten wie auch in schwierigeren Zeiten immer zur Seite gestanden sind und mich sowohl finanziell unterstützt als auch liebevoll aufgemuntert, ermutigt und mit viel positiver Energie durch das gesamte Studium begleitet haben.

Eidesstattliche Erklärung:

Ich erkläre, dass ich die vorliegende Masterarbeit selbstständig verfasst und nur ausgewiesene Quellen und Hilfsmittel verwendet habe. Ich habe die vorliegende Arbeit weder in Teilen noch zur Gänze anderwärtig verwendet.

Sandra Hochwarter, BA

Wichtiger Hinweis:

Wegen der einfacheren Lesbarkeit in der deutschen Sprache wird für personenbezogene Ausdrücke die männliche Form verwendet, es sind aber immer alle Geschlechter gemeint.

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung	1
2	Licht, Beleuchtung, Lichtdesign	4
2.1	Kleine Geschichte der Bühnenbeleuchtung	4
2.1.1	Natürliches und frühes künstliches Licht	5
2.1.2	Künstliches Licht	9
2.2	Technische Grundlagen und Planung des Lichtdesigns	11
2.3	Lichtdesign – Die Kunst der Lichtinszenierung	14
3	Lichtdesign bei Sophokles' <i>Antigone</i> (Jette Steckel)	21
3.1	Sophokles' <i>Antigone</i>	21
3.1.1	Inhalt der Tragödie	24
3.1.2	Rezeptionsgeschichte des Antigone-Stoffes	26
3.2	<i>Antigone</i> -Inszenierung Burgtheater 2015 (Jette Steckel)	29
3.2.1	Lichtinszenierung Sophokles' <i>Antigone</i>	32
3.2.2	Lichtdesign nach Szenenbildern	34
3.2.3	Lichtdesign als Drameninterpretation	53
4	Lichtdesign bei Jelineks <i>Die Schutzbefohlenen</i> (Michael Thalheimer)	59
4.1	<i>Die Schutzbefohlenen</i> – Inhalt & Themen	60
4.1.1	Sekundärdrama zu Aischylos' <i>Die Schutzfliehenden</i>	64
4.2	<i>Die Schutzbefohlenen</i> Inszenierung Burgtheater 2015 (Michael Thalheimer)	67
4.2.1	Lichtinszenierung: <i>Die Schutzbefohlenen</i>	68
4.2.2	Lichtdesign nach Szenenbildern	70
4.2.3	Lichtdesign als Drameninterpretation	86
5	Vergleich der Lichtinszenierungen <i>Antigone</i> und <i>Die Schutzbefohlenen</i>	92
6	Resümee: Ansätze zu einer Ästhetik des inszenierten Lichts	95
A.	Zusammenfassung	99

B.	Abstract.....	100
C.	Literaturverzeichnis.....	101
D.	Abbildungsverzeichnis.....	108
E.	Anhang	111
	E 1 <i>Antigone</i> Besetzung am Wiener Burgtheater	111
	E 2 <i>Die Schutzbefohlenen</i> Besetzung am Wiener Burgtheater.....	112
	E 3 Leonard Cohen – The Future	113
	E4 Lebenslauf.....	117

1 Einleitung

Der bewusste Einsatz von Licht ist neben anderen theatralen Mitteln ein wesentliches Element einer Inszenierung. Das Spiel mit Licht und Schatten, Helligkeit und Dunkelheit und die Auswahl der Farben haben große Bedeutung für Wirkung und Aussage einer Inszenierung. Die durch die Lichtgestaltung des szenischen Raums vermittelte visuelle Botschaft erschließt Wahrnehmungs- und Gefühlsebenen, die gemeinsam mit Sprache, Musik und Geräuschen für den Genuss einer Aufführung als Gesamtkunstwerk unerlässlich sind.

Das inszenierte Licht trägt als Deutungsmittel und Bedeutungsträger wesentlich zur Faszination eines Stückes bei. Die durch die Lichtgestaltung ausgelösten Emotionen haben starken Einfluss auf das ästhetische Erlebnis grundsätzlich jeder (musik-)theatralen Aufführung oder Performance.

„Die Geschichte des Theaters ist auch eine Geschichte von Licht und Beleuchtung, von körperlosen Schatten und Schatten werfenden Körpern als Instrument der Interpretation einer mehr als 2000-jährigen Kulturgeschichte.“¹

Das „Ins-rechte-Licht-Rücken“ ist also ein Grundelement der Gestaltungsweisen des Theaters, die gattungsspezifisch variiert werden. Der bewusst gesteuerte und gezielte Einsatz von Licht als prozessuales und strukturierendes Element verändert sich im Lauf der kulturhistorischen Epochen. Für das antike griechische Drama, das den Beginn des Theaters² als eigenständige Kunstform markiert, hatte Lichtinszenierung eine viel geringere Bedeutung als für heutige Produktionen. Die antiken Komödien und Tragödien haben aufgrund ihrer Beschäftigung mit psychologischen, sozialen, politischen und philosophischen Problemen der Gesellschaft bis heute anhaltende Attraktivität und Aktualität.³ Sie gehören, sowohl in versuchter „werktreuer Form“ als auch in zahlreichen Bearbeitungen entsprechend dem jeweiligen zeitgeschichtlichen und politischen Kontext und der kulturellen Epochen, zum Repertoire der bedeutendsten Bühnen der Welt. Wie kann sich das Licht in der Inszenierung von antiken Dramen im Gegenwartstheater positionieren?

¹ Konecny, Günther 2008, S. 36.

² Vgl. Brauneck, Manfred 1999, S. 2 f.

³ Vgl. Schmitt, Arbogast 1997, S. 5.

Der französische Philosoph und Kulturtheoretiker Jacques Rancière plädiert in seinen Überlegungen zur *Aisthesis* dafür, die dominierende Rolle des Lichts in den Vordergrund zu rücken:

„Um dem Drama seine Sichtbarkeit zu verschaffen, muss man dem Licht seine Vorherrschaft über das Beleuchtete zurückerstatten, muss man ihm eine dramatische Rolle verleihen, nämlich das direkt umzusetzen, was die Wörter nicht sagen und die Töne in ihrer eigenen Sprache für sich behalten: den Glanz und den Schatten des Dramas.“⁴

Die künstlerischen Möglichkeiten der Lichtinszenierung im Theater sind Gegenstand dieser Arbeit. Dabei steht besonders die Frage im Vordergrund, wie die Lichtinszenierung bei antiken Stoffen gestaltet werden kann, für die naturgemäß zum Zeitpunkt ihrer Entstehung kein Lichtdesign vorgesehen war. Als Beispiel dafür wird die Tragödie *Antigone* von Sophokles gewählt, die aufgrund der behandelten Motive wie dem Konflikt zwischen Gesetzestreue und zivilem Ungehorsam über die Jahrtausende nicht an Relevanz verloren hat und daher auch heute noch aufgeführt wird.⁵ Als Kontrast dazu soll das Lichtdesign für ein modernes Drama betrachtet werden, dessen Inszenierung von vornherein mit künstlichem Licht durchgeführt wurde.

Inszenierungen einer antiken Tragödie im Gegenwartstheater – *Antigone* von Sophokles – und einer zeitgenössischen Tragödie – *Die Schutzbefohlenen* von Elfriede Jelinek – werden in Bezug auf ihr Lichtdesign analysiert. Es werden jeweils die Inszenierungen der Stücke am Wiener Burgtheater in der Spielzeit 2015/16 betrachtet. Ein besonderer Fokus wird darauf gelegt, welchen Stellenwert das künstliche Licht bekommen hat, wenn man bedenkt, dass im antiken griechischen Theater nur das natürliche Tageslicht zur Verfügung stand.

Als Basis für diese Untersuchung dienen grundsätzliche Überlegungen zu Licht, Beleuchtung und Lichtdesign, die in Kapitel 2 dargelegt werden. Zunächst wird die historische Entwicklung von Licht im Theater behandelt (Kapitel 2.1), wobei ein besonderer Schwerpunkt auf das natürliche Licht im antiken Theater gelegt wird, um eine Grundlage für die Gegenüberstellung zu modernen Lichtinszenierungen des

⁴ Rancière, Jacques 2011, S. 167.

⁵ Vgl. Lehmann, Hans-Thies 2014, S. 219 ff.

antiken Dramas zu ermöglichen. Nachfolgend werden die Grundlagen für die Arbeit des Lichtdesigners besprochen (Kapitel 2.2), wobei technische Voraussetzungen und der Planungsprozess dargestellt werden. Mit welchen künstlerischen Mitteln Lichtdesigner bestimmte Stimmungen, Aussagen und Wirkungen mit Licht in einer Inszenierung erzielen können, wird in Kapitel 2.3 dargelegt.

Die Untersuchung der Inszenierungen *Antigone* (Kapitel 3) und *Die Schutzbefohlenen* (Kapitel 4) umfasst jeweils eine kurze historische bzw. gesellschaftspolitische Einbettung und eine Übersicht über die Entstehung und den Inhalt des Textes. Die eigentliche Analyse des Lichtdesigns erfolgt anhand von Protokollen während mehrmaliger Theaterbesuche der Stücke. Unterstützt und in den Kontext gesetzt werden die Interpretationen durch Interviews mit den Lichtdesignern der beiden Inszenierungen sowie durch Stückkritiken. Es wird einerseits das Gesamtkonzept der Lichtinszenierung (Kapitel 3.2.1 bzw. 4.2.1) und andererseits die Lichtregie für die einzelnen Szenenbilder des Stückes beschrieben (Kapitel 3.2.2 bzw. 4.2.2). Anhand dieser Ausführungen wird die Bedeutung des Lichtes für die Drameninterpretation dargelegt (Kapitel 3.2.3 bzw. 4.2.3).

Die beiden Lichtinszenierungen werden anschließend miteinander dahin gehend verglichen, welche Bedeutung dem Licht für die Gesamtinszenierung der Stücke zukommt (Kapitel 5). Dabei wird ein besonderer Fokus auf die Fragestellung der Arbeit gelegt, nämlich wie künstliches Licht zur Ästhetik und Wirkung von antiken Dramen im Vergleich zu modernen Stoffen beiträgt. Abschließend werden in einem Resümee die gewonnenen Erkenntnisse zusammengefasst und Vor-Überlegungen zu einer Ästhetik des Lichtes angestellt (Kapitel 6).

2 Licht, Beleuchtung, Lichtdesign

Das Licht hatte lange Zeit hauptsächlich die Funktion, das Gespielte sichtbar zu machen. Die heute zur Verfügung stehenden Mittel machen es möglich, Licht nicht nur zum Erhellen einer Inszenierung zu nutzen, sondern diese entscheidend mitzugestalten.

„Im theatralischen Kontext hat die Lichtgestaltung im Verlauf der letzten 200 Jahre eine Position erreicht, die sie als Interpretationsmuster bedeutungsmäßig der Regieführung und der Bühnengestaltung immer mehr gleichsetzt. Sichtbarer Ausdruck dafür ist die emanzipierte Nennung des Lichtdesigners innerhalb des Produktionsteams und eine stärkere Beachtung dieser Arbeit in der Stückkritik.“⁶

Da dem Licht im Theater eine immer wichtigere und vor allem zunehmend gestalterische Bedeutung zukommt, kann es als gleichwertiger Teil des komplexen Zusammenspiels zwischen den vielfältigen Faktoren einer Produktion verstanden werden. Text, Regie, Kostüme, Bühnenbild, Schauspieler, Musik und Licht bilden gemeinsam das Gesamtkunstwerk einer Inszenierung. Die Lichtgestaltung wird daher meist nicht mehr vom Bühnenbildner bzw. Regisseur bestimmt, sondern von einem Lichtgestalter, auch Lichtdesigner genannt. Dieser ist als künstlerischer Mitarbeiter tätig und für das Lichtkonzept verantwortlich.⁷ Eine enge kreative Zusammenarbeit mit Regisseur und Bühnenbildner ist notwendig, um die Vision des Stückes zu erarbeiten und umzusetzen.

Um sich der Bedeutung von Lichtdesign anzunähern, wird zunächst die historische Entwicklung der Theaterbeleuchtung behandelt sowie ein Abriss der technischen und planerischen Grundlagen von Beleuchtung und Lichtdesign dargestellt, bevor auf die künstlerischen Möglichkeiten der Lichtinszenierung eingegangen wird.

2.1 Kleine Geschichte der Bühnenbeleuchtung

Das Theater hat sich in seiner Geschichte permanent gewandelt und weiterentwickelt. Die Veränderungen sind abhängig vom gesellschaftlichen Zeitgeist, von ästhetischen Vorstellungen und technischen Möglichkeiten. Mit dem Theater veränderte sich die

⁶ Wagner, Manfred 2010, S. 287.

⁷ Vgl. Keller, Max 2010, S. 293.

Bühnenbeleuchtung, die Möglichkeiten der Beleuchtung beeinflussten aber die Entwicklung des Theaters mit. Die historische Bedeutung der Theaterbeleuchtung und die wichtigsten Meilensteine sollen im Folgenden dargestellt werden.

2.1.1 Natürliches und frühes künstliches Licht

Die Geschichte des abendländischen Theaters und damit die Geschichte der Theaterbeleuchtung begann um das 6. Jahrhundert v. Chr. in Griechenland.

„Der Ursprung der griechischen Tragödie ist Teil eines Urknalls in der menschlichen Kulturgeschichte, wie man ihn sich dramatischer kaum vorstellen kann. Dieser Big Bang fand nicht nur im Theater statt, sondern zeitnah wird die Geschichtsschreibung erfunden, werden die Grundlagen der Naturwissenschaften gelegt und wird die Demokratie entwickelt.“⁸

Die baulich-architektonische Form des antiken griechischen Theaters (griechisch: Theatron für Schauplatz) und seine geografische Ausrichtung bestimmten die Lichtverhältnisse bei Aufführungen in Abhängigkeit vom Tagesablauf.

Die Architektur der Theater war im gesamten griechischen Kulturraum⁹ im Wesentlichen gleich und zeigte folgenden Aufbau: Im Zentrum befand sich die kreisrunde Orchestra mit einem Durchmesser von etwa 30 Metern, wo Chor und Akteure auftraten. Vermutlich war dies ursprünglich der Altar- und Opferplatz, der anfangs mit gestampftem Lehm, später mit Steinplatten bedeckt war. Das Koilon, der offene, nicht überdachte Zuschauerraum, umgab die Orchestra meist im 3/5-Kreis und hatte ansteigende Sitzreihen. Oft wurde ein muldenförmiges Gelände an einem Berghang dafür genutzt. An der offenen Seite schloss das erhöhte Proskenion an die Orchestra an, das zunächst als Umkleideraum fungierte und später zur Bühne wurde. Dahinter befand sich das Skenegebäude, das als Schallverstärker wirkt und später auch in den Szenenraum einbezogen wird. Seitlich befanden sich die Paraskenien. Die seitlichen Zugänge beidseits zur Orchestra, Parodos genannt, waren nur für den Chor bestimmt. Eine Rampe führte von der Orchestra zum Proskenion. An technischen Hilfsmitteln standen mit Seil- und Flaschenzügen betriebene, schwenkbare Kräne

⁸ Stein, Peter & Raddatz, Frank M. 2011, S. 66, Online: https://www.lettre.de/beitrag/stein-peter_gl%C3%BCcksmachine-theater (Letzter Zugriff am 30.11.2016).

⁹ Vgl. Gehrke, Hans-Joachim & Schneider, Helmuth 2010, S. 565, 568 f.; Gogos, Savas 2008, S. 143-216.

(*mechané* oder *géranos*), die am Skenegebäude befestigt waren, zur Verfügung, die z. B. für einen plötzlichen Auftritt der Götter (*theologeion* – lateinisch: *Deus ex Machina*) mit der (entscheidenden) Wendung des Geschehens eingesetzt wurden. Weiterhin fanden hölzerne Plattformen auf Rädern (*ekkýklema* – herausrollen) und mit Steinen gefüllte Holz- oder Metallbehälter als Donnermaschinen (*bronteion*) Verwendung.¹⁰

Eine Analyse der erhaltenen Theaterbauten¹¹ zeigt, dass die Mehrzahl der Theater eine Ausrichtung vom Zuschauerraum zur Orchestra und Skene nach Süden aufweist, so auch das Athener Dionysostheater (genau nach Süd-Ost/Süd-Süd-Ost) am Südwest-Abhang der Akropolis. Vom Koilon aus war aber in Blickrichtung Südwest der unter Themistokles¹² neu angelegte Hafen von Piräus und damit das Meer zu sehen, was die Einbeziehung von in der Ferne stattfindenden Ereignissen, etwa Seeschlachten oder vom Meer zurückkehrenden Helden, in die Dramen erleichterte.

Licht und Schatten werden planmäßig in die Inszenierung der Stücke miteinbezogen, wie Studien von Max Ferdinand Gerhäuser¹³ belegen. Die Aufführungen fanden bei Tageslicht vom Morgen bis zum Einbruch der Dunkelheit statt. Die Orchestra und das Proskenion lagen im flachen Morgenlicht im Schatten des Skenegebäudes, tagsüber im prallen Sonnenlicht, abends wieder im Schatten des Oberrandes der westlichen Koilonseite. Szenen, die in der Nacht oder bei Dunkelheit spielten, wurden demonstrativ mit gesprochenem und gespielter Licht vermittelt. Das bedeutet, dass die Schauspieler und der Chor berichteten, dass es finster, trüb, nebelig, dämmrig, im Morgengrauen sei oder dass Mond, Sterne und Blitze den Nachthimmel erhellten. Fackeln und Öllampen symbolisieren die nachts verwendeten künstlichen Beleuchtungsmittel, dienten aber nicht dem Sichtbarmachen der Szenerie selbst. Periakten, dreiseitige drehbare Prismen aus Holz, die unterschiedlich bemalt waren, Vorläufer der Kulissen, unterstützten die Illusion. Spezielle Effekte wurden durch

¹⁰ Vgl. Greisenegger, Wolfgang 2008, S. 10 ff.; Krzeszowiak, Tadeusz 2008b, S. 44 ff.

¹¹ Vgl. Gerhäuser, Max Ferdinand 1964.

¹² Themistokles (525-459 v. Chr.), als höchster Staatsbeamter (Archont) betrieb er 493 bis 492 v. Chr. den Ausbau des Hafens in Piräus und den Bau von zahlreichen Kriegsschiffen für den bevorstehenden Perserkrieg. Als Stratege führte Themistokles die athenische Flotte in der Schlacht von Salamis 480 v. Chr. zum Sieg über die Perser unter Xerxes I., dessen große, schwer manövrierfähige Schiffe er in die Meerenge vor Salamis lockte und dort besiegen konnte (vgl. Funke, Peter 2010, S. 145).

¹³ Vgl. Gerhäuser, Max Ferdinand 1964.

bauliche Maßnahmen wie Maueröffnungen und Wandschlitze erzielt, welche das Licht mit Einbeziehung des Schattens als Strahl imponieren ließen. Die Macht der Sprache der Schauspieler korrespondierte mit der Macht der Fantasie des Publikums.

Über den dramaturgischen Einsatz des Tageslichts („Scheinwerfer Sonne“) herrschen unterschiedliche wissenschaftliche Auffassungen.¹⁴ Gerhäuser demonstriert an seinen Modellen von griechischen Theatern, die er mithilfe eines Scheinwerfers entsprechend dem Einfallwinkel der Sonne zu bestimmten Tageszeiten (8, 12 und 16 Uhr) und zu bestimmten Jahreszeiten (15. März und 15. August) beleuchtet, dass sich am Morgen das Skenegebäude im Eigenschatten sowie Proskenion und Orchestra im scharfen Schlagschatten des Skenegebäudes (abhängig von dessen Höhe) befanden. Ab etwa 11 Uhr bis 16 Uhr sind Orchestra und Proskenion im prallen Sonnenlicht, während nach 16 Uhr der Schlagschatten des westlichen oberen Koilonrandes zuerst den westlichen Teil der Orchestra, später die gesamte Bühne übergreifend verdunkelt. Demnach wären der frühe Morgen und der spätere Nachmittag für Aufführungen ungeeignet. Bei den großen Dionysien Mitte März läge die günstige Spielzeit zwischen 11 Uhr und 17 Uhr, wobei die Schauspieler anfangs noch im Schulterlicht von oben, später dann von vorne von der Sonne angestrahlt worden wären. Gerhäuser vertritt weiter die Auffassung, dass der Bau der Theater mit vorwiegender Öffnung nach Süden (SO-SW) bewusst unter Einbeziehung der spezifischen Lichtverhältnisse erfolgte.¹⁵

Dieser Ansicht kann entgegengehalten werden, dass das Sonnenlicht nicht wie ein Scheinwerfer wirke, sondern immer Streulicht sei und daher weniger Schattenkontraste hervorrufen würde. Außerdem reflektiere das steinerne Koilon Licht, sodass weit bessere Sichtverhältnisse vorliegen würden. Eine von den hellen Steinen ausgehende Lichtreflexion könnte allerdings bei voll besetzten Zuschauerrängen nicht zustande kommen.¹⁶ Melchinger stellt zusammenfassend fest:

„Die Regisseure konnten den Scheinwerfer Sonne nicht einstellen, wie sie wollten; aber sie konnten ihre Arrangements nach der Bewegung des Scheinwerfers einstellen, und wir sind ganz sicher, daß sie, da sie ja ihre eigenen Stücke inszenierten, schon beim Entwurf einer Szene das Licht und die Schatten vor Augen hatten, in denen

¹⁴ Vgl. Melchinger, Siegfried 1990, S. 131.

¹⁵ Vgl. Gerhäuser, Max Ferdinand 1964, S. 29 ff., 40 ff., Anhang.

¹⁶ Vgl. Melchinger, Siegfried 1990, S. 131.

Schauspieler, Chor und Szenerien bei der Aufführung liegen würden. Daher ist es für die Interpretation unerlässlich, sich in die Tageszeit hineinzusetzen, in der die Stücke gespielt worden sind.“¹⁷

Der bewusste Einsatz von Licht und Schatten im Wandel des Tageslichts konnte im Rahmen der Tetralogie verschiedenartige Atmosphären schaffen, die für jede einzelne Tragödie von Bedeutung waren. Als wievielte der drei Tragödien und daher zu welcher Uhrzeit *Antigone* aufgeführt wurde, ist nicht überliefert.¹⁸ Ausgegangen werden kann aber davon, dass wandernde Schatten dramaturgisch genutzt wurden.

Auch wenn das Sonnenlicht dem antiken griechischen Theater als Hauptlichtquelle diente, wurden zusätzlich bereits einfache künstliche Beleuchtungsmittel wie Fackeln und Öllampen benutzt sowie dramatische Effekte durch Rauch- und Blitzmaschinen erzielt.¹⁹

Das römische Theater, das zunächst in seinem Aufbau auf dem griechischen basierte, entwickelte die Anwendungsmöglichkeiten des künstlichen Lichts weiter. In der römischen Kaiserzeit wurden Theateraufführungen als große höfische Spektakel inszeniert. Diese fanden oft abends und/oder in geschlossenen Räumen statt und sollten Prunk und Macht repräsentieren. Es wurde daher eine große Anzahl Fackeln, kostbarer Öllampen und Kerzen verwendet. Es ist anzunehmen, dass mit diesen Lichtquellen Tageszeit und Stimmung ausgedrückt wurden, Quellen zur Lichtinszenierung sind allerdings nicht überliefert.²⁰

Im Mittelalter wurde für Theateraufführungen kaum künstliches Licht verwendet. Im christlichen Mittelalter, etwa ab dem 10. Jahrhundert, wurden sakrale Stücke tagsüber in Kirchen aufgeführt. Vereinzelt kamen Kerzen zum Einsatz, die Hauptlichtquelle stellte allerdings das durch die bunten Glasfenster fallende Tageslicht dar. Das durch farbiges Glas gefilterte Licht wurde als Darstellung der göttlichen Allmacht und Schönheit verstanden.²¹ Weltliche Stücke wurden auf Marktplätzen aufgeführt und fanden tagsüber statt. Als Hauptbeleuchtung diente Tageslicht, dramatische Effekte wurden durch Rauch- oder Knalleffekte erzielt.

¹⁷ Melchinger, Siegfried 1990, S. 132 f.

¹⁸ Vgl. Flashar, Hellmut 2009, S. 13.

¹⁹ Vgl. Krzeszowiak, Tadeusz 2008a, S. 45.

²⁰ Vgl. Keller, Max 2010, S. 33.

²¹ Vgl. ebd.

„Für das gesamte mittelalterliche Theater ist bemerkenswert, dass das Licht der Kirchenraumspiele eine das Wort begleitende Rolle spielte und gerade in seiner symbolischen Funktion wesentlich zum Gesamtkunstwerk beitrug. Bei den Marktplatzspielen wiederum zeichnete sich ein Wandel zum visuellen Erleben, zum realistischen Sehen wollen ab. In den immer prunkvoller werdenden Spielen des ausgehenden Mittelalters bahnte sich somit bereits der Siegeszug des künstlichen Lichtes an.“²²

2.1.2 Künstliches Licht

Mit Beginn der Neuzeit erlangte künstliche Theaterbeleuchtung die Wichtigkeit, die sie bis heute innehat. In der Renaissance (ca. 15.-16. Jahrhundert) wandelte sich das Theater und damit auch die Anforderungen an die Beleuchtung. Theaterstücke wurden nun überwiegend in geschlossenen Räumlichkeiten aufgeführt. Die Perspektivbühne, mit bespielbarem Podium und einer schräg ansteigenden Bildbühne, ermöglichte neue Gestaltungsmöglichkeiten. Im geschlossenen Raum kam künstlichen Lichtquellen nicht mehr eine rein dramaturgische Bedeutung zu, sie waren nun auch erforderlich, um die Bühne und die Darsteller überhaupt sichtbar zu machen. Diese Notwendigkeit kann als wichtigste Entwicklung für die Bedeutung des künstlichen Lichts angesehen werden. Neben der technischen Funktion der Ausleuchtung sollte Licht auch raum- und illusionsschaffende Aufgaben übernehmen. Im Theater der Renaissance wird zwischen Spiellicht, welches für die Grundausleuchtung der Bühne verwendet wurde, und vielen beweglichen, durch bunte Öle und Gläser auch farbigen Lichtern für Effekte und Stimmung unterschieden.²³

Im Barocktheater entwickelte sich die klassische Kulissenbühne mit klarer Trennung zwischen Zuschauerraum und Bühne, die mit Kerzen und Öllampen beleuchtet wurde. Die Kronleuchter des Publikumsraums wurden hochgezogen, um Nachtstimmung zu erzeugen bzw. wieder herabgelassen, um Tageslicht darzustellen. Obwohl Beleuchtung immer noch den Hauptzweck erfüllte, die Vorgänge auf der Bühne sichtbar zu machen, wurden lichtdramaturgische Ideen sichtbar. Beispielsweise sollten Komödien heller ausgeleuchtet werden, während Verdunkelungen für Tragödien eingesetzt werden sollten, um die tragische Handlung zu unterstreichen. Durch die Abdunkelung des

²² Krzeszowiak, Tadeusz 2008a, S. 49 f.

²³ Vgl. Keller, Max 2010, S. 33 f.

Zuschauerraums sollte gewährleistet werden, dass die Bühne heller erscheint und die Aufmerksamkeit des Publikums auf sich zieht, womit die für das Barocktheater typische Trennung zwischen Zuschauerraum und Bühne verstärkt wurde.²⁴

Es ist zu erwähnen, dass sich die Entwicklungen in der Theaterbeleuchtung in der Renaissance und im Barock auf das europäische Festland beschränkten. Im englischen Theater, dessen Bühnen offen oder halb offen waren, war Tageslicht weiterhin die Hauptbeleuchtungsquelle. Künstliches Licht wurde zur symbolischen Verstärkung der Handlung eingesetzt, beispielsweise indem durch das Tragen einer Fackel eine Nachtszene angedeutet wurde.²⁵

Im 18. und 19. Jahrhundert wurde eine immer hellere Bühnenbeleuchtung angestrebt, um natürlich wirkendes Licht erzeugen zu können. Mit der Argand-Öllampe konnten die Bühnen hell erleuchtet sowie farbige Stimmungen erzeugt werden. Mit der Erfindung der Gasbeleuchtung konnte erstmals dem Tag ähnliches Licht produziert werden, da die Gasflamme kalt und blaustichig und nicht wie die bisherigen Lichtquellen gelblich und dämmrig leuchtete. Dies brachte allerdings den Nachteil mit sich, dass die gemalten Kulissen durch die deutliche Erhellung fahl und unnatürlich wirkten. Außerdem war die Mitte der Bühne auch mit Gasflamme weiterhin zu dunkel, um die Darsteller deutlich agieren zu sehen. Es wurde versucht, dieses Problem durch die Einführung der Effektlampe und der Bogenlampe zu beheben. Diese waren so hell, dass die Farben der Kostüme und Requisiten erstmals unverfälscht erkennbar wurden. Die zunehmende Helligkeit der immer weiterentwickelten Beleuchtungsquellen führte dazu, dass die zweidimensional gemalten Kulissenbühnen zunehmend durch dreidimensionale Bühnenräume ersetzt wurden, in denen die Darsteller mit größerer räumlicher Dynamik agieren konnten.²⁶

Den wohl wichtigsten Einschnitt für die Theaterbeleuchtung in der Neuzeit stellt die Erfindung des elektrischen Lichts dar:

„Das elektrische Licht, das moderne psychologische Wissen, das expressionistische Kunstschaffen und die Vorherrschaft der Theaterregie – so charakteristisch an der Wende vom 19. zum 20.

²⁴ Vgl. ebd., S. 35.

²⁵ Vgl. Krzeszowiak, Tadeusz 2008a, S. 52.

²⁶ Vgl. ebd., S. 59 ff.

Jahrhundert – vermochten einen inneren Wandel des Theaters hervorzurufen. Nun kann das Licht seelische Impressionen vermitteln, kann Gedanken und Assoziationen erwecken, die plötzlich mit dem Geschehen auf der Bühne zusammenlaufen.“²⁷

Licht und Schatten wurden nicht mehr gemalt, sondern mit tatsächlichem Licht hergestellt. Die gesamte Bühne konnte nun ausgeleuchtet werden, die Bewegung der Darstellung musste sich nicht mehr nach der Platzierung der Lampen richten. Im Gegenteil, durch elektrische Lampen und Scheinwerfer wurde es möglich, dass das Licht die Handlung begleiten konnte. Durch verschiedene Stärken, Kegelbegrenzungen und Farben kann die Aufmerksamkeit des Publikums auf bestimmte Elemente der Bühne gelenkt werden. Illusionen von Orten oder Tageszeiten können durch Lichteinfall, Kontraste und Schatten erzeugt werden. Inhalte einzelner Szenen können symbolhaft, beispielsweise durch Farbassoziationen, durch passendes Licht begleitet und verstärkt werden. Auch Bühnenprojektionen wurden durch elektrisches Licht möglich, womit ganz neue Formen des Bühnenbildes entworfen werden können.²⁸

Die Entwicklung der Theaterbeleuchtung ist keineswegs abgeschlossen. Technische Verbesserungen und künstlerische Strömungen gehen Hand in Hand mit der Entfaltung neuer Möglichkeiten der Lichtinszenierung.

2.2 Technische Grundlagen und Planung des Lichtdesigns

Nachdem die gestalterischen Möglichkeiten von Lichtdesignern stark von den zur Verfügung stehenden technischen Mitteln abhängen, sollen die technischen Grundlagen der modernen Theaterbeleuchtung kurz dargestellt werden. Anschließend wird der Planungsprozess einer Lichtinszenierung dargelegt.

Im modernen Theater werden fünf Gruppen von Beleuchtungseinrichtungen unterschieden, die für die Beleuchtung der verschiedenen Bühnenbereiche zuständig sind bzw. unterschiedliche Aufgaben erfüllen: die Grundbeleuchtung, die die allgemeine Erhellung der Bühne zur Aufgabe hat; die Horizontbeleuchtung, welche der Beleuchtung der großen Horizontflächen dient; die Spielflächenbeleuchtung und die Vorderbühnenbeleuchtung, welche die horizontalen Flächen der Bühne beleuchten,

²⁷ Ebd., S. 78.

²⁸ Vgl. ebd., S. 78; Keller, Max 2010, S. 38.

sowie die Effektbeleuchtung, die für Akzentuierung von Darstellern und Kulissenelementen und für spezielle Effekte zuständig ist.²⁹

Als Lichtquellen stehen Beleuchtern und Lichtdesignern heute verschiedenste Leuchtmittel zur Verfügung, beispielsweise Glühlampen, Halogenlampen, Xenonlampen, Leuchtstoffröhren, UV-Lampen oder Leuchtdioden. Lichtquellen unterscheiden sich auch in der Art der Streuung des Lichts, z. B. kann mit Profilscheinwerfern ein scharf abgegrenzter Bereich erhellt werden, während mit Flächenscheinwerfern eine großflächige Erhellung möglich ist.³⁰

Farbiges Licht wird durch Farbfilter, üblicherweise Farbfolien, erzeugt. Dabei muss nicht jede Lichtfarbe durch eigene Lichtquellen produziert werden, Farben können auch durch den Einsatz von mehreren farbigen Lichtquellen gemischt werden. Die Helligkeit wird entweder durch Dimmer oder Blenden gesteuert.³¹ Des Weiteren können sich Lichtgestalter verschiedenster Formen von Projektionen bedienen, von einfachen Lichtschablonen oder bewegte Materialien vor der Lichtquelle bis hin zu Foto- und Videoprojektionen.³²

Welche der zur Verfügung stehenden Leuchtmittel wie zum Einsatz kommen, hängt davon ab, welche Wirkung bzw. welche Stimmung der Lichtdesigner mit seinem Lichtkonzept erreichen möchte. Schon die Richtung, aus der ein Scheinwerfer strahlt, hat einen immensen Einfluss darauf, wie ein Objekt, ein Darsteller oder der Raum wahrgenommen wird. So wirkt beispielsweise Unterlicht unnatürlich und fantastisch, während Oberlicht einen klaren Eindruck erweckt. Sowohl das Führungslicht, also die Hauptlichtquelle, als auch das Dekorationslicht, das für Akzente und Effekte zuständig ist, setzen sich fast immer aus Lichtquellen aus unterschiedlichen Richtungen und in verschiedenen Leistungsstufen zusammen.³³

Um die verschiedenen Leuchtquellen und Einstellungen zu koordinieren, werden heute fast ausschließlich digitale Lichtregiepulte verwendet. Die für die jeweilige Szene

²⁹ Vgl. Krzeszowiak, Tadeusz 2008b, S. 84 f.

³⁰ Vgl. Keller, Max 2010, S. 107 ff.

³¹ Vgl. ebd., S. 139 ff.

³² Vgl. ebd., S. 181 ff.

³³ Vgl. ebd., S. 223 f.

konzipierte Lichtstimmung wird gespeichert und kann so auf einfache Art ein- und ausgeblendet werden.³⁴

Bevor ein Lichtkonzept für ein Stück entworfen werden kann, müssen zunächst die technischen und organisatorischen Gegebenheiten des Aufführungsortes bekannt sein. Muss eine Beleuchtungsanlage erst gebaut werden oder steht sie, wie bei den meisten Theaterhäusern der Fall, bereits zur Verfügung? Wie sehr dürfen bestehende Beleuchtungssysteme verändert werden? Wie kann das Konzept in den vorhandenen Spielplan eingegliedert werden? Welche finanziellen, zeitlichen und personalen Ressourcen sind vorhanden?³⁵ Erst wenn die Rahmenbedingungen bekannt sind, kann der kreative Planungsprozess beginnen.

„Die eigentliche Planung für eine Lichtgestaltung entsteht durch Befragung der Mitbeteiligten wie Regisseur, Choreograf und Bühnenbildner über die Konzeption der Aufführung. Eine Idee muss die Lichtgestaltung einleiten, wobei es gilt, die wichtigsten und unterschiedlichen Lichtatmosphären als Orientierungsrichtlinie in Erwägung zu ziehen.“³⁶

Die auf den Anforderungen des Stückes basierenden Ideen müssen in weiterer Folge zu einem Beleuchtungsplan werden. Dieser Prozess findet zunächst theoretisch auf dem Papier bzw. über ein computerisiertes CAD-Zeichenprogramm statt. Es werden Grundrisse von Raum und Bühne inklusive des Beleuchtungssystems und einzelner Lichtquellen angefertigt. Das Konzept von Stimmung und Wirkung der Beleuchtung, welches der Lichtdesigner vor Augen hat, muss in einen detaillierten Entwurf umgewandelt werden, der Lichtarten, Lichtkontrast, Farbigkeit und Helligkeit inkludiert. Dies erfordert einerseits hervorragende technische Kenntnisse und andererseits visuelle Vorstellungskraft.³⁷

³⁴ Vgl. Krzeszowiak, Tadeusz 2008a, S. 97.

³⁵ Vgl. Keller, Max 2010, S. 237.

³⁶ Ebd., S. 230.

³⁷ Vgl. ebd., S. 237 f.

2.3 Lichtdesign – Die Kunst der Lichtinszenierung

Nachdem nun die Grundlagen der Beleuchtung behandelt wurden, soll darauf eingegangen werden, wie Licht zu einer Inszenierung beitragen kann, wie bestimmte Stimmungen durch Licht erzielt und verstärkt werden können.

Der Lichtdesigner entwirft zum einen das Gesamtkonzept für das Stück, zum anderen werden dem Gesamtkonzept entsprechend die einzelnen Szenen gestaltet. Dabei muss immer im Auge behalten werden, welche Aufgaben dem Licht in einer bestimmten Inszenierung oder einer bestimmten Szene zukommen. Es muss anders illuminiert werden, wenn es um klare Sichtbarkeit der gesamten Bühne geht, als wenn der Hauptfokus auf der ausgelösten Stimmung liegt und die Genauigkeit des Erkennens der Objekte und Personen auf der Bühne zugunsten der auszulösenden Emotionen vernachlässigt werden darf.

„Der Stellenwert des Lichtes ist von mehreren Faktoren abhängig.
Regie: Will die Regie dramaturgische Unterstützung durch das Licht
= hoher Stellenwert.
Es gibt auch Regiearbeiten, die nur eine helle Bühne verlangen =
geringer oder gar kein Stellenwert.
Im Schauspiel wird meistens ‚Dramaturgisches Licht‘ eingesetzt. Dies
ist sehr richtungsweisend für Empfindung und Stimmung der Szenen.
In der Oper wirkt oft der Raum als Ganzes. Die Mimik des Sängers ist
nicht so von Bedeutung.
Es gibt auch Inszenierungen ohne Dekorationen, da werden mit Licht
Räume geschaffen.“³⁸

Das Gesamtkonzept basiert auf Überlegungen zum Text des Stückes und zur Art der Inszenierung. Welche Aspekte des Textes sollen in der Inszenierung besonders hervorgehoben werden? Welche Ästhetik soll vermittelt werden?

Es ist außerdem von Relevanz, ob das Lichtdesign komplementär zum Bühnenbild steht, es also das Bühnenbild in Szene setzen bzw. eine ästhetische Einheit mit ihm bilden soll, oder aber das Licht selbst zum eigentlichen Bühnenbild wird. In den meisten Fällen setzt das Licht das Bühnenbild in Szene, eine enge Zusammenarbeit mit dem Bühnenbildner ist daher eine Grundvoraussetzung für ein gelungenes Lichtkonzept.

³⁸ Rom, Friedrich 2016, Interview durch Sandra Hochwarter.

Dabei ist es nicht nur wichtig, eine gemeinsame künstlerische Vision umzusetzen, sondern auch darauf zu achten, wie bestimmte im Bühnenbild verwendete Materialien ausgeleuchtet werden müssen, um die gewünschte Illusion zu erhalten. Glatte Oberflächen reflektieren Licht, raue Materialien streuen das Licht diffus, während dunkle Oberflächen Licht absorbieren. Die Kenntnisse der Materialien und der Lichtwirkung darauf sind insbesondere wichtig, da im Theater die Dekorationsteile nicht immer aus jenen Materialien gebaut werden, die dargestellt werden sollen.³⁹

Das Licht zum "eigentlichen Bühnenbild" werden zu lassen, ist beispielsweise mit Projektionen oder Lasern möglich. Durch großflächige Projektionen, z. B. auf den gesamten Rundhorizont, sind sowohl statische als auch dynamische Raumgestaltungen möglich.⁴⁰ Sie können den Zuschauer durch Darstellungen naturalistischer Szenerien sowohl an reale als auch fiktionale Orte transportieren. Sie können aber auch völlig abstrakt sein und so einen Kontrast oder eine subtile Untermalung zum gesprochenen Wort darstellen. Projektionen bergen durch die Zusammenarbeit mit Foto- und Videokünstlern oder Filmemachern auch das Potenzial, die Grenzen zwischen dem Theater und anderen Kunstformen aufzuweichen bzw. neue Kategorien für Performancekunst zu schaffen.

Laser bieten die Möglichkeit, als einziges Mittel der Raumgestaltung und Raumveränderung zu fungieren. Durch die enorme Leuchtdichte und Bündelung des Lichtstrahls kann die Illusion dreidimensional-offener oder begrenzter Räume schaffen. Starke Leuchtkraft und irisierende Qualität des Lasers haben auf den Betrachter eine psychologische Wirkung, die als fiktionales Farberlebnis empfunden wird. Dieser Effekt kann vom Lichtdesigner gezielt eingesetzt werden.⁴¹

Eine weitere Form, das Licht als Hauptakteur visueller Teile der Inszenierung hervorzubringen, ist der Einsatz von Beleuchtungskörpern als Teil des Bühnenbilds. Anders als bei Projektionen oder Lasern schafft damit nicht nur das Licht alleine die räumliche Illusion, auch die Lichtquellen selbst werden als Gestaltungsmittel in Szene gesetzt. Die Möglichkeiten reichen von minimalistischen Anordnungen, wie einzelnen Projektoren auf der Bühne, bis hin zu großen Lichtinstallationen, wie LED- oder

³⁹ Vgl. Lehmann, Marie-Luise 2002, S. 16.

⁴⁰ Vgl. Krzeszowiak, Tadeusz 2008a, S. 78.

⁴¹ Vgl. ebd., S. 103.

Scheinwerferhintergrundwänden oder Leuchtstoffröhreninstallationen.⁴² Die Anfertigungen können auch so gestaltet werden, dass sie bewegbar, veränderbar und/oder begehrbar sind.

Eine bisher vor allem aufgrund technischer Begrenzungen wenig angewandte Gestaltungsmöglichkeit ist die Holografie. Theoretisch könnten mit Hologrammen ganze Bühnenbilder gestaltet werden. Jede erdenkliche fantastische und verwunschene Welt könnte auf die Bühne gebracht werden, ohne eine einzige Dekoration zu bauen.⁴³ Es bleibt abzuwarten, ob Hologrammbühnen eine ferne Zukunftsvision sind oder der technische Fortschritt dazu führt, dass Licht- und Bühnendesign bald völlig neu gedacht werden müssen.

Wie erzeugen Lichtdesigner mit den ihnen zur Verfügung stehenden Mitteln die in ihrem Lichtkonzept bzw. den einzelnen Szenen gewünschten emotionalen und symbolischen Wirkungen? Farben sind das wohl wichtigste Gestaltungsmittel von Lichtdesignern, um Stimmungen zu erwecken. Farben und Farbkombinationen lösen ganz bestimmte Assoziationen und Gefühle bei Zuschauern aus, Ruhe oder Aufregung, Wärme oder Kälte, Schönheit oder Hässlichkeit, Weiblichkeit oder Männlichkeit, Gut oder Böse.

„Farben wirken sowohl im Bewusstsein als auch im Unterbewusstsein. Wer sie klug dosiert und inszeniert, kann Gedanken und Emotionen beeinflussen, Räume gestalten, Fantasien anregen und Erinnerungen wachrufen. Obwohl diese inneren Vorgänge bei jedem Menschen verschieden ablaufen, gibt es für die Verwendung von Farben kulturelle Konnotationen und Präferenzen, die jeder Lichtdesigner kennen sollte.“⁴⁴

Warme Farben wie Rot, Orange oder Gelb erinnern an Sonne und Feuer, kalte Farben wie Blau oder Türkis werden mit Wasser, Himmel und Metall assoziiert. Leuchtende Farben mit hoher Sättigung rufen stärkere Emotionen hervor als mit Schwarz oder Weiß gemischte Farben.

Im Folgenden werden die Wirkung, die Assoziationen und Bedeutungen der einzelnen Farben vorgestellt. Dies ist die Basis für die Auswahl eines Farbkonzepts für eine

⁴² Vgl. Keller, Max 2010, S. 133.

⁴³ Vgl. ebd., S. 106.

⁴⁴ Lehmann, Marie-Luise 2002, S. 170.

Inszenierung oder eine Szene. Die folgende Übersicht basiert auf der Farbcharakterisierung von Max Keller.⁴⁵

- Rot: Rot ist eine laute, kräftige Farbe, die starke Gefühle bei Menschen auslöst. Sie symbolisiert Liebe, Begierde und Erotik, aber auch Kraft, Blut und Aggression. Sattes, schweres Dunkelrot wirkt außerdem würdevoll und ernst. Hellere, ins Orange oder Rosa gehende Rottöne wirken jung und fröhlich. Rotes Licht zieht die Aufmerksamkeit an, erregt und aktiviert. Es wird daher häufig für entscheidende Ereignisse und Wendungen eingesetzt, für romantische, sexuelle Szenen ebenso wie für brutale.
- Blau: Blau ist eine kalte, beruhigende und distanzierte Farbe. Mit ihr werden der Himmel und Wasser assoziiert. Helles Blau wirkt friedlich und sanft, je dunkler der Blauton ist, desto mystischer und ernster wird seine Ausstrahlung. Blau kann auch Traurigkeit und Sehnsucht darstellen („feeling blue“).
- Grün: Grün symbolisiert Natur, Lebendigkeit, Frische. Durch die Assoziation mit keimenden Blättern und Frühling ist Grün auch die Farbe der Hoffnung. Die starke Verbindung mit der natürlichen Umwelt kann aber auch ins Gegenteil schwenken. Wenn der Grünton sehr schrill ist, kann die Farbe auch giftig und gefährlich wirken. Grün kann sowohl eingesetzt werden, um eine natürliche Szenerie darzustellen, als auch, um eine verwunschene, zauberhafte Welt zu illusionieren.
- Violett: Violett ist durch seine Mischung aus Rot und Blau weder kalt noch warm. Vielleicht wirkt diese Farbe dadurch rätselhaft und ätherisch. Violett wird mit Magie, Übersinnlichkeit und Mystik assoziiert, aber auch mit Extravaganz und Würde. Mit Weiß gemischt erscheint hellviolett, zart und weiblich.
- Gelb: Gelb wirkt durch die Assoziation mit der Sonne heiter, fröhlich und anregend. Die Farbe kann aber auch anzeigen, dass etwas – tatsächlich oder symbolisch – bitter oder sauer ist, und versinnbildlicht in unserer Kultur auch Eifersucht, Lüge, Neid und Geiz. Goldgelb symbolisiert Überfluss, Reichtum und Macht. Gelb steht auch für Licht, Leuchten und Erleuchtung an sich. Es

⁴⁵ Vgl. Keller, Max 2010, S. 58 ff.

kann daher eingesetzt werden, um eine Szene in ein klares, deutliches Licht zu rücken.

- Orange: Die Farbe Orange wirkt freudig, frisch und festlich. Sie symbolisiert Agilität, Genuss und Fruchtbarkeit. Diese Farbe strahlt immer Wärme aus und kann genutzt werden, um Feuerschein, Sonnenaufgänge und glimmende Hitze darzustellen.
- Magenta: Magenta wirkt kraftvoll, intensiv und mächtig. Vor allem das tiefe Purpur symbolisiert, historisch bedingt, Macht und Status, wurde es doch von Bischöfen und Königen getragen. Magenta wirkt unnatürlich und unwirklich, es symbolisiert auch das Übersinnliche, das Transzendente. Im Gegensatz zu Violett wirkt es dabei aber nicht so, als würde etwas verschleiert werden, Magenta weist auf Besonderheiten hin und zeigt sie dem Publikum.
- Braun: Am stärksten wird Braun mit Erde und damit mit Natürlichkeit und Fruchtbarkeit assoziiert. Es drückt Gemütlichkeit, Behäbigkeit und Beruhigung aus, versinnbildlicht aber auch Schmutz und Armut. Keine andere Farbe ist soweit von Künstlichkeit, Feinheit und Extravaganz entfernt, weshalb Braun meist für die Ausleuchtung natürlicher Umgebungen oder bodenständiger Charaktere verwendet wird.
- Grau: Mit Grau werden Trübe, Langeweile und Alter assoziiert. Es ist eine neutrale Farbe, die es nicht vermag, Emotionen hervorzurufen. Grau wird daher als Neben- oder Hintergrundfarbe benutzt, kann starke Kontraste ausgleichen und starke Farben neutralisieren. Graues Licht kann aber auch benutzt werden, um eine trübe, nachdenkliche Stimmung zu leuchten.
- Schwarz: Schwarz drückt Dunkelheit, Finsternis, Ernst und Negativität aus. Es versinnbildlicht Gefühle wie Angst und Traurigkeit und ist in unserem Kulturkreis die Farbe des Todes. Schwarz wirkt aber auch elegant, intelligent und erhaben. Zusammen mit Weiß können starke Kontraste erzeugt werden.
- Weiß: Mit Weiß werden Unschuld, Reinheit und Wahrheit verbunden. Es können friedliche, offene, klare Stimmungen erzeugt werden. Gemeinsam mit Schwarz können spannende, starke Kontrasteffekte erzeugt werden, die Bedeutsames darstellen.

Lichtdesigner haben verschiedene Möglichkeiten, diese Lichtcharakteristika einzusetzen. In den meisten Fällen werden für eine Szene mehrere Farben gleichzeitig verwendet. Das Hintergrundlicht hat beispielsweise meist eine andere Farbe als Lichteffekte, die spezifische Bereiche der Bühne, Requisiten oder Darsteller hervorheben. Der Lichtdesigner entscheidet auch, ob er mit farbigem Licht subtil eine bestimmte Atmosphäre für die Szenerie schaffen möchte oder ob die Farben ganz bewusst vom Publikum wahrgenommen werden sollen. Letzteres ist beispielsweise dann sinnvoll, wenn in einer Inszenierung die Orte vor allem durch verschiedenfarbiges Licht dargestellt werden sollen. So kann das Publikum erkennen, an welchem Ort sich die Schauspieler gerade befinden, ohne dass dies jedes Mal ausgesprochen bzw. das Bühnenbild entsprechend umgebaut werden muss. Auch den Hauptcharakteren können bestimmte Farben zugeordnet werden.⁴⁶

Schatten sind ein wichtiges Werkzeug, um spezifische Stimmungen auszulösen. Schatten können einerseits dazu genutzt werden, eine realistische, natürliche Wahrnehmung von Räumlichkeit und Zeit zu schaffen, andererseits werden sie auch verwendet, um bestimmte Gefühle auszulösen.⁴⁷ Mit Schatten können beim Betrachter negative Gefühle von Angst, Bedrohung oder Isolation ausgelöst werden. Dunkelheit wird von Menschen als gefährlich wahrgenommen, was im Schatten liegt, ist undurchschaubar und unberechenbar. Mit Schatten kann auch der psychische Zustand des Darstellers symbolisiert werden. Eine sich verdunkelnde Gedankenwelt kann durch immer mehr Schatten dargestellt werden, diffuse Ängste oder Stimmen im Kopf durch bewegte, umherschwirrende Schatten. Es kann auch mit farbigen Schatten gearbeitet werden, dabei werden die Stimmungen, die Schatten und Farbe auslösen, miteinander kombiniert und können die jeweilige Wirkung verstärken.

Beleuchtung für Schauspiel verlangt im Vergleich zu Musik- oder Tanztheateraufführungen eine ruhige, schnörkellose Lichtführung. Nur in wenigen Fällen sind Verfolgerscheinwerfer oder ein sehr schneller Wechsel der visuellen Gestaltung notwendig. Schauspiel bietet Lichtdesignern vermutlich die größten Freiheiten in der Gestaltung.⁴⁸ Dies trifft insbesondere auf Stücke zu, deren Inhalte im

⁴⁶ Vgl. Keller, Max 2010, S. 65.

⁴⁷ Vgl. Lehmann, Marie-Luise 2002, S. 176.

⁴⁸ Vgl. Keller, Max 2010, S. 279.

kollektiven Bewusstsein einer Gesellschaft verankert sind und die schon seit Jahrzehnten oder gar Jahrhunderten inszeniert werden. Hier kann das Lichtdesign einen neuen Interessenfokus setzen und die Interpretation in einen aktuellen gesellschaftlichen Kontext einbetten.

3 Lichtdesign bei Sophokles' *Antigone* (Jette Steckel)

Die von Sophokles verfasste Tragödie *Antigone* bildet vom Handlungsbogen her (nicht chronologisch vom Aufführungszeitpunkt) die dritte Tragödie der Thebanischen Trilogie um das Schicksal des Stadtstaates Theben und den Mythos des Ödipus.

Die Figur der Antigone stellt das Symbol einer selbstbewussten, starken Frau mit hoher sittlich-menschlicher Einstellung dar, die sich gegen als Unrecht empfundene herrschende Verhältnisse auflehnt und im Eintreten für die aus ihrer Sicht gerechte Sache sogar ihren eigenen Untergang in Kauf nimmt. Die Aporie des Konflikts zwischen dem Gehorsam gegenüber Gesetzen des Staates (insbesondere, wenn dieser autoritär-diktatorisch auftritt) und humanitärem Verhalten („göttliche Gesetze“, allgemeine Menschenrechte) bildet den Spannungsbogen der Tragödie. Diese brisante Thematik war in allen Epochen der Menschheitsgeschichte bis heute Anlass für philosophisch-politische wie auch für emotionale Auseinandersetzungen, die ihren literarischen Niederschlag auch in Form von Theaterstücken und Musikkompositionen fanden.⁴⁹

Zunächst werden der Ursprung des Antigone-Mythos sowie die Entstehungsgeschichte und Inhalt der Sophokles-Bearbeitung dargestellt. Außerdem werden die historische Bedeutung und Verwendung des Stoffes zusammengefasst. Anschließend wird das Lichtdesign von Sophokles' *Antigone* am Wiener Burgtheater unter Regisseurin Jette Steckel behandelt. Dafür wird zunächst die Inszenierung betrachtet, um die darauffolgende Analyse des Lichtdesigns sowie die Beschreibung des Lichtdesigns nach Szenenbildern in den Kontext setzen und interpretieren zu können. Das Kapitel schließt mit der Beantwortung der Fragen ab, wie das Lichtdesign in dieser Inszenierung zur Interpretation genutzt werden kann und welche Bedeutung dem künstlichen Licht für die Tragödie zugesprochen wird.

3.1 Sophokles' *Antigone*

Der Antigone-Mythos beruht auf Überlieferungen aus der griechischen Mythologie, die Homer zugeschrieben werden. Homer erwähnt im 8. Jahrhundert v. Chr. in seiner

⁴⁹ Vgl. Flashar, Hellmut 2009, S. 25-354; Geisenhanslüke, Achim 1999, S. 28-31; Möbius, Thomas 2014, S. 77-99.

Odyssee die frevelhafte Heirat von Ödipus mit seiner Mutter, hier Epikaste (nicht Iokaste) genannt, die Selbstmord begeht, nicht aber die inzestuöse Zeugung der Söhne Polyneikes und Eteokles und der Töchter Antigone und Ismene.⁵⁰

„Hierauf kam Epikaste, die Schöne, Ödipus' Mutter,
 Welche die schrecklichste Tat mit geblendeter Seele verübet.
 Ihren leiblichen Sohn, der seinen Vater ermordet,
 Nahm sie zum Mann! Allein bald rügten die Götter die Schandtät.
 Ödipus herrschte, mit Kummer behäuft, in der lieblichen Thebä,
 Über Kadmos' Geschlecht, durch der Götter verderblichen Ratschluss.
 Aber sie fuhr hinab zu den festen Toren des Todes,
 Denn sie knüpft' an das hohe Gebälk, in der Wut der Verzweiflung,
 Selbst das erdrosselnde Seil, und ließ unnennbares Elend
 Jenem zurück, den Fluch der blutgeschändeten Mutter.“⁵¹

Die, wenngleich unbewusste, auch in der damaligen Zeit zutiefst moralisch verwerfliche Blutschande der Zeugung von (vier) Kindern mit der eigenen Mutter wird – bei zahlreichen unterschiedlichen, oft nur in Versfragmenten vorliegenden Sagenversionen – offensichtlich erst von Aischylos und Sophokles als tragische Zuspitzung hinzugefügt.

Sophokles (497/496 v. Chr. bis 406/405 v. Chr.) zählt neben Aischylos (525-456 v. Chr.) und Euripides (485/484-406 v. Chr.) zu den bedeutendsten Tragödiendichtern der griechischen Antike. Er verfasste 123 Tragödien, von denen nur 7 erhalten geblieben sind. Drei davon werden heute als Thebanische Trilogie bezeichnet: König Ödipus (427 v. Chr. uraufgeführt) Ödipus auf Kolonos (401 v. Chr. posthum uraufgeführt) und Antigone (442 v. Chr. uraufgeführt).⁵² Obwohl Antigone als erstes Stück der Trilogie aufgeführt wurde, bildet sie nach dem thematischen Handlungsbogen die dritte Tragödie der Thebanischen Trilogie um das Schicksal des Stadtstaates Theben und den Mythos des Ödipus.

⁵⁰ Vgl. Föllinger, Sabine 2003, S. 153.

⁵¹ Homer 2008, S. 1085 f.

⁵² Vgl. Flashar, Hellmut 2000, S. 30-41; Kytzler, Bernhard; Latacz, Joachim & Sallmann, Klaus 1996, S. 128-134.

Zur Zeit der Entstehung befand sich Athen unter dem Einfluss des führenden Staatsmannes Perikles (490 bis 429 v. Chr.) in einer Phase großer politischer Macht, gesellschaftlicher Entwicklung und kultureller Hochblüte.⁵³

Es wird vermutet, dass Sophokles das Stück *Antigone* als Reaktion auf die Verbannung des Themistokles (525 v. Chr. bis 459 v. Chr.) aus Athen verfasste. Der Sieger der Seeschlacht von Salamis hatte angeblich gegen den Staat intrigiert und wurde des Hochverrats bezichtigt. Die Motive und Thematiken, die Sophokles in der *Antigone* verarbeitet, Umsturz, Tyrannenherrschaft bis hin zu der Frage der Bestattung sind den Ereignissen um Themistokles sehr ähnlich.⁵⁴

Die Uraufführung von Sophokles *Antigone* fand vermutlich 442 v. Chr. bei den Festen zu Ehren des Gottes Dionysos, dem griechischen Gott des Weines, der Ekstase und der Fruchtbarkeit,⁵⁵ in Athen statt. Dionysien waren aus agrarischen Fruchtbarkeitsriten hervorgegangene kultische Feste zu Ehren des Dionysos mit Lobgesängen (Dithyrambos), Tänzen, Opfergaben und ausgelassenem Feiern und Theaterwettbewerben (Agon). Diese großen, städtischen Dionysien⁵⁶ wurden seit dem sechsten vorchristlichen Jahrhundert jährlich zu Frühlingsbeginn um den 15. März⁵⁷ oder um den 25. März⁵⁸ abgehalten. Alle männlichen und weiblichen Bürger Athens und auch die Metöken, in Athen lebende Ausländer, durften als Publikum teilnehmen. Oberhalb des Dionysos-Tempels wurde am Südhang der Akropolis eigens dafür das Dionysos-Theater⁵⁹ errichtet, anfangs mit hölzernen Zuschauertribünen, später mit Sitzreihen aus Stein, es fasste etwa 15.000 Besucher. Wie bereits in Kapitel 2.1 ausgeführt, fand die Aufführung bei natürlichem Licht statt.

⁵³ Vgl. Brodersen, Kai & Zimmermann, Bernhard 2006, S. 455 f.; Thukydides 2000, S. 105 ff.

⁵⁴ Vgl. Lefèvre, Eckard, S. 83.

⁵⁵ Vgl. Brodersen, Kai & Zimmermann, Bernhard 2006, S. 145 f.; Mikisch, Heinz 2006, S. 90 ff., 285; Blume, Horst-Dieter 1978/1991, S. 14 ff.

⁵⁶ Vgl. Flashar, Hellmut 2009, S. 9-24; Zimmermann, Bernhard 2011, S. 484-610, 555 ff.; Blume, Horst-Dieter 1978/1991, S. 14-29; Fischer-Lichte, Erika 1990, S. 13 ff.; Müller, Carl Werner 2009, S. 18-41; Seidensticker, Bernd 2010, S. 11 ff.

⁵⁷ Vgl. Gerhäuser, Max Ferdinand 1964, S. 28.

⁵⁸ Vgl. Melchinger, Siegfried 1974/1990, S. 279.

⁵⁹ Vgl. Gogos, Savas 2008, S. 49 ff.

3.1.1 Inhalt der Tragödie

Der Antigone-Mythos ist Teil des Sagenkreises des Thebanischen Zyklus der griechischen Mythologie. Nachfolgend wird auch die Vorgeschichte dargestellt, bevor der Inhalt der Antigone beschrieben wird.

König Laios von Theben hat einst einen Königssohn von Elis geraubt. Dessen Vater sprach den Fluch aus, dass Laios vom eigenen Sohn getötet werden würde. Der Gott Apollon bestärkt diesen Fluch, indem er Laios zu verstehen gibt, dass er seinem Schicksal nur entgehen könne, wenn er keine Kinder zeugen würde. Betrunkene schläft er jedoch mit seiner Frau Iokaste, die ihm einen Knaben gebärt. Um dem Fluch zu entgehen, lässt Laios seinem Sohn die Knöchel durchstechen und ihn in den Bergen aussetzen. Ein Hirte findet ihn und bringt ihn zum kinderlosen König Polybos von Korinth, der ihn, ohne von dem Fluch zu wissen, als Sohn aufnimmt und ihm den Namen Ödipus (Schwellfuß) gibt.

Als Ödipus erwachsen wird, bekommt er Zweifel an seiner Herkunft und befragt das Orakel von Delphi. Der Spruch lautet, dass er seinen Vater töten und seine Mutter heiraten würde. Um seine vermeintlichen Eltern nicht zu gefährden, kehrt er nicht nach Korinth zurück, sondern wandert Richtung Theben. An einer Wegkreuzung gerät Ödipus in einen Streit mit einem ihm unbekannten Mann und erschlägt ihn, ohne zu wissen, dass es sein wirklicher Vater Laios ist. Auf dem Weg nach Theben befreit er die Stadt von der Sphinx, einer Löwin mit Kopf und Oberkörper einer Frau, die alle tötet, die ihr Rätsel nicht lösen können: Was geht am Morgen auf vier, am Mittag auf zwei und am Abend auf drei Beinen? Ödipus weiß die Antwort: der Mensch als Kind, Erwachsener und Greis mit Stock. Daraufhin stürzt sich die Sphinx in eine Schlucht. Zum Dank erhält Ödipus den verwaisten Königsthron und heiratet Iokaste, nicht wissend, dass sie seine wirkliche Mutter ist. Sie gebärt ihm zwei Söhne, Polyneikes und Eteokles, und zwei Töchter, Antigone und Ismene.⁶⁰

König Ödipus von Theben erkennt, dass er den Spruch des Orakels von Delphi unwissend verwirklicht hat. Er hat seinen Vater Laios getötet und seine Mutter Iokaste geheiratet. Seine Frau bzw. Mutter Iokaste bringt sich um. Daraufhin blendet er sich

⁶⁰ Vgl. Mickisch, Heinz 2006, S. 30, 220 ff., 297; Föllinger, Sabine 2003, S. 157.

selbst, d. h., er sticht sich die Augen aus, und geht in die Emigration nach Kolonos (nach anderen Quellen wird er von seinen Söhnen vertrieben), wo er im Hain der Eumeniden (griechisch: die Gutmeinenden, euphemistische Bezeichnung für die drei Erinnyen) in Frieden sterben will. Seine Tochter Antigone versorgt ihn, während seine zweite Tochter Ismene in Theben bleibt. Währenddessen führt Kreon, Iokastes Bruder, die Regierungsgeschäfte, bis die Söhne des Ödipus und der Iokaste, Polyneikes und Eteokles, volljährig sind. Diese vereinbaren, sich jährlich im Amt des Königs abzuwechseln. Der jüngere Sohn Eteokles weigert sich, wohl mit Kreon verbündet, nach einem Jahr, die Macht abzugeben. Der Erstgeborene Polyneikes flüchtet und kehrt mit Mitstreitern aus Argos nach Theben zurück, um die Stadt mit den sieben Toren zu erobern. Dies misslingt, die Thebaner bleiben siegreich. Eine Weissagung des blinden Sehers Teiresias sagt den Tod beider Söhne und den Untergang des Herrschergeschlechts vorher. Diese Weissagung bewahrheitet sich: Eteokles und Polyneikes töten einander gegenseitig im Kampf, indem sie sich gleichzeitig mit dem Speer erstechen.

Hier setzt nun Sophokles' Tragödie *Antigone* ein: Kreon macht sich selbst zum neuen Herrscher des Stadtstaates Theben. Er lässt, so wie es das göttliche Recht gebietet, Eteokles bestatten, der damit in den Hades einziehen und ewige Ruhe finden kann. Polyneikes, den Kreon als Staatsfeind betrachtet, verweigert er ein Begräbnis und verkündet die Todesstrafe für jeden, der dieses Verbot bricht. Dessen Schwester Antigone rebelliert gegen dieses Bestattungsverbot ihres Onkels und begräbt ihren Bruder. Sie stellt damit das göttliche Gesetz über die Staatsraison. Ihre moralische Verpflichtung, die sie gegenüber dem toten Bruder empfindet, und die Vernunft, sich der staatlichen Macht unterzuordnen, stehen einander unversöhnlich gegenüber. Obwohl Haimon, Antigones Verlobter und Kreons Sohn, um ihre Freilassung bittet und die Volksmeinung auf der Seite Antigones ist, lässt König Kreon Antigone zwar nicht öffentlich hinrichten, jedoch lebendig in eine Felshöhle einmauern. Um ihrem Hungertod zuvorzukommen, erhängt sie sich, worauf auch Haimon Selbstmord verübt. Als Kreons Frau Eurydike davon erfährt, begeht sie ebenfalls Selbstmord (die Eurydike-Szene kommt bei der Burgtheaterinszenierung von Jette Steckel ohne Angabe von Gründen nicht vor). Kreon erkennt nach dem Eintreten der Weissagungen des Teiresias, dass die Verantwortung bei ihm und die Schuld in seiner Hybris liegt und

beschließt, Polyneikes zu beerdigen und Antigone freizulassen. Er entscheidet sich zu spät. Sein Selbstmord wird angedeutet.⁶¹

3.1.2 Rezeptionsgeschichte des Antigone-Stoffes

Der vielschichtige Themenkomplex des Ödipus und des Schicksals des Thebanischen Herrschergeschlechts ist neben Sophokles von mindestens zwölf anderen antiken Autoren aufgegriffen und in zahlreichen Tragödien meist sehr divergierend dargestellt worden. Erhalten geblieben ist von Aischylos' Ödipus-Trilogie nur *Sieben gegen Theben*, während die *Oidipus*-Version von Euripides nicht erhalten geblieben ist.⁶²

Allen Bearbeitungen gemeinsam ist die Betonung der generationenübergreifenden Abhängigkeiten mit einer engen Beziehung zum Schicksal der gesamten Polis. Die individuellen Handlungen der früheren Generationen bestimmen das Verhalten der nächsten entscheidend mit.⁶³ Große Bedeutung kommt einem vorhersagenden, zum Teil nahezu imperativischen Orakel als göttliche Einflussnahme des Apollon⁶⁴ zu, die den Freiheitsraum der Menschen aber nur modifiziert, nicht völlig einschränkt.⁶⁵

„Es geht hier vielmehr um die Herauslösung desjenigen Handlungsfadens, den der Mensch in dem komplexen Gewebe von Determinanten, die in einer konkreten Handlung zusammenfließen, selbst in der Hand hält und durch den er selbst eine der handlungsrelevanten Determinanten bildet. Für diesen Anteil an seinem Schicksal ist der Mensch subjektiv zuständig und moralisch verantwortlich.“⁶⁶

Eine Bearbeitung des *Antigone*- bzw. *Ödipus*-Stoffes zur Zeit des Imperium Romanum nimmt der Philosoph und Politiker Lucius Annaeus Seneca (4 v. Chr.- 65 n. Chr., von Kaiser Nero erzwungener Selbstmord) vor. Dabei erfahren die männlichen Figuren eine

⁶¹ Vgl. Burgtheater.at 2015a.

⁶² Vgl. Kaufmann, Walter 1980, S. 123.

⁶³ Vgl. Föllinger, Sabine 2003, S. 172 ff., 322 ff.

⁶⁴ Apollon (auch Phoibos), Sohn des Zeus und der Leto, Zwillingsbruder der Göttin Artemis, ist der griechische Gott des Lichts, der Weissagung, des Traumes, der sittlichen Reinheit und der Heilung, sowie der Künste. Das apollinische Prinzip der Vernunft und Mäßigung steht im Gegensatz zum dionysischen Prinzip der Dunkelheit, des Rausches, des Instinkts und der Ekstase. (Vgl. Müller, Ulrich 2007, S. 38; Mikisch, Heinz 2006, S. 33; Nietzsche, Friedrich 1871/1993, S. 19 ff.)

⁶⁵ Vgl. Schmitt, Arbogast 1997, S. 28 f.

⁶⁶ Ebd. S. 45.

negativere Darstellung, während Antigones humane Einstellung positiv hervorgehoben wird.⁶⁷

Nach dem Theatervakuum zwischen dem 6. und 10. Jahrhundert kommen die Figur der Antigone und der Ödipus-Mythos erst in der frühen Renaissance wieder zum Vorschein. Der italienische Dichter Giovanni Boccaccio (1313-1375) veröffentlicht 1374 in lateinischer Sprache das Buch *De mulieribus claris* (*Über berühmte Frauen*), in dem 106 Biografien mythologischer und realer Frauenfiguren beschrieben werden. Die erste deutsche Übersetzung 1473 mit dem Titel *Von den synnrychen erluchten wyben* stammt vom deutschen, an der Wiener Universität in Philosophie und in Padua in Medizin promovierten Heinrich Steinhöwel (1412-1482).⁶⁸

Der Nürnberger Meistersinger Hans Sachs (1494-1576) übersetzt 1550 eine Boccaccio-Figur neu als *Die unglück hafftig Königin Jocasta*.⁶⁹ 1580 verfasst der französische Dramatiker Robert Garnier (1545-1590) *Antigone ou La Piété* (Antigone oder die Frömmigkeit) als christlich-religiöse Uminterpretation, in der Antigone den toten Polyneikes ähnlich beweint wie die Heilige Maria als Mater dolorosa den Leichnam des vom Kreuz abgenommenen Jesus Christus.⁷⁰ Die erste öffentliche Aufführung einer antiken Tragödie seit der Antike findet mit *König Ödipus* 1585 im eben erst errichteten Teatro Olimpico in Vicenza/Venetien statt.⁷¹

Der schlesische Dichter Martin Opitz (1597-1639) übersetzt die Urfassung der Antigone 1636 (während des 30-jährigen Krieges) ins Deutsche, wodurch der dramatische Stoff in gebildeten Kreisen bekannt wird.⁷² 1638 folgt die Uraufführung von *Antigone ou La Thébaïde* des französischen Poeten Jean de Rotrou (1609-1650).⁷³ Ein Zeitgenosse, der französische Theatermacher Pierre Corneille (1606-1684), bringt 1659 die Ödipus-Tragödie *Oedipe* auf die Pariser Bühne.⁷⁴ Der bedeutende französische Barock-Dramatiker Jean Racine (1639-1699) stellt 1664 mit *La Thébaïde ou Les Frères ennemis* (die verfeindeten Brüder) neben dem Kampf der Brüder um Theben die

⁶⁷ Vgl. Möbius, Thomas 2014, S. 79 f.

⁶⁸ Vgl. Armstrong, Guyda 2003, S. 87.

⁶⁹ Vgl. Roßbach, Nikola 2005, S. 263 f.

⁷⁰ Vgl. Leis, Mario & Hönsch, Nancy 2016, S. 87.

⁷¹ Vgl. Flashar, Hellmut 2009, S. 25 f.

⁷² Vgl. Möbius, Thomas 2014, S. 80.

⁷³ Vgl. Leis, Mario & Hönsch, Nancy 2016, S. 86.

⁷⁴ Vgl. Fischer-Lichte, Erika 1990, S. 241.

Rivalität zwischen Kreon und Haimon um die Liebe Antigones in den Mittelpunkt.⁷⁵ Die englischen Poeten John Dryden (1631-1700) und Nathaniel Lee (1653-1692) verfassen 1679 gemeinsam eine Ödipus-Bearbeitung. Die erste von dem französischen Philosophen Voltaire (1694-1778) geschriebene und 1718 aufgeführte Tragödie beschäftigt sich mit dem Ödipus-Stoff.⁷⁶

Auch in die Opernliteratur findet die Antigone/Ödipus-Tragödie Eingang. Der italienische Komponist Tommaso Traetta (1727-1779) komponiert die Oper *Antigone* als Hofkapellmeister unter Zarin Katharina II. im Geist der Aufklärung. Das Libretto stammt von Mario Coltellini, die Uraufführung fand 1772 in St. Petersburg statt. Mit der Epoche der Aufklärung entwickelt sich ein gesteigertes Interesse an antiker Philosophie. Neue Übersetzungen von Antigone (und zahlreicher anderer antiker Werke) aus dem Altgriechischen ins Deutsche erfolgen 1781 durch den Schweizer Pfarrer Georg Christoph Tobler (1757-1812) und 1787 durch den deutsch-dänischen Lyriker Christian zu Stolberg-Stolberg (1748-1821), dann 1804 durch den deutschen Altphilologen Georg Anton Friedrich Ast (1778-1841) und deutschen Schriftsteller Friedrich Hölderlin (1770-1843).⁷⁷ Die Hölderlin-Übersetzung, die laut dem deutschen Altphilologen Hellmut Flashar (geb. 1929) einige grobe Übersetzungsfehler enthält, präsentiert Antigone mit anarchistischen Positionen.

Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) hat sich als Theaterleiter in Weimar darum bemüht, die griechische Tragödie auf die Bühne seiner Zeit, d. h. mit sprachlichen und inhaltlichen Umarbeitungen, zu übertragen. Eine 1808 verfasste Antigone-Übersetzung des deutschen Philosophen Karl Wilhelm Ferdinand Solger (1780-1819) findet seine Zustimmung, aber schon 1802 hat er mit dem deutschen Dramatiker und Musikwissenschaftler Johann Friedrich Rochlitz (1769-1842) eine Bearbeitung der Antigone⁷⁸ vereinbart, die am 30. Januar 1809 am Weimarer Hoftheater uraufgeführt wird.⁷⁹ Auf den Chor wird wegen der besseren Verständlichkeit verzichtet, da er von

⁷⁵ Vgl. Geisenhanslüke, Achim 1999, S. 28; Flashar, Hellmut 2009, S. 36.

⁷⁶ Vgl. Kaufmann, Walter 1980, S. 123.

⁷⁷ Vgl. Flashar, Hellmut 2009, S. 51 ff.

⁷⁸ Ebd., S. 52.

⁷⁹ Vgl. Boetius, Susanne 2005, S. 35 ff.

den Zuschauern als fremdes Element empfunden wird. Trotz Goethes Bemühungen stellt sich kein Publikumserfolg ein, die Stücke werden bald wieder abgesetzt.⁸⁰

Johann Gottfried Herder (1744-1803) spricht sich wegen der erotischen Wirkung der Frauengestalten gegen die Aufführung antiker Tragödien aus, Georg Friedrich Wilhelm Hegel (1770-1831) hingegen bezeichnet Sophokles' *Antigone* als das vollkommenste ihm bekannte Kunstwerk. In seinen Vorlesungen zur Ästhetik (zwischen 1817 und 1829) hält er ihre Aufführbarkeit aber wegen des Chors für problematisch.⁸¹

Für eine Aufführung in der deutschsprachigen Übersetzung von Johann Jakob Christian Donner (1799-1875; Übersetzung der Sophokles-Tragödie 1838/39) schreibt Felix Mendelssohn-Bartholdy (1809-1847) im Auftrag des preußischen Königs Friedrich Wilhelm IV. eine Schauspielmusik für Männerchor und Orchester, die sich außer der Ouvertüre streng an die Chorszenen der antiken Tragödie hält. Die private Uraufführung findet am 28.10.1841 in Potsdam unter der Leitung von Ludwig Tieck (1773-1853), die erste öffentliche am 06.11.1841 in Berlin statt.

3.2 *Antigone*-Inszenierung Burgtheater 2015 (Jette Steckel)

Die gegenständliche *Antigone* unter der Regie von Jette Steckel 2015 ist die fünfte Inszenierung am Wiener Burgtheater.⁸² Die Premiere dieser Inszenierung⁸³ von Sophokles' *Antigone* im Burgtheater fand am 31. Mai 2015 um 19:00 statt. Die Spieldauer betrug 2 Stunden ohne Pause. Der Text dieser Fassung entstammte einer Übertragung des Originaltextes durch den deutschen Regisseur und Intendanten Frank-Patrick Steckel (geb. 1943).

⁸⁰ Vgl. ebd., S. 52 f.

⁸¹ Vgl. ebd., S. 11 ff.

⁸² *Antigone*-Inszenierungen am Wiener Burgtheater:

- 1918 (Regie: Albert Heine, Bühnenbild: Alfred Roller, nach einer Übersetzung von Johan J. C. Donner)
- 1940-1944 (Regie: Lothar Müthel, Bühnenbild Rochus Gliese, Übersetzung von Hölderlin)
- 1961 (Regie: Gustav Rudolf Sellner, Bühnenbild: Fritz Wotruba, nach einer Übersetzung von Rudolf Bayer)
- 1985 (Regie: Klaus Höring, Bühnenbild: Alois Gallé, Lichtgestaltung: Franz David, nach einer Übersetzung von Hölderlin)

Auch die anderen Teile der Thebanischen Trilogien gelangten immer wieder zur Aufführung (vgl. Österreichischer Theaterverband 1976, S. 456, 610, 729; Burgtheater GmbH 2012, S. 92).

⁸³ Burgtheater.at 2015a.

Regie führt dessen Tochter, die Berliner Regisseurin Jette Steckel (geb. 1982), die bisher unter anderem am Thalia Theater Hamburg und am Deutschen Theater Berlin gearbeitet hat. Sie inszeniert zum ersten Mal am Wiener Burgtheater. In einigen Passagen weicht sie inhaltlich und sprachlich vom antiken Originaltext ab. Über die Entscheidung, die von ihrem Vater bearbeitete Version zu inszenieren, sagt Jette Steckel:

„Eigentlich dachten wir zunächst, wir wollen Hölderlins Version spielen, die ich nach wie vor für die Übertragung halte, die der Sache am nächsten kommt, aber sie ist an manchen Stellen schon so sehr ins Poetische entschwebt, dass sie sich der Verstehbarkeit vollkommen entzieht. Also haben wir uns entschlossen, eine Hölderlin-Bearbeitung zu machen. Dabei mit meinem Vater zusammenzuarbeiten ist naheliegend, weil ich seine Sprache gut verstehe und weil er sehr genau ist.“⁸⁴

An der Dramaturgie sind Florian Hirsch und Carl Hegemann mitbeteiligt. Die Bühnengestaltung stammt von Florian Lösche. Die Kostüme hat Pauline Hüners entworfen. Anja Plaschg (Soap & Skin) und Anton Spielmann (1000 Robota) haben die Musik komponiert. Den Chor leitet Hannes Marek und für das Licht bei dieser Inszenierung ist Peter Bandl verantwortlich.

Antigone wird von Aenne Schwarz verkörpert, ihre Schwester Ismene von Mavie Hörbiger. Joachim Meyerhoff gibt Kreon, Mirco Kreibich seinen Sohn Haimonn. Der Seher Teiresias wird von Martin Schwab und der Bote von Philipp Hauß gespielt. Die vollständige Besetzung findet sich in Anhang E 1.

Laut Burgchefin Karin Bergmann ist *Antigone* ein Stück, das viele aktuelle gesellschaftspolitische Themen behandelt, die Macht der Staatsgewalt, Auflehnung gegen Autoritäten, die Rolle der Religion und das Frauenbild in der Gesellschaft. Es passe deshalb gut zu unserer Zeit.⁸⁵ Die Regisseurin hat sich aber dennoch dagegen entschieden, einen augenscheinlichen Bezug zu aktuellen Ereignissen herzustellen, gerade weil das Stück Motive aufweist, die an ihrer Aktualität bis heute nichts verloren haben. Sie und das gestalterische Team hätten daher versucht, die Tragödie selbst in die

⁸⁴ Huber-Lang, Wolfgang & Steckel, Jette Interview. APAOnlineticker/Tiroler Tageszeitung 26.05.2015. Online: <http://www.tt.com/home/10065662-91/gott-und-gottlosigkeit-jette-steckel-inszeniert-antigone.csp> (Letzter Zugriff am 22.12.2016).

⁸⁵ Vgl. ebd.

Gegenwart zu holen. Für sie sei dabei insbesondere die Thematik des Stückes relevant gewesen, wie Staat und Religion, Mensch und Gott zueinanderstehen können.

„Sophokles lässt die Menschen sich als autark von den Göttern erklären, im selben Stück lässt er aber eine Figur auftreten, die zeigt, wie wenig die menschliche Gesellschaft zu schützen ist vor dem Unerklärlichen, vor dem, was von uns nicht rationalisierbar, erklärbar oder regelbar ist. Das finde ich äußerst spannend. Global gesehen hat man ja heute das Gefühl, an einem Punkt angekommen zu sein, an dem sich diese Problematik extrem stellt: dass wir in unserer Gottlosigkeit angegriffen sind von den Staaten, die das nicht sind, dass wir bis zu einem gewissen Grad vielleicht vor dem Ende des laizistischen Gedankens stehen, wir aber intellektuell die Möglichkeit verloren haben, die Religionskritik der Aufklärung einfach durchzustreichen.“⁸⁶

In der dramaturgischen Gestaltung wird die Rolle des Chores, der den Konflikt zwischen Autorität und Moral, zwischen Staat und Religion kommentiert, besonders hervorgehoben. Der Chor ist im Publikum, im Parkett und in den seitlichen Logen verteilt und drückt damit die Stimme des Volkes aus. Auch der Seher Teiresias geht durch das Publikum ab. Es kommt zu einer teilweisen Aufhebung der Trennung zwischen Schauspielern und Zuschauern. Die Regisseurin Jette Steckel und der Bühnenbildner Florian Lösche beziehen sich dabei auf die Aufführung der Sophokles-Tragödie *König Ödipus* in einem Zirkus in München 1909 unter Max Reinhardt mit Bühnenbildner Ernst Stern, die das Verhältnis von Chor und Volk bereits dramaturgisch auf diese Weise dargestellt haben. „Chor und Publikum schienen zu einer Einheit zu verschmelzen und die Zuschauer zu Teilnehmern der Handlung zu werden.“⁸⁷

Für Jette Steckel sei der Umgang mit dem Chor eine Forderung gewesen, die aus der Beschäftigung mit dem Stück hervorgegangen sei. Die Chorlieder habe sie von Anja Plaschg und Anton Spielmann vertonen lassen, weil Plaschgs Musik eine starke rituelle Seite habe und auch eine gewisse Todessehnsucht ausdrücke, während Spielmann Widerspruch und Assoziationen erwecken könne.⁸⁸

⁸⁶ Ebd.

⁸⁷ Stern, Ernst 1983, S. 66.

⁸⁸ Vgl. Huber-Lang, Wolfgang & Steckel, Jette Interview. APAOnlineticker/Tiroler Tageszeitung 26.05.2015. Online: <http://www.tt.com/home/10065662-91/gott-und-gottlosigkeit-jette-steckel-inszeniert-antigone.csp> (Letzter Zugriff am 22.12.2016).

Neben der Musik nimmt auch die von Licht bestimmte Bühnengestaltung einen zentralen Stellenwert in der Inszenierung ein. Für die Regisseurin hatte das Lichtkonzept, wie im folgenden Abschnitt beschrieben wird, eine große Bedeutung für die Konzeption. Auch durch die Rezensionen wird sichtbar, dass das Lichtdesign eine wichtige Rolle in der Deutung des Stoffes spielt.⁸⁹ Im Folgenden werden das Lichtdesign und die Lichtregie des Stückes besprochen. Zunächst wird die Lichtinszenierung allgemein dargestellt, bevor das Lichtdesign der einzelnen Szenenbildern beschrieben wird. Abschließend wird die Bedeutung des Lichts für die Interpretation der Tragödie diskutiert.

3.2.1 Lichtinszenierung Sophokles' *Antigone*

Das zentrale Element der Bühnengestaltung bildet eine Lichtwand, acht mal zehn Scheinwerfer in quadratischen Halterungen auf einem stählernen, begehbaren Gerüst. Die Lichtwand kann aus dem Bühnenboden ausfahren und ist auf einer kreisförmigen Drehbühne montiert, sodass ihre Position im Bühnenraum verändert werden kann. Während der meisten Szenen befindet sie sich nahe am vorderen Bühnenrand oder rückt weit in den Hintergrund. Sie ist außerdem in der Mitte teilbar, sie kann also geöffnet und wieder geschlossen werden. Laut dem Lichtdesigner für das Stück, Peter Bandl, stammte die Idee für die Lichtwand von der Regisseurin Jette Steckel. Sie hätte auch ein klares Konzept von der Gestaltung der Lichtwand gehabt, unter anderem auch davon, welche Scheinwerfer verwendet werden sollten.

„Zur Scheinwerferwand: da hatte die Regisseurin Jette Steckel bereits eine klare Vorstellung, wie sie diese haben wollte - also welche Scheinwerfer verwendet werden sollten. Es wurden Glühlampen verwendet (solche, die im Haushalt auch zu finden sind) – Glühlampen- deswegen eher goldgelbes Licht. Diese Glühlampen haben einen hohen Rot-Anteil, aber keinen Blau-Anteil – wenn man dazu Tageslichtscheinwerfer (Halogen, wirkt sinnlicher) aufdreht, dann wird es ein mehr gelblicher Farbton.“⁹⁰

⁸⁹ Vgl. u. a. Pohl, Roland derstandard.at 01.06.2015. Online: <http://derstandard.at/2000016738280/Antigones-Besuch-im-Lampenladen> (Letzter Zugriff am 30.11.2016); Mayer, Norbert *Die Presse* 01.06.2015; Villiger Heilig, Barbara *Neue Zürcher Zeitung* 01.06.2015.

⁹⁰ Bandl, Peter 2016, Interview durch Sandra Hochwarter.

Die Lichtwand stellt den Hauptfokus des Bühnenbilds dar, ergänzende Elemente bilden rotbrauner Sand auf dem Bühnenboden und ein in den Publikumsraum reichender Steg, auf dem gespielt wird. Laut Lichtkonzept sollten einige Szenen hell beleuchtet sein. Der Sand sollte nicht hell angestrahlt werden, was für den Lichtdesigner eine besondere technische Herausforderung darstellte.⁹¹ Kostüme und Maske werden eher einfach und schnörkellos gehalten, um nicht mit dem Licht die Aufmerksamkeit von Kostüm und Maske abzuziehen.

Zusätzlich zur Lichtwand wurden die Schauspieler in einigen Szenen mit Scheinwerfern von oben angeleuchtet sowie Suchscheinwerfer eingesetzt. Es wurden Halogenscheinwerfer verwendet, die zwischen 10 % und 100 % Helligkeit variiert werden können, wobei es laut Peter Bandl wesentlich gewesen sei, dass die Scheinwerfer je nach Szene die gleiche Temperatur beibehielten.⁹² Die Veränderung der Helligkeit ist ein wichtiges Stilmittel, das in der Inszenierung häufig eingesetzt wird. Anders als bei anderen Aufführungen wird hier das Heller- oder Dunklerwerden nicht subtil, sondern schnell, mit starkem Kontrast und somit deutlich wahrnehmbar durchgeführt.

Ein außergewöhnliches Element der Lichtinszenierung stellt die Blendung des Publikums dar. Bei einigen Szenen erzeugen ins Publikum gerichtete, sehr hell eingestellte Scheinwerfer einen starken, zum Teil unangenehmen Effekt des Blendens der Zuschauer. Zusammen mit dröhnender Musik, die ebenfalls eine wesentliche Rolle in der Inszenierung einnimmt und in engem Zusammenspiel mit der Lichtführung steht, können intensive Emotionen ausgelöst werden.

Mit Lichtwand, ergänzenden Scheinwerfern und dem Einsatz von Nebel eröffnen sich Möglichkeiten, für die verschiedenen Szenen intensive Stimmung zu erzeugen. Peter Bandl erklärt im Interview seine Überlegungen zur Lichtstimmung insgesamt sowie für bestimmte Szenen.

„Entsprechend der Tragödie wird die herrschende Atmosphäre dunkel gehalten. Für öffentliche Szenen auf der Bühne und bei Szenen, bei denen sich die Schauspieler im Publikumsbereich (Parkett) bewegt haben, habe ich eine besonders helle Beleuchtung gewählt.“

⁹¹ Vgl. ebd.

⁹² Vgl. ebd.

Für intime Szenen, also z. B. Antigone alleine oder mit ihrer Schwester Ismene, habe ich wenig Licht verwendet, die Szenen sehr dunkel gehalten.

Beim Auftritt des Sängers wurde das Licht langsam kontinuierlich heller gemacht, um die Aufmerksamkeit auf ihn zu konzentrieren.

Spektakuläre Szenen und wenn die Szene sich zu drehen beginnt, habe ich mithilfe der vor- und zurückfahrenden und sich drehenden Lichterwand plötzlich in sehr helles, blendendes Licht gesetzt. Zusammen mit dem Nebel sind da ganz bedrückende und berührende Effekte entstanden.“⁹³

3.2.2 Lichtdesign nach Szenenbildern

Die Basis für die Beschreibungen des Lichtdesigns und der Lichtstimmung nach Szenenbildern bilden eigene Protokolle, die während mehrmaliger Besuche der Inszenierung im Burgtheater entstanden. Unterstützt wird die Analyse durch fotografische Aufnahmen der Inszenierung. Die Standbilder hat Georg Soulek © geschaffen.⁹⁴ Die Beschreibung erfolgt nach dem Aufbau der griechischen Tragödie. Es wird für jeden Abschnitt (Prolog, Parodos, Episoden, Stasima, Exodos) jeweils kurz die Handlung wiedergegeben und das dazugehörige Lichtdesign beschrieben.

Prolog

Prolog 1. Teil

Der Seher Teiresias singt den Leonard-Cohen-Song *The Future* mit lauter, scharfer Stimme, begleitet von dröhnender, bedrohlicher Instrumentalmusik. Dieses Lied drückt in Text⁹⁵ und Musik als Vorhersage bevorstehender Ereignisse tiefe Verzweiflung und Hoffnungslosigkeit aus. Teiresias betritt die Bühne von links hinten, kommt zur Mitte vor und geht rechts in den Zuschauerraum ab. Zu dieser Szene sind keine Standbilder des Burgtheaters vorhanden.

Licht: Nur ein Suchscheinwerfer mit ansteigender Helligkeit hebt Teiresias aus der Finsternis des Szenenraumes heraus und verfolgt ihn während seines Auftritts. Ein

⁹³ Ebd.

⁹⁴ Mag. Angelika Loidolt vom Pressebüro des Wiener Burgtheaters hat mir freundlicherweise die Standfotografien, die ich für die Abbildungen verwendet habe, zur Verfügung gestellt. Das Copyright hat Georg Soulek inne.

⁹⁵ Text und Musik von Leonard Cohen (kanadischer Sänger, Poet und Komponist, 1934-2016), veröffentlicht 1992 als Titelsong des gleichnamigen Albums (Text im Anhang E3).

schmaler Lichtkegel führt den Seher aus der Finsternis zur Prophezeiung des tragischen Ausgangs und zurück in die Finsternis.

Prolog 2. Teil

Zwei Personen betreten die Bühne, eine trägt einen leblosen Körper, den toten Polyneikes, auf der Schulter und legt ihn im hinteren Teil der leeren, mit rotbraunem Sand bedeckten Bühne ab. Antigone und Ismene sitzen im Vordergrund am Boden (Abb. 1) und reden leise, heimlich darüber, ob Polyneikes gegen den Willen und Befehl König Kreons bestattet werden solle. Antigone entschließt sich, ihren Bruder nach dem Gebot der Götter gegen das Gesetz des Staates trotz Androhung der Steinigung zu bestatten und setzt dies in die Tat um (Abb. 2), während Ismene ihr abrät, sich gegen die Macht des Staates aufzulehnen, und sich selbst zu schwach fühlt, Antigone bei der Bestattung zu helfen. Als Ort kann man den Platz vor dem Königspalast annehmen, es ist früher Morgen nach dem Kampf um Theben, am Vortag bei dem sich Eteokles und Polyneikes gegenseitig getötet haben, nach der offiziellen ehrenhaften Bestattung des Eteokles.

Licht: Die Szene wird mit diffusem, schwachem Licht von oben beleuchtet. Nebel über dem Boden schafft zusätzlich eine düstere Atmosphäre, keine Schatten.

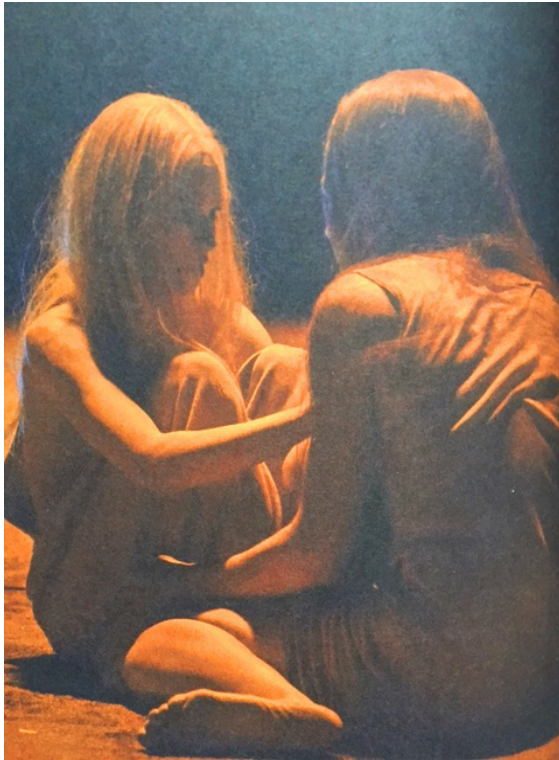


Abbildung 1: Ismene (Mavie Hörbiger, links mit hellblondem Haar) und Antigone (Aenne Schwarz) beraten über das Bestattungsverbot



Abbildung 2: Antigone (Aenne Schwarz) wirft Erde auf den leblosen Körper ihres Bruders Polyneikes (Sebastian Jung)

Nach der Bestattungsszene fährt die Lichtwand als einzige Dekoration mit bedrohlich-mächtiger Erscheinung in der Mitte der Bühne hoch. Dazu dröhnt harte, schroffe Musik, die den beängstigenden und einschüchternden Eindruck verstärkt.

Parodos

Mit Chorgesang und gewaltiger Instrumentalmusik werden in rascher Abfolge die gesamte Vorgeschichte des Ödipus und der Kampf um Theben bis zur gleichzeitigen gegenseitigen Tötung des Polyneikes und Eteokles erzählt.

Licht: Diffuses, schwaches Licht von der Lichtwand wechselt der Handlung angepasst mit grellen, sehr hellen Sequenzen ab, die das Publikum blenden. Die Beleuchtung des Bodens erfolgt durch separate Scheinwerfer schräg von hinten oben, sodass er dunkelrotbraun erscheint. Diese gesamte Szene ist in dichten Nebel eingehüllt und erzeugt in Kombination mit dem wechselnden Licht eine furchterregende traum- bzw. alptraumartige Stimmung (Abb. 3 und 4).



Abbildung 3: Laios setzt seinen Sohn Ödipus aus und verletzt vorher noch seinen Fuß



Abbildung 4: Ödipus erschlägt unterwegs einen Mann auf einem Wagen, der ihn attackiert hat, nicht wissend, dass dieser sein Vater Laios ist

1. Episode

Monolog des Kreon, er erklärt sich zum Herrscher und stellt die Grundsätze seiner Regierung dar. Er begründet das Bestattungsverbot für Polyneikes, weil er ihn als Feind sieht, der Theben erobern wollte (Abb. 5 und 6 a, b).

Licht: nur mäßig helle Lichtwand, Kreon wird mit einem Suchscheinwerfer von vorne oben hervorgehoben, sodass sein Gesicht hell erleuchtet ist und seine Entschlossenheit zum Ausdruck kommt.



Abbildung 5: Kreon (Joachim Meyerhoff) erklärt sich zum legitimen Herrscher



Abbildung 6 (a & b): Kreon (Joachim Meyerhoff) wendet sich an das Volk von Theben und formuliert seine Regierungsgrundsätze

Ein Wächter informiert Kreon, dass Polyneikes bestattet wurde. Nach Kreons Androhung, den Boten zu bestrafen, berichtet er auch, dass es Antigone war, die ihren

Bruder bestattet hat. Der Bote tut dies zögerlich, unsicher, lässt indirekt erkennen, dass er wie das Volk auf der Seite Antigones steht (Abb. 7). Der Verstoß gegen das Gesetz Kreons bildet den Schwerpunkt der 1. Episode.

Licht: Die Lichtwand strahlt nur matt, die gekreuzten gelben Lichtkegel von zwei Suchscheinwerfern von vorne oben zeigen den zornigen Kreon und den ängstlichen Boten.



Abbildung 7: Kreon (Joachim Meyerhoff) befiehlt dem Boten (Philipp Hauß), herauszufinden, wer Polyneikes bestattet hat

1. Stasimon

Der Chor (Abb. 8) als Rat der Ältesten, reflektiert die Beziehung zwischen den Göttern und Menschen und die Bedeutung von Gesetzen. Der Mensch könne zwar die Natur beherrschen, müsse sich aber in seinem Verhalten immer zwischen Gut und Böse entscheiden. Das erste Standlied hat die Aussage, dass der Mensch immer im Spannungsverhältnis zwischen göttlichen und staatlichen Gesetzen steht.

Licht: Die Beleuchtung geht nur von hinten von der Lichtwand aus. Suchscheinwerfer, die eine Person herausholen würden, werden nicht verwendet. Die Szene wird zusätzlich von Nebel verschleiert. Damit wird der Eindruck erweckt, dass sich der Chor als anonyme Gestalt ins Publikum, das dem Volk von Theben entspricht, bewegt.



Abbildung 8: Der Chor als Rat der Ältesten kommt aus dem Palast und verteilt sich dann im Publikum, um die Einheit mit dem Volk zu symbolisieren. Der bestattete Polyneikes ist im Hintergrund noch erkennbar.

Unter lauter Musik dreht sich die Lichtwand, welche auf einer kreisförmigen Drehbühne montiert ist, und kommt so in den Hintergrund der Bühne. Nebel lässt den Bühnenraum im Dunklen. Ein greller weißer Scheinwerfer ist ins Publikum gerichtet mit dem Ziel, das Publikum zu blenden als Zeichen der Macht. Gleichzeitig dreht sich die Lichtwand in ihre ursprüngliche Position (mittig, vorne).

2. Episode

Der Wächter bringt Antigone zu Kreon (Abb. 9), er bedauert, dass er sie ausliefern muss, um das eigene Leben zu retten. Kreon befragt Antigone, warum sie sein Gesetz nicht beachtet hat. Sie erklärt Kreon, dass sie die göttliche Verpflichtung höher bewertet als staatliche Gesetze (Abb. 10 a, b). Kreon lässt auch Ismene kommen, die er verdächtigt, mit Antigone gemeinsam gehandelt zu haben (Abb. 11). Ismene erklärt sich nun Antigone gegenüber solidarisch. Diese bestätigt aber wahrheitsgemäß, dass sich

Ismene geweigert hat, Polyneikes zu bestatten. Der Konflikt zwischen Antigone und Kreon eskaliert, beide bestehen auf ihren Entscheidungen, Kreon verurteilt sie zum Tod (Abb. 12).

Licht: Die Lichtwand leuchtet nur mäßig hell. Die Schauspieler, welche gerade den Sprechpart innehaben, werden durch Suchscheinwerfer von vorne und hinten oben in gleißendes Licht getaucht. Unterstrichen wird der eben sprechende Darsteller auch durch den entstehenden scharfen Schlagschatten. Die anderen Akteure sind mit mittlerer Helligkeit in Szene gesetzt.

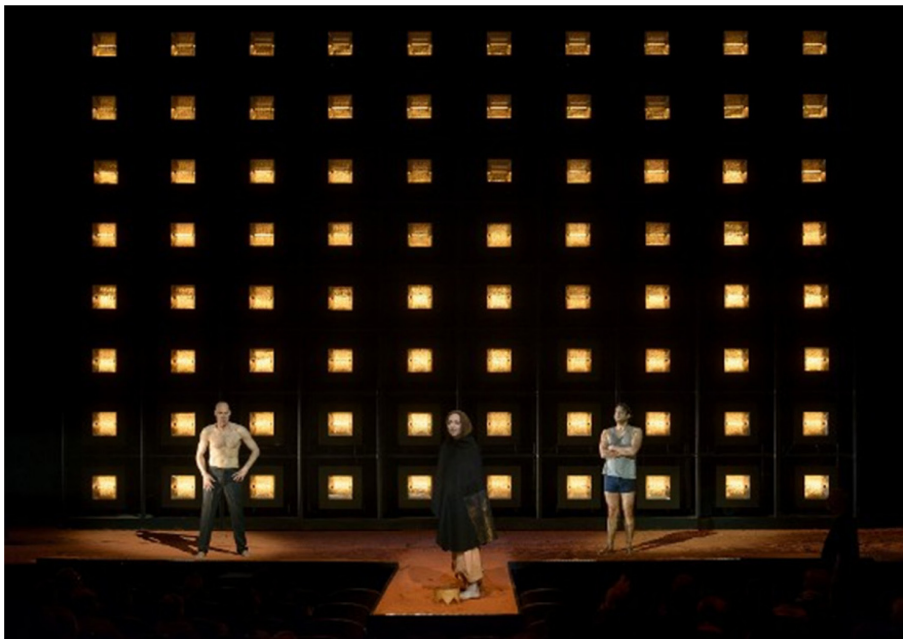


Abbildung 9: Der Bote (Philipp Hauß) führt Antigone (Aenne Schwarz) zu Kreon (Joachim Meyerhoff)



Abbildung 10 (a & b): Streitgespräch zwischen Kreon (Joachim Meyerhoff) und Antigone (Aenne Schwarz)



Abbildung 11: Kreon (Joachim Meyerhoff) verdächtigt Ismene (Mavie Hörbiger) der Unterstützung Antigones



Abbildung 12: Kreon (Joachim Meyerhoff) lässt Antigone (Aenne Schwarz) und Ismene (Mavie Hörbiger) abführen, er verurteilt Antigone zum Tod

2. Stasimon

Der Chor bekräftigt die Macht der Götter über die Menschen, er beruft sich auf den Labdakiden-Fluch und betont die Macht des Schicksals. Er besingt die ewige Allmacht des Zeus und die Ohnmacht der Menschen (Abb. 13).

Licht: Die Bühne wird von der Lichtwand in gedimmtem Licht gehalten. Der Chor singt von den Seitenlogen aus, die wie der gesamte Zuschauerraum völlig im Finsternen bleiben. Mit Suchscheinwerfern beleuchtet sind nur der Chorführer und Kreon, Antigone, Ismene und der Bote.



Abbildung 13: Der Chorführer (Oliver Masucci) erkennt Kreon (Joachim Meyerhoff) als Herrscher an, bekräftigt aber die Macht der Götter

3. Episode

Kreon stellt seine Auffassung einer Vater-Sohn-Beziehung im Sinn von Befehl und Gehorsam dar. Sein Sohn Haimon solle sich von Antigone trennen, da sie die einzige ist, die sich Kreons Gesetzen widersetzt hat. Die Todesstrafe für dieses Vergehen sei nötig, um die Ordnung aufrechtzuerhalten und Anarchie zu verhindern. Die Macht des Herrschers müsse durchgesetzt werden, was auch der Chor bestätigt.

Haimon sieht zwar Ordnung und Gesetzestreue als grundsätzlich richtig an, informiert aber Kreon, dass das Volk Antigones Tat moralisch für gut und gerecht hält und sich

auf ihre Seite stellt. Haimon appelliert an Kreons Vernunft und Lernbereitschaft und bittet um Gnade für Antigone (Abb. 14). Der Chor unterstützt auch Haimons Argumente. Kreon und Haimon geraten in heftigen Streit, unvereinbare Meinungen prallen aufeinander, der offene Konflikt zwischen Vater und Sohn eskaliert, wenn Haimon das höherwertige Göttergebot der Bestattung einwirft (Abb. 15). Kreon hält an der Todesstrafe für Antigone fest, statt der öffentlichen Steinigung, die den Unmut des Volkes auslösen würde, will er sie lebendig in einem Felsengrab einmauern lassen.

Licht: Zu Beginn wird die Lichtwand immer heller und heller, bis sie so grell leuchtet, dass das Publikum geblendet wird. Das Publikum (Volk) soll in "Angst und Schrecken" vor der kommenden Zuspitzung der Situation gebracht werden.

Die Auseinandersetzung zwischen Kreon und Haimon findet dann auf abgedunkelter Bühne statt. Nur der im Vordergrund stehende Haimon bzw. Kreon oder beide werden mit Suchscheinwerfern von vorne oben hervorgehoben.



Abbildung 14: Haimon (Mirco Kreibich) fordert Kreon (Joachim Meyerhoff) auf, die Meinung des Volkes zu hören



Abbildung 15: Der Konflikt eskaliert, Kreon (Joachim Meyerhoff) hält daran fest, seine Gesetze mit Gewalt durchzusetzen

3. Stasimon

Der Chor beruft sich auf den Liebesgott Eros, der Haimons Verhalten gegenüber seinem Vater mit der Liebe zu Antigone erklärt. Die Macht der Liebe entscheide oft über die Beziehung und das Verhalten der Menschen zueinander, wobei auch Gerechtigkeit in Ungerechtigkeit umschlagen kann.

Licht: Die nur ganz schwach leuchtende Lichtwand bewegt sich während des Chorgesangs in den Hintergrund der Bühne. Der Chor (Volk) betritt die dunkelgehaltene Bühne.

4. Episode

Antigone stimmt einen Kommos (Klagelied) an, indem sie ihr einsames Schicksal bedauert (Stimme aus dem Off). Sie ist auf die Lichtwand geklettert, die nun die Felsengrabkammer symbolisiert (Abb. 16). Der Chor aus dem Hintergrund tröstet sie

mit der Tatsache, dass sie noch zu Lebzeiten hohes Ansehen genieße. Antigone erkennt, dass der Labdakiden-Fluch auch auf sie übergegriffen hat. Der Chor erinnert daran, dass sie selbst die Entscheidung getroffen hat, auch den Tod in Kauf zu nehmen.

Kreon fragt Antigone, ob sie bei ihrer Haltung bleibe. Antigone ist von der Richtigkeit ihrer Einstellung überzeugt und nimmt Kreon die Krone ab. Kreon bestätigt das Todesurteil, sie im Felsengrab einzumauern. Antigone sieht ihr Grab als entgangene Hochzeit und hofft auf die Liebe derjenigen, denen sie die Bestattungsehren erwiesen hat. Sie empfindet aber, von den Göttern, deren Gebote sie befolgt hat, im Stich gelassen zu werden (Abb. 17a). Um dem Hungertod zu entgehen, begeht sie Selbstmord (Abb. 17b) durch Erhängen.

Licht: Die Bühne bleibt im Dunkeln. Die düstere Lichtwand fährt bis an den vorderen Bereich der Bühne. Nur ein greller weißer Scheinwerfer vom Boden des Bühnenhintergrunds aus leuchtet durch die Lichtwand bis ins Publikum und schafft damit eine beklemmende Atmosphäre. Der Chor erhebt seine Stimme aus der Finsternis.

Ein kleiner Teil im oberen Bereich der Lichtwand wird heller, Antigone wird vor ihrem symbolisierten Grab sichtbar. Beim Eintreffen Kreons klettert Antigone herunter, die Lichtwand und die Bühne werden heller in gelb-rötlichem Ton.

Nach der Bestätigung des Todesurteils wird die Lichtwand wieder ganz dunkel und fährt zum Bühnenhintergrund. Unter dumpfer Musik dreht sich die ganze Bühne. Giftgrünes Licht hinter der Bühne mit einem einzigen grellweißen Scheinwerfer und aufsteigendem Nebel deuten den Selbstmord Antigones an.

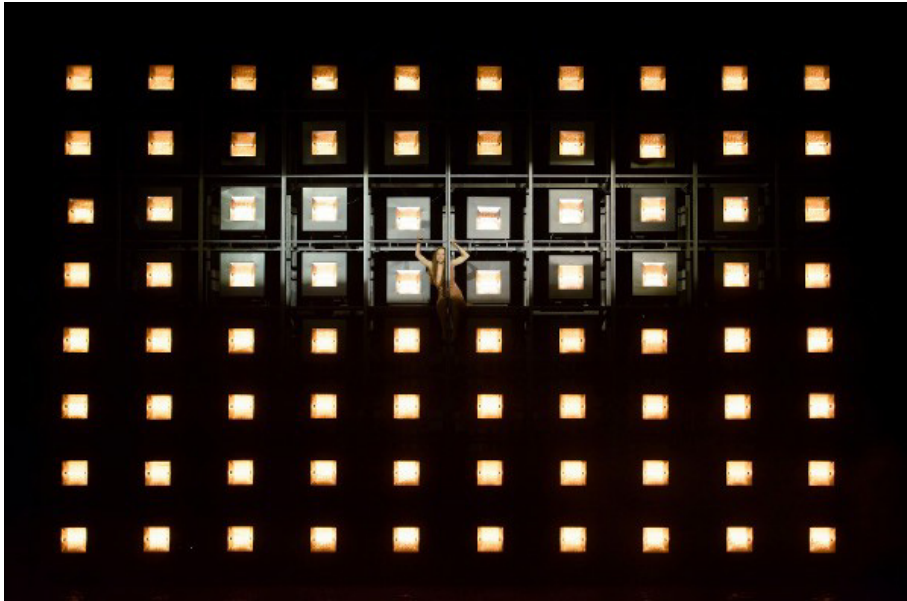


Abbildung 16: Klagelied der Antigone (Aenne Schwarz)

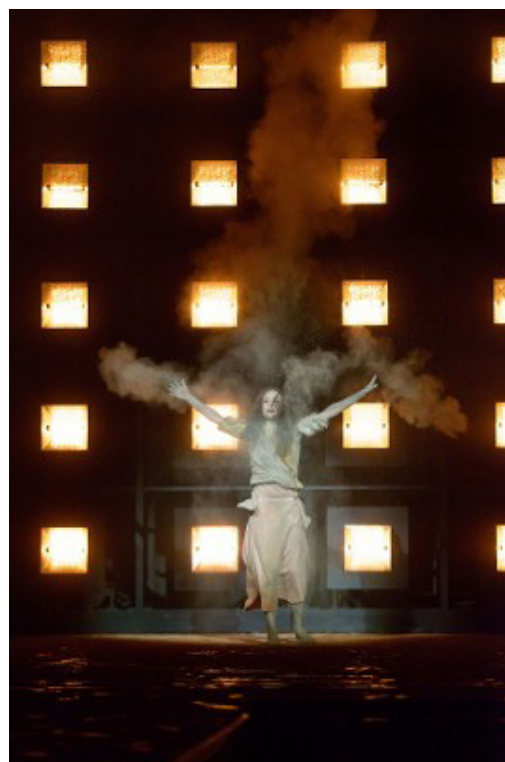


Abbildung 17 (a und b): Alleine gelassen von den Göttern, deren Gebote sie befolgte, verübt Antigone (Aenne Schwarz) Selbstmord

4. Stasimon

Der Chor singt den Grabgesang für Antigone, in dem Beispiele aus der Mythologie über Recht und Unrecht und die Macht des Schicksals zum Ausdruck kommen.

Licht: Die Lichtwand dreht sich weiter, sodass sie wieder im Bühnenvordergrund stehen bleibt, nur zehn Lampen der Lichtwand leuchten. Es entsteht ein düster-deprimierender Eindruck.

5. Episode

Teiresias taucht aus dem finsternen Hintergrund auf (Abb. 18) und geht auf Kreon zu, der ganz im Vordergrund vor dem Steg im Publikum steht. Der Chor versammelt sich um den Steg. Teiresias appelliert an Kreon, umzudenken und die göttlichen Gebote zu achten. Kreon bleibt zunächst hart und unbelehrbar. Teiresias prophezeit Kreons Untergang und geht ins Publikum ab.

Licht: Es leuchten nur sechs der achtzig Lampen der Lichtwand, die langsam etwas heller werden. Teiresias ist zunächst nur von hinten beleuchtet, sein Gesicht ist im Eigenschatten. Beim direkten Dialog des Teiresias mit Kreon am Steg werden beide von Suchscheinwerfern von vorne oben angeleuchtet.

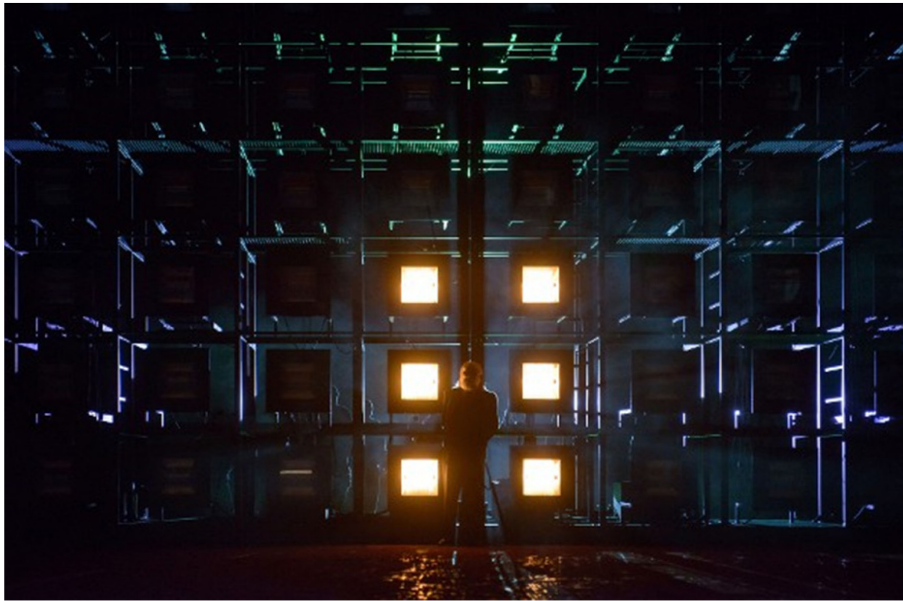


Abbildung 18: Teiresias (Martin Schwab) tritt aus dem finsternen Hintergrund hervor

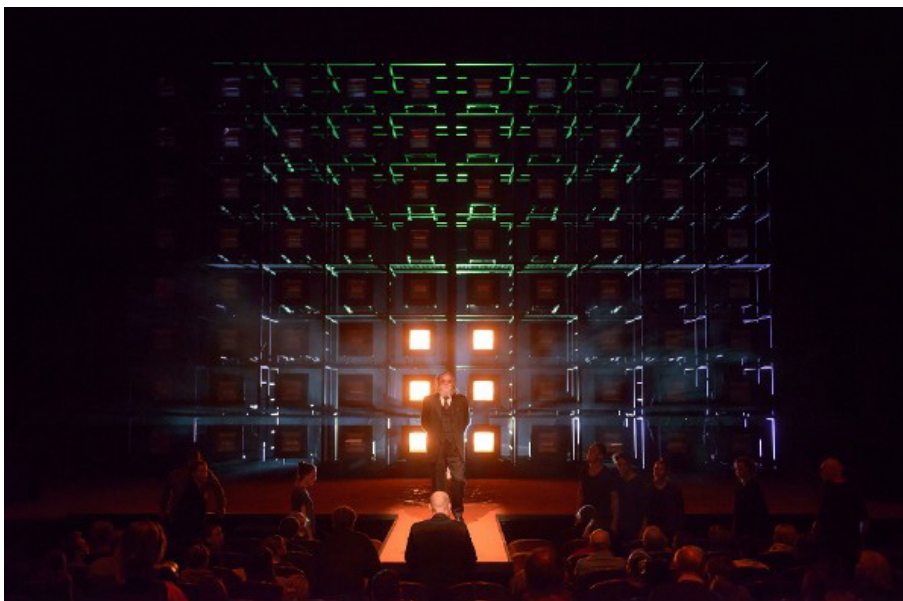


Abbildung 19: Teiresias (Martin Schwab) geht auf Kreon (Joachim Meyerhoff) zu, der zunächst noch an seiner Meinung festhält



Abbildung 20: Kreon (Joachim Meyerhoff) wird doch noch (zu spät) zum Umdenken gebracht

5. Stasimon

Der Chor wendet sich an die Götter und bittet um Hilfe. Er singt begleitet von einer Orgel ein Lied über Dionysos und die Geschichte von Theben.

Licht: Die finstere Lichtwand bewegt sich auf die Seite, nur ein Lichtkreis erleuchtet die Bühnenmitte. Dort liegt der tote Polyneikes auf dem Boden, Antigone hängt am Strick in der Mitte im Lichtkreis. Die Bühne und die Lichtwand drehen sich einmal im Kreis.

Exodos

Jette Steckel nimmt an dieser Stelle eine Abänderung zum Originaltext des Sophokles vor: Haimon gerät in heftigen Streit mit dem unerbittlichen Kreon. Haimon schnappt nach der Krone Kreons und spießt sich die Kehle mit einer Kronenzacke auf, dies demonstriert Haimons Selbstmord. Die Szene mit dem anschließenden Selbstmord von

Kreons Frau Eurydike wird weggelassen. Kreon erkennt sein Fehlverhalten und deutet seinen eigenen Selbstmord an mit dem Satz: "Kein Mensch soll mich begraben!"

Licht: Die Lichtwand teilt sich in der Mitte, beide Teile drehen sich im Kreis und vereinigen sich wieder. Die Lichtwand leuchtet schwächer, sodass nur der Bühnenvordergrund und der Steg von sieben weißen Leuchten am Rigg (Beleuchtungsbrücke) erhellt werden. Der Chor steht am seitlichen Bühnenrand im Dunklen.



Abbildung 21: Kreon (Joachim Meyerhoff) mit dem Chor

3.2.3 Lichtdesign als Drameninterpretation

Die monumentale Lichtwand, manchmal düster und unheimlich, dann wieder grell und laut, erweckt gemeinsam mit dröhnender Musik und Nebelschwaden Drama und Pathos. Sie zieht das Publikum in den Bann, erweckt starke Emotionen, es entsteht ein rauschhafter Zustand. Wie beeindruckend und ergreifend dieses Licht wirkt, wird an den Rezensionen des Stückes sichtbar:

„Zu Beginn dieser „Antigone“ bleibt einem im Burgtheater fast die Spucke weg: Endlich eine Regisseurin, die den Riesen-Raum wirklich

zu nützen versteht, die mit starken Bildern auf Überwältigung setzt, das Haus zum Dröhnen und das Publikum zum Staunen bringt.“⁹⁶

„Gewaltig ist das Bühnenbild von Florian Lösche: 80 Leuchtröhren in einer mobilen, hochragenden Wand erzeugen Dämmerung, ein Schattenreich oder aggressives Blendwerk. Nicht nur das Schicksal schlägt die Menschen hier, auch Bauten und Klangkulissen drücken sie nieder“⁹⁷

„Der wahre Held der Aufführung ist in ihnen, vor allem aber in unseren Augen eine gigantische Lichtmaschine. Ein Hoch dem Verblendungszusammenhang. Sprechchor und Chorlieder Acht mal zehn Scheinwerfer bilden auf stählernem Gerüst ein strahlendes Geviert. Theben ist ein antiker Lampenladen.“⁹⁸

„Wenn der Chor singt und die mächtige Anlage wummert, dann fährt diese Wand manchmal nach vorne, dann nach hinten, öffnet sich, dreht sich oder steht einfach da. Derweil auch Nebelschwaden. Dicke düstre Nebelschwaden durchbrochen von den Lampen. Gleißend hell zum Augen-Schließen oder sachte aus der Ferne, Hoffnungsschimmer, alles können diese Lampen.“⁹⁹

Die Inszenierung erweckt durch die laute Musik, die bis auf die Scheinwerferwand karge Bühne und die Lichteffekte, insbesondere die schnell wechselnde Helligkeit, die Blendung des Publikums sowie die stark kontrastierten Schatten, Assoziationen mit einem Rockkonzert oder einem Musikvideo.¹⁰⁰ Dass die Inszenierung wie eine rauschende Show wirkt, ist sicher kein Zufall. Wie die Regisseurin Jette Steckel in einem Interview erklärt, sollte keine konkrete Interpretation in der Zeit vorgenommen werden, sondern versucht werden, die Tragödie selbst in die Moderne zu übertragen.¹⁰¹ Die enorme Bildgewalt, die mehr der Ästhetik der aktuellen Populärkultur entspricht als jener des klassischen Theaters, vermag es, das Drama, den Mythos in die Gegenwart zu holen, ohne direkt auf gegenwärtige Ereignisse Bezug nehmen zu müssen. Das

⁹⁶ APAOnlineticker/Tiroler Tageszeitung 01.06.2015. Online: <http://www.tt.com/home/10091071-91/viel-licht-und-auch-viel-schatten-antigone-im-burgtheater.csp> (Letzter Zugriff am: 22.12.2016).

⁹⁷ Mayer, Norbert Die Presse 01.06.2015.

⁹⁸ Pohl, Roland Der Standard 01.06.2015.

⁹⁹ Gindelstrasser, Theresa Luise Nachtkritik.de 31.05.2015.

¹⁰⁰ Vgl. Mader, Barbara kurier.at 01.06.2015. Online: <https://kurier.at/kultur/antigone-ists-wurscht-was-onkel-kreon-sagt-das-gibt-drama-baby/133.857.550> (Letzter Zugriff am 22.12.2016) ; Falter.at aus Falter 23/15 03.06.2015.

¹⁰¹ Vgl. Huber-Lang, Wolfgang & Steckel, Jette Interview. APAOnlineticker/Tiroler Tageszeitung 26.05.2015. Online: <http://www.tt.com/home/10065662-91/gott-und-gottlosigkeit-jette-steckel-inszeniert-antigone.csp> (Letzter Zugriff am 22.12.2016).

Publikum ist gefordert, sich auf die Archaik des antiken Stoffes einzulassen, während es die Unmittelbarkeit des Hier und Jetzt deutlich spürt.

„Die Inszenierung von Jette Steckel [bringt] das von Sophokles um 442 v. Chr. abgehandelte und immer noch relevante Problem deutlich zum Ausdruck, ohne sich dankenswerterweise auf platte Aktualisierungen einzulassen.“¹⁰²

Das Lichtdesign untermalt mit seiner Wucht den brachialen Charakter der griechischen Mythologie mit ihren universalen philosophischen Themen und ihrer Darstellung der Brutalität des Menschseins. Das Licht zeigt nicht simplifizierend an, was Gut und was Böse ist, wer im Recht und wer im Unrecht ist. Antigone wird nicht als Heilige geleuchtet. Die Heftigkeit der Lichtinszenierung trägt dazu bei, dass die Problematiken, die Entscheidungen und Handlungen der Figuren nicht moralisiert werden, aber dennoch in ihrer emotionalen Schwere empfunden werden können.

„Die Leistung von Steckels anspruchsvoller Inszenierung besteht darin, den Konflikt weder zu psychologisieren, noch ihn auf das starrsinnige, heroische Motiv des Selbst-sein-Wollens hier und der mit Gewalt durchgesetzten rational-normativen Staatsethik dort zu verkürzen. Sie betont vielmehr den archaischen, mythischen Gehalt des Stückes, das durch Ödipus herrührende Leid, das in das Leben der Antigone hineinreicht, ihr religiöses Bewusstsein begründet und ihr Begehren nach dem Unmöglichen wie ihre Todesbereitschaft erst motiviert. [...] Ein großer sprach- und bildmächtiger Wurf, der mittels einer Art Überwältigungsstrategie dem Stück in seiner mythopoetischen Dimension gerecht zu werden versucht.“¹⁰³

Lichtdesign hat die Aufgabe, bestimmte Assoziationen und Stimmungen auszulösen. Das Licht in diesem Stück wird aber nicht nur genutzt, um basale, überwältigende emotionale Zustände auszulösen, es unterstützt auch die Handlung und enthält direkt wahrnehmbare, aber auch subtile und interpretationsoffene Symboliken.

Zu Beginn des Dramas ist die Bühne nur in diffuses, dunkelorange Licht getaucht, die Sonne ist noch nicht aufgegangen. Schattenspiele und Nebel deuten die bevorstehende Katastrophe an. Dann fährt die Lichtwand hoch und das Verderben nimmt seinen Lauf.

¹⁰² Haider-Pregler, Hilde wienerzeitung.at 01.06.2015. Online: http://www.wienerzeitung.at/nachrichten/kultur/buehne/754973_Tragedie-im-Scheinwerferlicht.html (Letzter Zugriff am 22.12.2016).

¹⁰³ Blaser, Patric Die Furche 23, S.18 03.06.2015.

Die imposante, raumeinnehmende Lichtwand, die stellenweise ein erdrückendes Gefühl auslöst, kann gegenständlich für die mächtigen Mauern des Königspalastes und gleichzeitig symbolisch für die Macht des Staates, für die uneingeschränkte Autorität des Königs Kreon stehen. Bei Szenen, die im Königspalast spielen, leuchten die Lampen golden, also in der Farbe, die für Status und Macht steht. Die Scheinwerfer der Lichtwand sind allerdings stark abgedunkelt, was düster und bedrohlich wirkt und die Gefährlichkeit dieser Macht, dieser Tyrannenherrschaft, andeutet.

In der vierten Episode stellt die Lichtwand Antigones Grabkammer dar, in der sie eingesperrt ist. Nur ein begrenzter Bereich ist beleuchtet, womit die klaustrophobische Illusion des steinernen Grabes erzeugt wird. Die Lichtwand mit ihren übereinandergestapelten Scheinwerferquadraten löst aber auch als Ganzes Assoziationen mit Gräbern, Särgen und vielen anonymen Toten aus, was einerseits als Andeutung des bevorstehenden Unheils und andererseits auch als ständige Erinnerung an die fehlende Bestattung des Polyneikes interpretiert werden kann.

Als der Seher Teiresias in der fünften Episode auftritt und versucht, König Kreon umzustimmen und ihm bei Missachtung der göttlichen Gebote seinen Untergang verkündet, ist die Scheinwerferwand bis auf wenige Scheinwerfer, aus denen Teiresias wie aus einem Tor herauszutreten scheint, dunkel. Die starke Mauer ist nicht mehr, die uneingeschränkte Macht hat zu bröckeln begonnen. Gleichzeitig wird durch die Symbolik des leuchtenden Tores der durch Teiresias' Voraussage ausgelöste Hoffnungsschimmer angedeutet. Kreon hätte noch die Möglichkeit, sich umzuentcheiden und die Katastrophe abzuwenden.

Eine Wand ist aber auch in sich selbst schon symbolträchtig. Sie steht für unüberwindbaren Konflikt, für Starrheit und Unnachgiebigkeit. Man wird gegen die Wand gestellt, wenn es keinen Ausweg mehr gibt. Man redet gegen eine Wand, wenn man vergeblich versucht, jemanden zu überzeugen, so wie Antigone versucht, Kreon davon zu überzeugen, ihren Bruder zu bestatten. Gleichzeitig kann die Lichtwand aber auch für das unüberwindbare göttliche Gesetz stehen, über das sich auch ein König nicht hinwegsetzen kann. Die Verbindung von Lichtwand als Symbol für Göttlichkeit wird auch erweckt, als sie sich öffnet und so den Übergang zwischen Diesseits und Jenseits repräsentiert.

„Dass [Kreon] Haimons Selbsttötung in der Gruft, wo schon – krasses Bild – Antigone hängt, nicht verhinderte, wirft er sich am Ende vor. Da hat sich die hohe Mauer, von der aus blendende Scheinwerfer wie Geschosse unsere Augen treffen, schon wieder geschlossen. Hinter ihr beginnt die Unterwelt.“¹⁰⁴

Ein weiteres wichtiges symbolisches Stilelement für die Inszenierung der Tragödie ist die Blendung des Publikums. Immer wieder leuchtet die Lichtwand so grell, dass die Zuschauer geblendet werden, zusätzlich strahlen auch weitere Scheinwerfer hell in den Zuschauerraum. Der Lichtgestalter Peter Bandl erklärt im persönlichen Interview, dass durch die Blendung die Macht des Volkes dargestellt werden sollte.¹⁰⁵ Schon der Chor vergegenwärtigt durch seine Präsenz im Publikum, dass das Volk viele sind und dadurch große Macht besitzt. Das in den Zuschauerraum ragende Podium, von dem aus die Schauspieler zum Publikum, zum Volk sprechen, unterstützt diese Wahrnehmung. Durch die zusätzliche Blendung, durch das „Scheinwerfer auf sich gerichtet haben“, wird das Gefühl erweckt, nicht nur passiver Zuschauer zu sein oder sein zu dürfen. Das Publikum kann sich nicht entziehen, es wird daran erinnert, selbst Teil des Volkes zu sein und damit Macht und Verantwortung zu tragen.

Obwohl das Publikum durch diese gestalterischen Elemente in die Pflicht genommen wird, sich nicht selbst von den großen Fragen nach Gesetzen und individueller Ethik, Religion und Staat auszunehmen, wird durch die außergewöhnliche Lichtinszenierung auch der Eindruck erweckt, dass diese Fragen größer sind als man selbst. Die Gegenwärtigkeit und Bedeutungsschwere des Mythos sind deutlich spürbar.

„Man würde gern wissen, wie intensiv das Publikum damals vor fast 2500 Jahren an der attischen Tragödie teilnahm, ob die Leute berauscht waren beim erneuten Weben des Mythos, bekifft oder kritisch distanziert. Bei Steckel aber lautet die Devise: Lasst euch auf diese Geschichte mit allen Sinnen ein.“¹⁰⁶

Das Lichtdesign zielt bei dieser Inszenierung darauf ab, die Archaik des griechischen Mythos erfahrbar zu machen. Es wird sich nicht um Zurückhaltung, um Realismus, um ein zartes Unterstreichen der Handlung bemüht. Im Gegenteil, das Publikum wird

¹⁰⁴ Villiger Heilig, Barbara Neue Zürcher Zeitung 01.06.2015. Online: <https://www.nzz.ch/feuilleton/fromm-oder-frech-1.18553125> (Letzter Zugriff am 12.12.2016).

¹⁰⁵ Vgl. Bandl, Peter 2016, Interview durch Sandra Hochwarter.

¹⁰⁶ Mayer, Norbert Die Presse 01.06.2015.

emotional überwältigt. Paradoxerweise hilft das Lichtspektakel dabei, den Text der antiken Tragödie roh und pur fassen und das Gegenwärtige im Dagewesenen wahrnehmen zu können.

4 Lichtdesign bei Jelineks *Die Schutzbefohlenen* (Michael Thalheimer)

Die Schutzbefohlenen ist ein modernes Drama der österreichischen Schriftstellerin Elfriede Jelinek aus dem Jahr 2013, das die Flüchtlings- und Asylpolitik behandelt. Der Text entspricht nicht den Merkmalen eines klassischen Dramas, er ist ein Sprachkunstwerk, das für das Theater inszeniert werden kann. Jelinek selbst bezeichnet ihr Werk als „Textfläche“.¹⁰⁷

Elfriede Jelinek (*1946) ist für ihre kritischen, oftmals als provokant wahrgenommenen Werke bekannt, in denen sie soziale Ungerechtigkeit, politische und gesellschaftliche Missstände behandelt. Im Jahr 2004 erhielt sie für ihre Arbeit den Literaturnobelpreis.¹⁰⁸

Jelinek schrieb den Text *Die Schutzbefohlenen* ursprünglich für „Kommune der Wahrheit. Wirklichkeitsmaschine“ bei den Wiener Festwochen in der Inszenierung von Nicolas Stemann. Aus terminlichen Schwierigkeiten konnte Stemann allerdings nicht zur Aufführung kommen. Eine Urlesung des Textes wurde in Kooperation mit dem Thalia Theater Hamburg am 21.09.2013 in der St.-Pauli-Kirche veranstaltet, in der 80 Asylsuchende Unterkunft gefunden hatten. Die Lesung war eine Zusammenarbeit zwischen Schauspielern des Thalia-Ensembles und den beherbergten Flüchtlingen. Die Uraufführung fand am 23.05.2014 im Rahmen des Theaters der Welt-Festivals mit Kooperation des Thalia Theaters in Mannheim unter der Regie von Nicolas Stemann statt.¹⁰⁹

Die gegenständliche Analyse bezieht sich auf die Inszenierung im Wiener Burgtheater unter Michael Thalheimer im Jahr 2015. Bevor auf das Lichtdesign bei dieser Inszenierung eingegangen wird, erfolgt zunächst die Darstellung des Inhalts und der Thematiken des Stückes. Ein Fokus wird dabei auf die Verweise zu anderen Werken gelegt. Besonders auf Aischylos' Tragödie *Die Schutzflehenden*, die als Hauptbezug verstanden werden kann, wird näher eingegangen. Auf Grundlage dieser Überlegungen

¹⁰⁷ Vgl. Jelinek, Elfriede 2013b (Anm.: Alle Texte Elfriede Jelineks sind online auf ihrer Homepage www.elfriedejelinek.at verfügbar. In dieser Arbeit werden ausschließlich die Onlineausgaben der Texte zitiert).

¹⁰⁸ Vgl. Janke, Pia 2013, S. 7 f.

¹⁰⁹ Vgl. Thalia-Theater.de 2013.

wird die Analyse der Lichtinszenierung bei Thalheimer vorgenommen. Es werden eine Darstellung des Lichtdesigns als Gesamtkonzept sowie eine detaillierte, chronologische Beschreibung der Lichtregie vorgenommen. Abschließend wird das Lichtdesign als Möglichkeit zur Interpretation des Dramas behandelt.

4.1 *Die Schutzbefohlenen* – Inhalt & Themen

Den Hintergrund für Jelineks Text bilden die Flüchtlingsproteste in Wien im Jahre 2012. Eine Gruppe Asylwerber schlug nach stundenlangem Protestmarsch aus Traiskirchen am 24.11.2012 vor der Wiener Votivkirche ein Protestlager auf, um gegen die Bedingungen im Aufnahmelager Traiskirchen zu demonstrieren. Sie forderten bessere Grundversorgung, Freiheit in der Wahl des Aufenthaltsortes und die Anerkennung von sozioökonomischen Fluchtgründen.¹¹⁰ Gegen den Willen des Pfarrers wurde die Votivkirche als Schutzraum gewählt, eine Kirche mitten in der Innenstadt, wodurch die Probleme deutlich in den Mittelpunkt der Gesellschaft rückten. Es wird auch Bezug auf das Angebot des Servitenklosters genommen, die Flüchtlinge aufzunehmen. „Wir haben uns eine Kirche erwählt, und dann hat ein Kloster uns erwählt.“¹¹¹ Auch die humanitäre Katastrophe des Ertrinkens flüchtender Menschen vor europäischen Küsten wird in Jelineks Stück behandelt. Im Jahr der Entstehung, 2013, ereignete sich ein besonders schlimmes Bootsunglück, bei dem hunderte Menschen aus Somalia und Eritrea, die auf der Flucht nach Europa waren, ertranken. Im Text werden diese Katastrophen aufgegriffen. Wasser und Meer werden in einigen Textpassagen wie „das Meer ist ein Loch, ein Schlund, eine Schlucht“ oder „das Meer trägt uns auch nicht“ als bedrohliche und tödliche Gefahren angesprochen.¹¹²

Die katastrophale Situation von Menschen auf der Flucht und die Schwierigkeit, Asyl zu erlangen, wird in krassen Gegensatz zu der Leichtigkeit, mit der prominente, wohlhabende Personen Aufenthaltsrecht und sogar die Staatsbürgerschaft erhalten, gesetzt. Trotz der verschärften Einwanderungsgesetze erhielten einige reiche Personen mit Bekanntheitsstatus Blitzeinbürgerungen. Im Stück wird auf Anna Netrebko (2006)

¹¹⁰ Vgl. Bonavida, Iris & Weiser, Ulrike DiePresse.at 27.12.2012.

¹¹¹ Jelinek, Elfriede 2013a.

¹¹² Vgl. Ebd.

und Boris Jelzins Tochter Tatjana Borissowa Jumaschewa (2009) direkt Bezug genommen.

„Aber wir sind nicht der Zahlungsmittelpunkt, nein, sind wir nicht, der ist die Frau Jumaschewa, hier steht ihr Name, ich hoffe, richtig geschrieben, des Jelzins Tochter, eine Tochter, ja, eine Tochter, eine Blitz-Eingebürgerte, die hatte es, die hatte die Zahlungen leisten können, die hat sich Zahlungen leisten können, und wenn nicht sie, dann jemand anderer für sie“¹¹³

„Während ein Gott im Entzücken der neuerfundenen Tonkunst der Sängerin lauscht, die Bürgerin wurde, Sängerin aber schon vorher war, die hat ein Glück, was?!, dringt unser leises Flüstern nicht an sein Ohr, natürlich nicht, dringt unsere lispelnde Klage nicht an seinen Schreibtisch, wie auch, wie denn auch?“¹¹⁴

Das Stück hat, typisch für Jelinek-Dramen, keine Handlung und keine Chronologie, die Textstellen sind keinen einzelnen Rollen zugeordnet und es findet auch keine Kommunikation zwischen Figuren statt. Der Großteil des Textes ist als Monolog eines kollektiven Flüchtlingschores verfasst.¹¹⁵ Der Empfänger des Monologs ist das Kollektiv der österreichischen Gesellschaft, das mit „ihr“ und „Sie“ angesprochen wird. Manchmal wird im Monolog eine Fremdperspektive eingenommen, die Flüchtlinge sprechen beispielsweise als österreichische Gesellschaft oder aus Ich-Perspektive der Jelzin-Tochter Jumaschewa.

Der Monolog ist als Block verfasst, es gibt keine Unterteilung in Akte und Szenen. Es können aber 27 Abschnitte unterschieden werden, die durch Absätze innerhalb des Textes gekennzeichnet sind. Diese Abschnitte sind stilistisch und inhaltlich allerdings kaum voneinander abgrenzbar.

Zu Beginn des Textes (Abschnitte 1-4) wird vor allem von der akuten Lage der Flüchtlinge berichtet, es werden aber auch die Fluchtgeschichten und Erfahrungen in der Vergangenheit erzählt. Die weiteren Abschnitte werden abstrakter, es geht um humanistische Ideale und Wertvorstellungen. Die meisten erwähnten Werte wie Menschenwürde und Meinungsfreiheit sind einer von Jelinek als Bezug angeführten

¹¹³ Ebd.

¹¹⁴ Ebd.

¹¹⁵ Vgl. Sander, Margarete 1996, S. 147.

Broschüre¹¹⁶ des österreichischen Innenministeriums für Migranten entnommen. Immer wieder wird in den weiteren Abschnitten auf die Ungerechtigkeit der Asylgesetzgebung und auf die Frage nach politischer und ziviler Verantwortlichkeit eingegangen. Die Verzweiflung des Flüchtlingschors besteht zwar schon von Beginn an, wird aber bis zum Ende des Stückes immer stärker spürbar. Jede Hoffnung ist verloren.

Jelineks Stil ist von Intertextualität geprägt. Dies bedeutet, dass die Schriftstellerin in ihrer eigenen Arbeit offen und direkt auf andere Werke Bezug nimmt, diese dekonstruiert und mit dem eigenen Text verwebt. Dabei geht es weder um einfaches Zitieren noch um eine reine Inspirationsfindung. Andere Werke werden aktiv bearbeitet, beispielsweise werden Textstellen in neue Kontexte gesetzt und Metaphern wörtlich interpretiert.¹¹⁷ Damit verändert sich die Bedeutung der Textstellen, oft wirkt das zitierte Material im neuen Rahmen ironisch oder gar zynisch.

Bei *Die Schutzbefohlenen* finden sich am Ende des Stückes folgende Angaben zu den Bezügen:

„Aischylos: ‚Die Schutzflehenden‘
Bundesministerium für Inneres, Staatssekretariat für Integration:
‚Zusammenleben in Österreich‘
Ovid: ‚Metamorphosen‘
Und eine Prise Heidegger, die muß sein, denn ich kann es nicht
allein.“¹¹⁸

Aischylos antikes Drama *Die Schutzflehenden* hat für das Werk eine besonders hohe Bedeutung, worauf in Kapitel 4.1.1 näher eingegangen wird.

Die vom Bundesministerium für Inneres und dem Staatssekretariat für Integration herausgegebene Broschüre „Zusammenleben in Österreich“¹¹⁹ richtet sich an Migranten und Migrantinnen und beschreibt die Werte und Normen, die in Österreich gelten. Beispielsweise werden Menschenwürde, Verantwortlichkeit, Freiheit, Selbstbestimmung, Zivilcourage, Offenheit, Gemeinwohl und Gerechtigkeit als kulturelle und rechtliche Normen erklärt. Die Broschüre ist wie eine Anleitung verfasst, wie man sich in bestimmten Situationen zu verhalten hat. Jelinek zitiert Textpassagen

¹¹⁶ Vgl. Jelinek, Elfriede 2013a.

¹¹⁷ Vgl. Vogel, Juliane 2013, S. 47 ff.

¹¹⁸ Jelinek, Elfriede 2013a.

¹¹⁹ Vgl. Bundesministerium für Inneres & Staatssekretariat für Integration 2013.

direkt und verdeutlicht damit die Scheinheiligkeit der österreichischen Gesellschaft und Politik. Die Ironie wird aber auch ganz unvermittelt angesprochen:

„Wir sind Bauern gewesen, wir sind Ingenieure gewesen, wir sind Ärzte gewesen, Ärztinnen, Schwestern, Wissenschaftlerinnen, wir sind etwas gewesen, jawohl, was auch immer, und jetzt müssen wir dieser Broschüre folgen, die in mehreren Sprachen existiert, während wir nicht mal ein einziges Mal existieren dürfen.“¹²⁰

Jelinek bezieht sich auf zwei der Verwandlungsgeschichten aus Ovids Metamorphosen, die von Flucht und Überquerung des Mittelmeers handeln: erstens die Entführung Europas nach Kreta durch Zeus in Stiergestalt und zweitens die Flucht von Io als silberne Kuh über das Ionische Meer. Die blitzeingebürgerte Jelzin-Tochter wird beispielsweise mehrmals als Kuh („europäische Kuh“¹²¹) bezeichnet. Jelinek spielt mit der Ironie, dass zwar die wichtigsten europäischen Mythen bereits geprägt von Flucht sind, das Privileg der Flucht aber nur für wichtige Figuren wie Götter oder Prominente gutgeheißen wird.

Elfriede Jelinek hat bereits in früheren Arbeiten den Philosophen Martin Heidegger zitiert, wobei sie eine scharfe Kritikerin seiner Philosophie ist. Jelinek bezeichnete Heidegger als faschistisch, seine Auffassung von Heimat und Fremde sei ausgrenzend und ausklammernd.¹²² In *Die Schutzbefohlenen* werden Begriffe und Ideen von Heidegger zitiert, die im Angesicht der dehumanisierenden Behandlung der Flüchtlinge einen zynischen Charakter erhalten.

„Zu Beginn des Stückes verweist Jelinek mit einer der Ich-Stimmen im Chor der Schutzbefohlenen auf Heideggers *Dasein*, wenn diese Stimme sagt: ‚ich bin jetzt da [...]. Ich bin da, und was machen Sie jetzt mit mir? Der Horizont wird zum Nichts‘. *Dasein* ist Heideggers Stellvertreter-Begriff für den humanistischen des *Menschen*. ‚Das Wesen des Daseins‘ bestimmt Heidegger als seine ‚Existenz‘. [...] Dass die Schutzfliehenden sich jeweils als *Dasein* verstehen, dem die Existenzgrundlage entzogen ist – wobei Jelinek häufig zwischen der humanistischen oder der Alltags-Terminologie (Existenz im allgemeinen Verständnis) und der Heideggerschen Sprache wechselt, z. B. wenn es heißt: ‚die Menschenwürde [...] ergibt sich durch unsere Existenz als Menschen, und wenn wir keine Menschen sind,

¹²⁰ Jelinek, Elfriede 2013a.

¹²¹ Ebd.

¹²² Vgl. Sander, Margarete 1996, S. 110 f.

haben wir auch keine Würde‘ –, ist daraus ersichtlich, dass sie (heideggerianisch) fordern: ‚Wir wollen sein‘.¹²³

Neben den von Jelinek offiziell angeführten Quellen können weitere Verweise in dem Stück gefunden werden.¹²⁴

4.1.1 Sekundärdrama zu Aischylos' *Die Schutzflehenden*

Die Schutzflehenden (griechisch: Hiketides) ist ein Drama des griechischen Dichters Aischylos (525-456 v. Chr.) und gilt mit einer vermutlichen Datierung auf das Jahr 466 v. Chr. als die älteste vollständig überlieferte Tragödie.¹²⁵ Die Bedeutung für Jelineks Stück wird bereits durch den Titel erkennbar. Inhaltlich behandelt das antike Drama ebenfalls die Flucht aus der Heimat und die Hoffnung auf Asyl.

Die Danaiden, die fünfzig Töchter, die Danaos, König von Argos, mit 50 verschiedenen Frauen hat, sollen die Söhne von Ägyptos heiraten, die ihre eigenen Vetter sind. Diese arrangierten Eheschließungen wollen sie vermeiden, warum wird nicht genauer erklärt. Die Danaiden fliehen aus Ägypten, werden aber von ihren unerwünschten Verehrern verfolgt. Sie schaffen es, nach Argos zu gelangen, dem Herkunftsort ihrer Familie, und bitten König Pelasgos darum, aufgenommen zu werden. Der König befindet sich dadurch in einem Dilemma. Aufgrund der eigenen Moral und dem Recht, das aufgrund ihrer Abstammung auf der Seite der Frauen ist, sollte er ihnen Schutz gewähren. Gleichzeitig würde er dadurch aber einen Konflikt mit dem Volk der Freier riskieren. Das Volk von Argos entscheidet zugunsten der Danaiden, fast gleichzeitig erscheint ein Bote, der die Frauen zurückholen soll. König Pelasgos droht dem Boten und bringt die Danaiden in Sicherheit.¹²⁶

Die Schutzsuchenden kann als „Sekundärdrama“ im Jelinekschen Sinne zu Aischylos' Drama *Die Schutzflehenden* verstanden werden. Jelinek definiert das Sekundärdrama als Seitendrama zu einem klassischen Hauptdrama. Sie stellt folgende Überlegungen zur Idee des Sekundärdramas, dass ein klassisches Stück begleitet, auf:

¹²³ Lücke, Bärbel o. J.: Aischylos, Aufklärung und Asylproteste in Österreich (und anderswo). Zu Elfriede Jelineks Stück *Die Schutzbefohlenen*. In: Textem-Texte und Rezensionen. <http://www.textem.de/index.php?id=2519> (Letzter Zugriff am 17.11.2015).

¹²⁴ Vgl. Ebd.

¹²⁵ Vgl. Ebd.

¹²⁶ Vgl. Aischylos 2016.

„Für den Theaterbetrieb möchte ich, als neue Geschäftsidee, vermehrt auch Sekundärdramen anbieten, die dann kläffend neben den Klassikern herlaufen sollen (oder als Tapeten, die hinter ihnen aufgerollt und hingeklebt werden. [...]) Eins bedingt das andre, das Sekundärdrama geht aus dem Hauptdrama hervor und begleitet es, auf unterschiedliche Weise, aber es ist stets: Begleitung. Das Sekundärdrama ist Begleitdrama. Das nimmt eine Menge Druck von mir, uff, und so bin ich froh, das Sekundärdrama erfunden zu haben, zu meiner eigenen Entlastung und zur Belastung der Großen, die sich dann damit herumschlagen müssen, nein, sie müssen eh nicht, aber sie können es, wenn sie wollen.“¹²⁷

Wie die Realisierung eines solchen Dramas genau aussehen könne, sei laut Jelinek nicht festgeschrieben. Szenen könnten integriert werden, der Originaltext könne im Hintergrund laufen oder durch Stimmen aus dem Off repräsentiert werden. Jelinek äußert ironisch, dass das Verfassen eines Sekundärdramas nicht bedeutet, den Originaltext verstanden zu haben, bzw. bemerkt, dass dies oft kaum möglich und immer durch subjektive Interpretationen geprägt sei.¹²⁸ Sie nimmt damit Bezug auf das von ihr oftmals verwendete Stilmittel der Intertextualität, wobei sie eine sprachliche und/oder inhaltliche Dekonstruktion anderer, häufig klassischer, Werke vornimmt. Wie gestaltet sich Elfriede Jelineks *Die Schutzbefohlenen* als Sekundärdrama der *Schutzfliehenden*?

Jelineks Bezug auf Aischylos' Drama verdeutlicht die Scheinheiligkeit des europäischen Menschenrechts- und Flüchtlingsdiskurses. Die Thematik ist bei beiden Stücken ähnlich, es geht um Menschen, die ihre Heimat verlassen, die fliehen müssen und Schutz suchen. Sowohl in dem antiken Mythos als auch in der aktuellen Situation haben die Personen theoretisch und offiziell das Recht auf Schutz und Aufnahme, die Danaiden aufgrund ihres Familiengeschlechts und die Flüchtlinge heute aufgrund von Menschenrechtskonventionen. Bereits der Titel bei Jelineks Stück macht deutlich, dass Flüchtlinge eigentlich nicht um Schutz und Hilfe flehen müssten, sondern ein Recht darauf haben. Der Begriff „Schutzbefohlene“ stammt aus dem Rechtswesen und bezeichnet Personen, die in einem Obhutverhältnis stehen und das Recht auf besonderen Schutz haben. Im Falle von Flüchtlingen hätte der Staat die Aufgabe, die Obhut zu übernehmen. Jelinek macht mit dem Titel des Stückes darauf aufmerksam,

¹²⁷ Jelinek, Elfriede 2010.

¹²⁸ Vgl. Ebd.

dass die österreichische und europäische Politik ihre Verantwortung und Pflichten rechtswidrig vernachlässigen.

„Denn weil es die Menschenrechte gibt, sind sie die Schutzbefohlenen, nicht nur die Schutzflehenden. Antikes und zeitgenössisches Drama verlaufen aber invers: Die Schutzflehenden bei Aischylos bekommen Bleiberecht und Schutz, den Schutzbefohlenen bei Jelinek wird das Bleiberecht vorenthalten, sie bleiben die Flehenden, die Unerwünschten, ja, Verfolgten und Verfluchten.“¹²⁹

Jelinek stellt den positiven Ausgang der antiken Tragödie der großen Not und Verzweiflung der Flüchtlinge, die heute Zuflucht in Österreich und Europa suchen, gegenüber. Dieser Kontrast zeigt, dass die humanistischen Ideale, die seit der Antike das Wertesystem und die Selbstwahrnehmung Europas prägen, weniger Gültigkeit haben, als in der Gesellschaft gerne geglaubt bzw. vorgegeben wird. Was an Europas Außengrenzen geschieht, ausgesperrte Menschen, ertrinkende Menschen, ist schwer vereinbar mit dem traditionellen europäischen Menschenrechtsdiskurs, der die europäische Identität, zumindest in der Selbstwahrnehmung, mitbestimmt.¹³⁰

Bei Aischylos formen die Danaiden, also die Schutz suchenden Frauen, den Chor. Der Chor repräsentiert die moralischen und demokratischen Prinzipien der griechischen Staaten. Auch in Jelineks Sekundärdrama kann von einem Chor der titelgebenden Figuren, wenn auch im postdramatischen Sinne, gesprochen werden. In Jelineks Textfläche fehlen zwar die formalen Strukturen des griechischen Chores wie Parados (Einzugslied) und Stasima (Standlieder), die Funktion eines das Geschehen kommentierenden Kollektivs bleibt allerdings bestehen. Anders als bei antiken Tragödien wird aber nicht die Handlung auf der Bühne, die es ja bei Jelinek nicht gibt, beklagt, sondern direkt realpolitische Vorkommnisse werden vom Chor angeklagt.¹³¹

¹²⁹ Lücke, Bärbel o. J.: Aischylos, Aufklärung und Asylproteste in Österreich (und anderswo). Zu Elfriede Jelineks Stück *Die Schutzbefohlenen*. In: Textem-Texte und Rezensionen. <http://www.textem.de/index.php?id=2519> (Letzter Zugriff am 17.11.2015).

¹³⁰ Vgl. Hagemann, Simon 2015.

¹³¹ Vgl. Lücke, Bärbel o. J.: Aischylos, Aufklärung und Asylproteste in Österreich (und anderswo). Zu Elfriede Jelineks Stück *Die Schutzbefohlenen*. In: Textem-Texte und Rezensionen. <http://www.textem.de/index.php?id=2519> (Letzter Zugriff am 17.11.2015).

4.2 Die *Schutzbefohlenen*

Inszenierung Burgtheater 2015 (Michael Thalheimer)

Die Inszenierung am Burgtheater 2015 unter der Regie von Michael Thalheimer war die österreichische Erstaufführung von Jelineks *Die Schutzbefohlenen*. Die Aufführung fand am 28. März 2015 statt. Die Inszenierung dauert 90 Minuten ohne Pause.¹³²

Der deutsche Regisseur Michael Thalheimer, der vor allem am Hamburger Thalia Theater und am Deutschen Theater Berlin arbeitet, inszenierte bereits zum vierten Mal am Wiener Burgtheater. Er ist vor allem für die Inszenierung klassischer und antiker Stücke bekannt.¹³³ In einem Interview zu seiner Inszenierung von Jelineks Stück spricht Thalheimer darüber, dass der Bezug zu Aischylos' antikem Drama und die antiken Strukturen ihn sehr reizten.¹³⁴

Das Bühnenbild gestaltete Olaf Altmann, das Licht inszenierte Friedrich Rom, für die Kostüme war Katrin Lea Tag verantwortlich. Die Musik stammte von Bert Wrede und die Chorleitung übernahm Marcus Crome. Sieben Schauspielerinnen und neun Schauspieler stellen die Flüchtlinge dar, namentlich genannte Figuren gibt es nicht.¹³⁵ Die gesamte Besetzungsliste ist in Anhang E 2 zu finden. Im Gegensatz zu der Inszenierung von Nicolas Stemann werden die Flüchtlinge ausschließlich von professionellen Schauspielern verkörpert. Thalheimer erklärt im Interview, Flüchtlinge im künstlichen Kontext des Theaters auftreten zu lassen, sei nicht wahrhaftig oder authentisch, sondern eine anmaßende, exhibitionistische, pornografische Pose.¹³⁶

Jelineks blockartiger Textfläche entsprechend inszenierte Thalheimer das Drama in einem Aufzug. Thalheimer kürzte den mehr als hundert Seiten langen Text von Elfriede Jelinek stark. Er begründet diese Entscheidung einerseits damit, dass ein mehrstündiges, sehr anstrengendes Stück dem Sinn widerstrebe, das Gewissen des Publikums anzusprechen. Andererseits könne durch eine Reduzierung der Quantität die Sicherstellung der Qualität erreicht werden. Thalheimer beschreibt seinen Prozess der Bearbeitung folgendermaßen:

¹³² Vgl. Burgtheater.at 2015b .

¹³³ Vgl. Wahl, Christine 2013. Online: <http://www.goethe.de/kue/the/reg/reg/sz/tha/deindex.htm> (Letzter Zugriff am: 22.12.2016).

¹³⁴ Vgl. Thalheimer, Michael & Mayer, Norbert DiePresse.at 21.03.2015.

¹³⁵ Vgl. Burgtheater.at 2015b.

¹³⁶ Vgl. Thalheimer, Michael & Mayer, Norbert DiePresse.at 21.03.2015.

„Ganz pragmatisch interessiert mich das Chorische. Die Dichterin greift die Reden der Flüchtlinge und der Wiener Gesellschaft auf, sie verwendet Werbetexte und Heideggers Philosophie, Aischylos, und auch Sänger von heute kommen vor. Die Perspektiven wechseln, aber das Chorische ist durchgehend. Die Textmenge beeindruckt, es wäre aber falsch, sich ihr nur mit Ehrfurcht zu nähern. Mir genügt ein Höchstmaß an Respekt. Man muss das Werk strukturieren. Mir war von Anfang an klar, dass ich einen Chor haben will, aber keine Laien, sondern lauter Protagonisten. 16 tolle Schauspieler sprechen chorisch. Da musste natürlich gekürzt werden, damit es keine Überforderung wird. Wir streben Perfektion an.“¹³⁷

Laut Thalheimer sei es schwierig, Jelineks Text als Bühnenstück zu bearbeiten, weil es nicht der Struktur einer typischen Tragödie entspricht und keine Informationen dazu gibt, ob es sich bei dem ganzen Text oder bei einzelnen Abschnitten um Monologe handle oder wie viele Stimmen sprechen sollen. Auch ergäbe sich aus der Textfläche per se nicht, dass sie überhaupt auf eine Theaterbühne gehöre.¹³⁸ Thalheimer gliederte Jelineks Textfläche in wechselnde Passagen zwischen dem Sprechchor und monologischen Abschnitten, die von einzelnen Personen gesprochen werden.

Elfriede Jelinek hat keinerlei Anweisungen für die Bühnenfassung erteilt, jedoch ergeben sich aus Jelineks Sprachgewalt Hinweise für eine szenische Transformation. Die im Stück angesprochenen realen Ereignisse, die Proteste in der Votivkirche und das Schiffsunluck vor Lampedusa wurden für die Gestaltungselemente des Bühnenbilds in Form von Kreuz und Wasser aufgegriffen. In Anlehnung an die antike Tragödie tragen die Schauspieler zu Beginn Masken, wenn auch aus Plastikmüllsäcken, die ein Gefühl von Wertlosigkeit transportieren. Die Musik begleitet den momentan dargestellten Gemütszustand mit Streicherklängen, manchmal monoton und elegisch, dann wieder laut, wütend und fast übertönend.

4.2.1 Lichtinszenierung: *Die Schutzbefohlenen*

Die Autorin hat keine expliziten Angaben bezüglich der Lichtgestaltung vorgegeben. Der für das Lichtdesign dieser Burgtheaterinszenierung verantwortliche Friedrich Rom beschreibt, dass sich für ihn die Lichtgestaltung aus Jelineks Text und die Emotionen, die dieser bei ihm auslöste, ergab:

¹³⁷ Ebd.

¹³⁸ Vgl. ebd.

„Das Thema von Elfriede Jelinek schrieb schon die Art des Lichtes indirekt vor. Mein Empfinden wurde übermittelt. Natürlich in Absprache mit Regie und Bühnenbild. Die Farben wurden entsprechend dem Thema kalt gehalten. Die Härte bestimmte die Schatten.“¹³⁹

Die Bühne wurde verkleinert. Olaf Altmann hat einen hohen, engen, schwarzen Bühnenraum gebaut, der sich nach oben stark perspektivisch verjüngt. Der gesamte Bühnenboden ist knöcheltief mit Wasser bedeckt. Den Vordergrund der Bühne bildet ein schmaler Streifen trockenen Bodens, der für die Flüchtlinge unerreichbar bleibt.

An der Rückwand des schwarzen Bühnenraumes befindet sich ein bühnenhoher, kreuzförmiger Spalt, durch den sich die Schauspieler zu Beginn des Stückes auf die Bühne drängen. Das Kreuz ist das zentrale gestalterische Element der Lichtinszenierung. Durch diese Auslassung in Kreuzform dringt Licht auf die Bühne. Die Stimmung der Flüchtlinge auf der Bühne bestimmt die Farbtemperatur und die Helligkeit, mit der aus dem Kreuzspalt herausgeleuchtet wird. Der beengte, zulaufende Raum mit dem Kreuz im Hintergrund erinnert stark an den temporären Schutzraum der Votivkirche.

Wird es dicht und flächig beleuchtet, wirkt das Kreuz nicht mehr wie ein Schlitz in der Wand, sondern erhält einen gegenständlichen Charakter. Es wirkt wie ein dreidimensionales Lichtobjekt. So lange es noch Hoffnung gibt, leuchtet das Kreuz hell, im weiteren Verlauf wird es immer fahler. Am Ende des Stückes verschwindet das Kreuz ganz in seinem dunklen Umfeld, in dem der Schlitz gar nicht mehr ausgeleuchtet wird.

Die Grundstimmung, die für das Stück geleuchtet wird, ist düster und dunkel. Für die Ausleuchtung des kleinen Raumes wird kaltes, blaues Licht geringer Stärke verwendet. Die hohe, nach oben zulaufende Bühne schluckt aufgrund ihrer schwarzen Auskleidung viel des Stimmungslichts. Reflektiert wird das Licht, wenn überhaupt, nur von der Wasseroberfläche. An bestimmten Stellen ist die Lichtintensität allerdings so gering, dass auch das Wasser nicht mehr spiegelt. Friedrich Rom hat diese Lichtstimmung als Bedeutungsträger für die ausweglose Situation der Protagonisten gewählt. „Das harte

¹³⁹ Rom, Friedrich 2016, Interview durch Sandra Hochwarter.

und teilweise grelle und düstere Licht führt den Zuseher in die Dramatik des Stückes.“¹⁴⁰

Auch die Lichtreflexe und -spiegelungen im Wasser sind dramaturgische Ausdrucksformen der prekären Lage der Flüchtlinge. Ob die Wasseroberfläche ruhig oder aufgewühlt ist, zeigt den momentanen seelischen Zustand der Flüchtlinge an, entsprechend dem Fortgang der Entwicklung in der Votivkirche. Das Element des Wassers bleibt nicht auf den Bühnenraum begrenzt, es breitet sich durch Reflexe und Spiegelungen an den Wänden und der Decke in den Zuschauerraum aus.

Die Gesichter der Schutzbefohlenen werden mit weißem, hartem Licht aus einer Richtung angestrahlt, wodurch starke Kontraste zu dem dunklen Raum entstehen. Die Gesichter wirken dadurch streng und hart, zum Teil entsteht auch ein fahler, lebloser Eindruck. Je auswegloser die Situation wird, desto weniger werden die Flüchtlinge überhaupt so beleuchtet, dass sie gut erkennbar sind, indem sie von hinten angestrahlt werden. Im krassen Gegensatz dazu wird die Opernsängerin bei ihrem Auftritt von allen Seiten hell angestrahlt.

4.2.2 Lichtdesign nach Szenenbildern

Nachdem es sich bei Jelineks Stück um ein modernes Sprachkunstwerk in einem Aufzug ohne Akte, Szenen oder die Unterteilung der antiken Tragödie in Prologos, Parodos, Episodia, Stasima und Exodos handelt, ergeben sich die Abschnitte aus der Inszenierung, die der Regisseur Michael Thalheimer gemeinsam mit den Schauspielern erarbeitet hat. Die Abschnitte sind meist durch den Wechsel zwischen Chor und Einzelstimmen erkennbar. Diese Abschnitte werden nachfolgend chronologisch dargestellt. Es wird jeweils die angesprochene Thematik eines Abschnitts zusammengefasst und das Lichtdesign beschrieben. Die hinzugefügten Szenenbilder dienen zur Illustration der Lichtdramaturgie.¹⁴¹

Die Aufführung beginnt damit, dass sich die 16 von Schauspielern verkörperten Flüchtlinge einer nach dem anderen durch den kreuzförmigen Spalt drängen und so

¹⁴⁰ Ebd.

¹⁴¹ Offizielle Standfotos der Burgtheaterinszenierung, zur Verfügung gestellt von Fr. Mag. Loidolt. Das Copyright liegt bei Reinhard Werner.

vom Bühnenhintergrund auf die Bühne kommen. Sie fallen ins Wasser, richten sich mühsam wieder auf (Abb. 22 und Abb. 23). Dies stellt den unmittelbaren Überlebenskampf dar, nachdem die nicht seetüchtigen Boote gekentert sind. Die hier auftretenden Flüchtlinge sind die Überlebenden, die nahe zum Ufer gekommen sind, aber noch nicht das Festland erreicht haben. Ertrunkene werden nicht gezeigt. Die Köpfe der Akteure sind mit bunten Plastiksäcken bedeckt, die ihr letztes Hab und Gut bei der Flucht repräsentieren, auch als Analogie zu den Masken, welche die Schauspieler in der antiken Tragödie getragen haben.

Zwar geschwächt von der Flucht, aber doch im Bewusstsein ihres menschlichen Anspruchs, beschreiben sie ihre Situation im Vorwärtsgen mit einem eindringlichen Sprechchor (Abb. 24), der gleichzeitig der Beginn des Textes ist:

„Wir leben. Wir leben. Hauptsache, wir leben, und viel mehr ist es auch nicht als leben nach Verlassen der heiligen Heimat. Keiner schaut gnädig herab auf unseren Zug, aber auf uns herab schauen tun sie schon.“¹⁴²

Licht: Die sehr dunkel gestaltete Szene wird mit Licht von zentral oben hinten sichtbar gemacht. Nur die Hinterköpfe der Schauspieler sind erhellt, ihre Gesichter im Eigenschatten nicht erkennbar. Die schwarzen Schatten unter ihnen zeigen noch, dass sie dem Tod entronnen sind. Das Kreuz ganz im Hintergrund der Bühne ist zunächst schwach rötlich-gelb von hinten beleuchtet, es wird allmählich heller.

¹⁴² Jelinek, Elfriede 2013a.



Abbildung 22: Die Flüchtlinge, welche die Fahrt über das Meer überlebt haben, rappeln sich aus dem Wasser auf, das Kreuz als Symbol für Asyl noch rötlich-gelb als schwacher Hoffnungsschimmer



Abbildung 23: Das Kreuz etwas heller, die Hoffnung steigt



Abbildung 24: Die Schutzbefohlenen sprechen im Chor: „Wir leben, ...“

Nach dem bloßen Überleben ist anfangs die Hoffnung auf Asyl groß. Die Votivkirche bildet zunächst tatsächlich einen Schutzraum (Abb. 25, 26, 27). Auch von den Behörden wird die, laut der Menschenrechtskonvention selbstverständliche, Gewährung von Asyl signalisiert.

„Fast hätte uns die See vernichtet, fast hätten uns die Berge vernichtet, jetzt sind wir in dieser Kirche, morgen werden wir in diesem Kloster sein, dank dem Herrn Gott, dank dem Herrn Präsidenten, sie wurden eingesetzt, sie haben sich eingesetzt, doch wo werden wir übermorgen sein und danach?“¹⁴³

Licht: Das gleißend weiß von hinten erleuchtete Kreuz symbolisiert den Schutzraum Kirche und die hoffnungsvolle Erwartung der Asylgewährung. Der gesamte Bühnenraum bleibt jedoch finster, dunkelblau-schwarz. Die noch mit den bunten Plastiksäcken bedeckten Köpfe werden heller von hinten oben und eher matt von vorne oben beleuchtet, sodass schwache Spiegelungen im Wasser erscheinen.

¹⁴³ Jelinek, Elfriede 2013a.



Abbildung 25: Kreuz gleißend hell-weiß, die Hoffnung auf Asyl ist groß



Abbildung 26: Die Schutzbefohlenen beklagen ihre unsichere Situation



Abbildung 27: Kreuz weiter hell-weiß, die Hoffnung auf Asyl besteht noch

Der Prozess rund um das Asylverfahren gestaltet sich sehr schwierig und lässt die Hoffnung der Flüchtlinge schwinden (Abb. 28). Ein sprachgewandter Flüchtling stellt sich in den Vordergrund (Abb. 29) und fleht um Verständnis für ihre prekäre Situation:

„Die Leiden sind alles, was dauert, und sie dauern niemanden. Das lockt keinen Hund hinterm Ofen hervor. Man hat Vater, Mutter, alle Geschwister umgebracht, aber das ist gar nichts, das ist nichts, alle unsere Vorstellungen werden auf ein Objekt bezogen, die Subjekte gelten nichts, die Toten gelten nichts und sind nichts. Auf die Toten können wir uns nicht berufen, wenn wir ein Aufenthaltsrecht ableiten wollen, die wollen uns hier ja selber ableiten wie Flüsse, ins Nirgendwo, [...]“.“¹⁴⁴

Unsicherheit, Enttäuschung und Pessimismus lassen sich aus den Gesichtern ablesen, zum Teil auch Zorn (Abb. 30).

Licht: Das Kreuz leuchtet noch hell-weiß, die dunkle Atmosphäre überwiegt aber. Die Gruppe im Hintergrund hat die Plastikkopfbedeckungen abgenommen, die Flüchtlinge

¹⁴⁴ Jelinek, Elfriede 2013a.

sind mit nur mäßiger Helligkeit schräg von vorne oben beleuchtet und werfen schwache Spiegelbilder ins relativ ruhige Wasser. Der Mann im Vordergrund trägt noch eine Plastikmaske auf dem Kopf und ist etwas heller von oben beleuchtet (Abb. 28), die gleiche Beleuchtungsstruktur findet man auch vor, nachdem er die Maske abgenommen hat (Abb. 29).

Bei Abb. 30 sind die Scheinwerfer von rechts vorne oben im Einsatz, sodass auf den Gesichtern und Körpern der Flüchtlingsdarsteller Licht-Schatten-Kontraste entstehen.



Abbildung 28: Die Hoffnung schwindet



Abbildung 29: Monolog, abgenommene Plastikkopfbedeckung



Abbildung 30: Unmut und Verzweiflung steht im Raum

Nach ihren bisherigen schlechten Erfahrungen im Asylprozess reflektieren die Flüchtlinge ihre Situation und erkennen die Ungleichbehandlung gegenüber

Privilegierten. Abwechselnd im Sprechchor und Monolog geht der Tonfall über von flehend-klagend zu vorwurfsvoll-anklagend (Abb. 31):

„Unsere Existenz ist unser Zahlungsmittel, ein andres haben wir nicht, kurz und klar, wir haben nichts, wir haben unsere Existenz als Zahlungsmittel, aber wir sind nicht der Zahlungsmittelpunkt, nein, sind wir nicht, der ist die Frau Jumaschewa, hier steht ihr Name, ich hoffe, richtig geschrieben, des Jelzins Tochter, eine Tochter, ja, eine Tochter, eine Blitz-Eingebürgerte, die hatte es, die hatte die Zahlungen leisten können, die hat sich Zahlungen leisten können, und wenn nicht sie, dann jemand anderer für sie, es muß immer gezahlt werden, um die Einzigartigkeit eines Menschen zu respektieren und anzuerkennen, dafür ist gezahlt worden, dafür muß gezahlt werden, [...] Sie ist eingebürgert, sie ist durch Zahlung eingebürgert, die andre durch Singung, die erste durch Zahlung und Tilgung einer gewissen Summe, die andre durch Zahlung mit Sitz und Stimme.“¹⁴⁵

Licht: Das Kreuz leuchtet nur mehr fahl, die im Hintergrund im Wasser sitzenden Darsteller sind "am Boden zerstört" und nur mit schwachem Licht angestrahlt. Der den Klagemonolog haltende Flüchtlingsdarsteller wird durch helles Licht von vorne hervorgehoben.

¹⁴⁵ Jelinek, Elfriede 2013a.



Abbildung 31: Flüchtling beklagt, dass Prominente (wie z. B. Anna Netrebko) privilegiert sind.
Das Kreuz nur mehr blass sichtbar

Der Auftritt der Opernsängerin (Abb. 32) findet ganz am Vorderrand der Bühne statt, der einzige Platz im Trockenen, den die Schutzbefohlenen nie erreichen. Wie zum Hohn singt die Opernsängerin die Arie *Lascia ch'io pianga* aus der Oper *Rinaldo* (1711) von Georg Friedrich Händel (1685-1759).

„Lascia ch'io pianga mia cruda sorte
E che sospiri la liberta
E che sospiri
E che sospiri la liberta
Lascia ch'io pianga mia cruda sorte
Il duolo infranga queste ritorte
De miei martiri
Sol per pieta“

(Laß mich mein grausames Schicksal beweinen
und seufzen um meine Freiheit
und seufzen
und seufzen um meine Freiheit
Laß mich mein grausames Schicksal beweinen
Möge die Trauer die Ketten zerbrechen von

meinem Leiden
Ich bete um Gnade)¹⁴⁶

Licht: Das Kreuz bleibt nur fahl beleuchtet. Die Opernsängerin ist von allen Seiten auf das Allerhellste ausgeleuchtet, sodass man die im Hintergrund sitzenden Schutzbefohlenen gar nicht wahrnehmen kann.



Abbildung 32: Opernsängerin singt *Lascia ch'io pianga*

Nach dem Auftritt der Sängerin klagen die Flüchtlinge in einem mächtigen lauten Sprechchor die Missstände an und beklagen die Verstöße gegen die Menschenrechte (Abb. 13).

Licht: Alle Darsteller werden von vorne oben grell beleuchtet. Ihre zornig-verzweifelten Gesichter treten besonders deutlich hervor. Das Kreuz im Hintergrund ist nur mehr ganz spärlich zu sehen, wie kurz vor dem Erlöschen.

¹⁴⁶ Burgtheater 2015.



Abbildung 33: Die Schutzbefohlenen schreien auf gegen die Ungerechtigkeit.

Die Schlusssequenz der modernen Tragödie *Die Schutzbefohlenen* (Abb. 34-38) vermittelt zunehmend das Gefühl der Hoffnungslosigkeit, Trostlosigkeit, Verzweiflung und Aussichtslosigkeit. Die ohnehin nur phasenweise sich ausbildende Individualität geht völlig verloren. Die Schutzbefohlenen werden wieder zu anonymen Figuren und ganz zuletzt zu einer nicht mehr als Menschen erkennbaren anonymen Masse.

„Gut, das verstehen wir, das haben Sie nicht wissen könne, daß wir kommen, wir haben uns auch nicht angemeldet, wir sind unangekündigt erschienen. Wir sind die Unangekündigten. Die Schutzflehenden. [...], ja, die Zukunft sehen wir auch bereits, ja, die, dort drüben, im noch geheimeren Dunkel, sagen Sie uns, worum wir noch flehen sollen und vor allem, warum? Zu wem? Daß uns Recht geschieht, darum beten wir, das erfülle mein Gebet um freies Geleit, um ein Los, das gewinnt, um ein besseres Los, aber es wird nicht geschehen. Es wird nicht geschehen. Es ist nicht. Wir sind gar nicht da. Wir sind gekommen, doch wir sind gar nicht da.“¹⁴⁷

¹⁴⁷ Jelinek, Elfriede 2013a.

Licht: Das Kreuz wird schwarz bis zur Unkenntlichkeit als Symbol der zerbrochenen Hoffnung. Die Beleuchtung erfolgt zunächst von hinten oben, sodass die Gesichter nicht mehr erkennbar sind. Auch die Spiegelungen im Wasser werden immer matter, bis sie zuletzt nahezu völlig versinken.

Danach taucht eine einzige Lampe zentral über der Mitte der Bühne die Wasseroberfläche in einen blass-blauen Schein ein. Der übrige Szenenraum wird langsam immer dunkler und kann als kalte, unbarmherzige Grabkammer empfunden werden.



Abbildung 34: Das Kreuz ist erloschen. Es herrscht Fassungslosigkeit.



Abbildung 35: Die Wirklichkeit ist in der Finsternis, nur Spiegelbilder im Wasser sind noch sichtbar.



Abbildung 36: Nun sind auch die Spiegelbilder "untergegangen".



Abbildung 37: Es scheint keinen Ausweg mehr zu geben.



Abbildung 38: Das Kreuz erscheint schwarz, die Schutzbefohlenen verstummen in Trostlosigkeit.

4.2.3 Lichtdesign als Drameninterpretation

Das Verhältnis zwischen Text und Licht wirkt in der Burgtheater-Inszenierung der Schutzbefohlenen direkt und symbolträchtig. Die Lichtgestaltung spiegelt die jeweilige emotionale Situation der Schutzbefohlenen wider.

Zu Beginn des Stückes zwingen sich die Schauspieler durch den Kreuzspalt, fallen ins Wasser, kämpfen um ihr Überleben. Es ist dunkel und unheimlich, das Überleben ist nicht erhebend, sondern tragisch und düster, fanden doch so viele Menschen den Tod. Die beengte, schwarze Bühne löst gemeinsam mit der vorherrschenden Düsternis starke Assoziationen mit Angst machenden Szenerien aus, wie auch an den Kritiken zum Stück zu erkennen ist:

„Auf der Bühne von Olaf Altmann ist es hauptsächlich finster. Ein hoher schwarzer Kasten, ein Kerker gar, der sich nach hinten verengt. Dort ein Durchgang, ein Kreuz. Hell erleuchtet und so schmal, dass

die Menschen, die am Anfang auf die Bühne drängen, sich nur nach und nach durch diesen Grenzübergang zwängen.“¹⁴⁸

„Der rabenschwarze Bühnenraum von Olaf Altmann ist nur durch einen hellen Schlitz in Form eines Kreuzes zu betreten. Wie Untote in einer Gruft kämpfen die Anwesenden gegen ihr Verschwinden an.“¹⁴⁹

„Thalheimer künstlerischer Partner Olaf Altmann hat einen beengten, hohen, schwarz glänzenden Bühnenraum gebaut, der sowohl Schiff als auch Kirchenschiff sein kann, im Hintergrund klappt ein kreuzförmiger Riss. Durch diesen zwängen sich die Flüchtlinge herein und stolpern sofort ins Wasser, welches den Boden schon knietief bedeckt, die Gesichter zunächst mit Plastikmüll verhüllt. Das sind große, sehr, sehr starke Gesten – man sieht sofort Grenzzäune und Stacheldraht vor sich, und im Meer treibende Körper.“¹⁵⁰

Die Geretteten tragen Masken, aber auch die Intensität und der Einfallswinkel der Beleuchtung machen das Erkennen der Gesichter unmöglich. Dies verstärkt die Wirkung der Anonymität.

„‘Wir leben!‘, sagen sie unisono [...], sie klagen, klagen an, hadern mit dem harten Schicksal der Vertreibung, dass sie beinahe chancenlos seien. Sie kämpfen sich vor zur Rampe, wo sie schließlich von unten her angeleuchtet werden. Eingangs haben diese Personen kein Gesicht, sie tragen Masken, aus Plastikmüll die antikisierend wirken.“¹⁵¹

Das Kreuz im Hintergrund wird allmählich heller, es leuchtet rötlich-gelb, fast wie bei einem Sonnenaufgang. Nach dem überwundenen Überlebenskampf keimt zarte Hoffnung auf. Der Text lässt ebenfalls Hoffnungsschimmer auf Rettung, auf Asyl, auf ein besseres Leben erkennen. Je stärker diese Hoffnung auf den durch die Menschenrechte eigentlich garantierten Schutz wird, desto heller leuchtet das Kreuz. Das dominierende, gleißend helle Kreuz schafft an dieser Stelle den Schutzraum der Votivkirche bzw. des Servitenklosters, was auch im Text direkt angesprochen wird.

Bald stellt sich heraus, dass dem Recht auf menschenwürdige Behandlung, auf Sicherheit und Obsorge nicht nachgekommen wird. Die Schutzbefohlenen klagen über die Schwierigkeiten mit den Behörden, darüber, wie sie behandelt werden. Die

¹⁴⁸ Gindelstrasser, Theresa-Luise *Nachtkritik.de* 28.03.2015.

¹⁴⁹ Cerny, Karin *Der Spiegel* 30.03.2016.

¹⁵⁰ Tartarotti, Guido *Kurier* 29.03.2015.

¹⁵¹ Mayer, Norbert *Die Presse* 29.03.2016.

Lichtstimmung wird gemeinsam mit der Stimmung der Flüchtlinge immer dunkler. Das Kreuz leuchtet zwar im Hintergrund noch hell, noch gibt es den schützenden Raum, das Umgebungslicht verfinstert sich allerdings immer mehr. Gleichzeitig werden die Lichtkontraste stärker, es entstehen schwarze Schatten im Wasser. Diese Gegensätze von Licht und Schatten drücken lichtdramatisch das Schwanken zwischen Hoffnung und Enttäuschung aus. Zu dieser Situation der emotionalen Unruhe fügt sich das im schrägen Licht aufblitzende spritzende Wasser, in dem die Flüchtlinge sich verzweifelt bewegen.

Die Hoffnungslosigkeit wird immer größer, das Lichtkreuz wird immer fahler. Es wird das Gefühl der Ohnmacht deutlich, insbesondere durch die Thematik der Einbürgerungen von Prominenten. Als die Opernsängerin auftritt, leuchtet das Kreuz kaum noch. Die Schutzbefohlenen ziehen sich an den Bühnenhintergrund zurück. Sie werden nicht beleuchtet und sind nicht mehr sichtbar. Im krassen Gegensatz dazu wird die Opernsängerin von allen Seiten hell angestrahlt. Die Symbolik ist deutlich spürbar: Nur wer einen Namen hat, wer Geld hat, wer einen Status hat, ist es wert, gesehen zu werden.

Aus der stillen, verzweifelten Ohnmacht keimt ein letztes Aufbäumen, ein letztes lautes, wütendes Wehren gegen die Ungerechtigkeit auf. Die wütend verzerrten Gesichter der trost- und hilflosen Menschen werden grell und deutlich angeleuchtet. Dies macht das erbitterte Flehen deutlich, als Menschen mit Emotionen, mit Rechten, gesehen und wahrgenommen zu werden. Es bleibt vergeblich. Das Kreuz ist kaum noch sichtbar, dann erlischt es gemeinsam mit der Hoffnung ganz. Diese Symbolik wird dadurch unterstützt, dass die Personen zunächst so von hinten beleuchtet werden, dass die Gesichter nicht mehr zu erkennen sind und schlussendlich auch die Masken wieder aufgesetzt werden. Die Schutzbefohlenen haben es nicht geschafft, als Menschen, als Individuen sichtbar zu werden. Sie werden wieder zu einem anonymen Schwarm, der Einzelne mit persönlichen Gefühlen und Gedanken, mit einem persönlichen Schicksal, verschwindet.

„Eine Meute mit Plastiktüten über dem Kopf. Keine Individuen, sondern eine dunkle, bedrohliche Masse.“¹⁵²

„Erst nach und nach nehmen die Darsteller die Masken ab, sie zeigen nun für geraume Zeit ihre individuellen Züge, bis sie die Masken wieder aufsetzen und schließlich im Dunkel verschwinden.“¹⁵³

Eine einzelne blaue Lampe taucht den dunklen Raum in kaltes, unbarmherziges Licht. Es erinnert an die Anfangsbedrohung des Meeres. Die Hoffnung war umsonst, die Schutzbefohlenen haben keinen Schutz erhalten. Nach der resignierten, traurigen Feststellung, „Wir sind gekommen, doch wir sind gar nicht da“¹⁵⁴, verstummt der Chor und versinkt in der Dunkelheit.

Jelineks Text entsprechend sind die in der Gestaltung und Lichtinszenierung verwendeten Themen und Symboliken nicht subtil und es werden vorsichtig Metaphern versteckt. Im Gegenteil, sie werden drastisch und offensichtlich dargestellt.

Das Licht des Kreuzes wird in der Inszenierung als Stimmungsbarometer eingesetzt. Hell leuchtend für Hoffnung auf Schutz, fahl und dunkel für Verzweiflung und Hoffnungslosigkeit. Es schafft aber auch den szenischen Raum einer Kirche an sich und dient somit als örtlicher Hinweis. Die Kirche erscheint den Schutzbefohlenen zunächst als sicherer Hafen, als sicheres Auffangbecken, nach und nach verblasst diese Funktion des Ortes, was sich deutlich in der veränderten Lichtstimmung widerspiegelt. Dies ist den realen Begebenheiten nachempfunden, auf denen das Stück basiert. Die Kirche stellte nur für begrenzte Zeit einen Schutzraum dar, langfristig konnten die Flüchtlinge nicht vor den widrigen Lebensumständen im Auffanglager Traiskirchen bzw. in einigen Fällen sogar vor Abschiebung bewahrt werden.¹⁵⁵

Das Kreuz als Symbol für das Christentum versinnbildlicht auch die christlichen Werte, die in dieser Inszenierung in Bezug auf die im Stück behandelten Vorkommnisse ironisch, fast zynisch erscheinen. Die christlich geprägte Gesellschaft, die sich angeblich an Werten wie Nächstenliebe orientieren sollte, hört die Schutzbefohlenen

¹⁵² Cerny, Karin Der Spiegel 30.03.2016.

¹⁵³ Mayer, Norbert Die Presse 29.03.2016.

¹⁵⁴ Jelinek, Elfriede 2013a.

¹⁵⁵ Vgl. Bonavida, Iris & Weiser, Ulrike DiePresse.at 27.12.2012.

nicht an, hilft nicht und lehnt sich nicht gegen die Dehumanisierung der Menschen auf.¹⁵⁶ Das riesige Kreuz leuchtet hell und mächtig, weiß und rein, es werden damit gleichzeitig die Macht und die scheinheilige Güte der Kirche und des Christentums symbolisiert. Das langsame Erlöschen des Lichts kann nicht nur als Darstellung des Erlöschens der Hoffnung auf Nächstenliebe, Menschlichkeit, Schutz und Hilfe, sondern auch als Symbol für das Erlöschen der christlichen, humanistischen Werte des Abendlandes per se verstanden werden. Der Regisseur Michael Thalheimer äußert sich in einem Interview zu seiner Inszenierung zu dem Kontrast des europäischen Wertesystems mit den Meinungen, Handlungen und Taten, welche die Bevölkerung tatsächlich auszumachen scheinen:

„Fühlen wir uns noch wohl damit, wie Europa mit den Flüchtlingen umgeht? Oder sind wir beschämt darüber, dass die EU sich wie eine Festung gebärdet? Das Ausgrenzen ist kein spezifisch wienerisches Problem, es ist ein europäisches, wir alle sind Teil davon. Auch ich sitze in diesem Boot, das angeblich voll ist. Was schützen wir denn? Die abendländischen Werte, auf die sich diese Drecks-Pegida beruft? Das ist doch armselig. Es sind doch vielmehr christliche Werte wie Mitleid, Erbarmen und Menschlichkeit, die uns ausmachen sollten.“¹⁵⁷

Das Wasser auf der Bühne bildet mit dem Licht des Kreuzes und dem düsteren Umgebungslicht sowohl Einheit als auch Kontrast. Laut Thalheimer ist das Wasser in Jelineks Textfläche eine bewusst und augenscheinlich eingesetzte Metapher der Angst.¹⁵⁸ Das Wasser selbst repräsentiert die Gefahren des Meeres und erinnert an die lebensgefährliche Flucht, die hunderte Menschen das Leben gekostet hat. Selbst im vermeintlichen Schutzraum ist die Bedrohung durch das knöchelhohe Wasser allgegenwärtig. Die Wasseroberfläche dient aber auch als Leinwand für die Lichtstimmung. Durch eindrucksvoll eingesetzte Beleuchtungstechnik erhält die Wasseroberfläche je nach darzustellender Emotion eine andere Wirkung. Je verzweifelter die Lage der Protagonisten ist, desto weniger spiegelt sich Licht auf dem Wasser, desto tiefer und bedrohlicher erscheint das künstliche Meer. Es wirkt, als ob das Wasser alles Licht, alle Hoffnung schlucken würde.

¹⁵⁶ Vgl. Burckhardt, Barbara 2015, S. 26 f.

¹⁵⁷ Thalheimer, Michael & Mayer, Norbert DiePresse.at 21.03.2015.

¹⁵⁸ Vgl. ebd.

Die Lichtinszenierung wirkt insgesamt kalt, streng und förmlich. Sie lässt dem wuchtigen, inhaltlich und sprachlich schwierigen Text viel Raum und begleitet ihn mit ruhiger Lichtführung und ohne scharfe Stilbrüche.

„Doch passt diese Hochkulturlösung perfekt zu einer Inszenierung, die Jelineks sarkastische Klage über die Unmenschlichkeit der europäischen Abschottung mit ästhetischer Formstrenge zu bewältigen versucht.“¹⁵⁹

¹⁵⁹ Briegleb, Till: Süddeutsche Zeitung 30.03.2015. Online: <http://www.sueddeutsche.de/kultur/burgtheater-wien-formstrenge-schmerzfrei-1.2416626> (Letzter Zugriff am 21.12.2016).

5 Vergleich der Lichtinszenierungen *Antigone* und *Die Schutzbefohlenen*

Im Folgenden werden die Lichtinszenierungen von *Antigone* unter der Regie von Jette Steckel und *Die Schutzbefohlenen* unter der Regie von Michael Thalheimer miteinander verglichen. Dabei geht es insbesondere um die Frage, wie künstliches Licht für die Inszenierung des antiken Dramas im Vergleich zu dem modernen Drama genutzt werden kann.

Zur Zeit der Entstehung von Sophokles' *Antigone* (ca. 442 v. Chr.) im antiken Athen waren die Möglichkeiten der Lichtinszenierung begrenzt. Es wurde unter freiem Himmel bei Tageslicht gespielt, Fackeln und Öl-Lichter kamen vor allem zur szenischen Andeutung von Nacht zum Einsatz (siehe Kap. 2.1.1). Jegliche Art von zeitgenössischer Inszenierung des Stückes in einem geschlossenen Theaterraum und mit Verwendung von künstlichem Licht weicht also unweigerlich von der Lichtgestaltung in der Antike ab. Es könnte zwar versucht werden, die Lichtverhältnisse in den antiken Theatern künstlich nachzuahmen, abgesehen von den technischen Herausforderungen bestünde allerdings die große Gefahr einer flachen und nicht authentischen Wirkung. Wird von einer platten Anbiederung an die Antike abgesehen, bleiben dadurch fast unbegrenzte Möglichkeiten, um antike Stoffe in Szene zu setzen.

Moderne Dramen sind in den meisten Fällen bereits zum Entstehungszeitpunkt für geschlossene Theaterräume mit den entsprechenden beleuchtungstechnischen Möglichkeiten gedacht. Bei modernen Dramen können bereits beim Verfassen Überlegungen zur Inszenierung und damit auch zur Lichtinszenierung angestellt werden. Jelineks postdramatisches Stück *Die Schutzbefohlenen* enthält allerdings keine Angaben zur Gestaltung und bietet daher ebenfalls große Freiheit in der Inszenierung.

Jette Steckel inszenierte Sophokles' *Antigone* am Wiener Burgtheater gemeinsam mit dem Bühnenbildner Florian Lösche und dem Lichtdesigner Peter Bandl als dramatische, Pop-Kultur-artige Bühnenshow. Es wurde nicht einmal ansatzweise versucht, durch Bühne und Licht eine antike Szenerie zu schaffen bzw. eine Lichtstimmung, die Sophokles zum Entstehungszeitpunkt im Sinn gehabt haben könnte, nachzuahmen. Die Gestaltung bewegt sich weit weg vom Gegenständlichen, weg von Ort und Zeit und holt damit den antiken Stoff in die Moderne, ohne auf aktuelle Thematiken Bezug zu

nehmen. Die Lichtinszenierung mit der gewaltigen Lichtwand und den Blendungseffekten ergreift und überwältigt das Publikum gemeinsam mit der musikalischen Gestaltung auf emotionaler Ebene. Mit der archaischen Wirkung werden die Thematiken der antiken Tragödie auf eine Metaebene geholt, sie sind gleichzeitig im Hier und Jetzt sowie immer und überall gültig.

Thalheimers Inszenierung von Jelineks *Die Schutzbefohlenen* mit Bühnengestaltung von Olaf Altmann und Lichtdesign von Friedrich Rom verfolgt den gegenteiligen Ansatz. Schon in Jelineks Text geht es um konkrete aktuelle Ereignisse, die in der Gestaltung auch figurativ aufgegriffen werden. Das Element des Lichtkreuzes ist sowohl Zeit- und Ortsangabe als auch Symbol für die realen Ereignisse, auf die sich Jelinek bezieht. Die Lichtinszenierung ist minimalistisch, die geleuchteten Stimmungen begleiten den sprachgewaltigen, aufwühlenden Text stetig und unaufgeregt. Das Licht ist düster und von kühlen Farben geprägt, die eine größere emotionale Distanzierung hervorrufen als warme, goldene Farbtöne.¹⁶⁰

Durch die Lichtinszenierung der beiden Stücke entsteht das vermeintliche Paradoxon, dass das über zweitausend Jahre alte Drama *Antigone* das Publikum emotionaler zu ergreifen vermag als *Die Schutzbefohlenen* mit der für das Wiener Publikum zeitlichen und räumlichen Nähe des tragischen Inhalts. Bei Steckels *Antigone* ist es durch das einnehmende Licht und durch die gezielte Blendung kaum möglich, sich als Zuschauer zu entziehen, sich nicht angesprochen und berührt zu fühlen. Sie sollen Teilnehmer der Handlung werden, sie sind Teil des Chores, sie werden durch die Blendung miteinbezogen und sollen die Archaik des antiken Stoffes am eigenen Leib spüren.¹⁶¹

Im Gegensatz dazu schafft die Ästhetik des Lichts bei Thalheimers Jelinek-Inszenierung eine Distanz zu dem erschütternden Thema der Fluchtschicksale, obwohl das Publikum, stellvertretend für die österreichische Bevölkerung und Politik, von dem Flüchtlingschor direkt angesprochen bzw. angeklagt wird. Es wird allerdings nicht versucht, das tatsächliche Grauen, die tatsächliche Hoffnungslosigkeit und Verzweiflung von Menschen auf der Flucht emotional nachvollziehbar zu machen. Laut

¹⁶⁰ Vgl. Keller, Max 2010, S. 56.

¹⁶¹ Vgl. Huber-Lang, Wolfgang & Steckel, Jette Interview. APAOnlineticker/Tiroler Tageszeitung 26.05.2015. Online: <http://www.tt.com/home/10065662-91/gott-und-gottlosigkeit-jette-steckel-inszeniert-antigone.csp> (Letzter Zugriff am 22.12.2016).

Regisseur Michael Thalheimer sei dies gar nicht möglich, weshalb er stattdessen künstlerische Perfektion anstrebe und die Inszenierung bewusst in die künstliche Welt der Theaterhochkultur hole.¹⁶² Das kalte, unnatürliche Licht sowie das Wasser in dem beengten, perspektivisch überspitzten Raum schaffen eine Abgrenzung zur Realität.

Vielleicht braucht ein Stück, das hochaktuelle humanistische Katastrophen darstellt, die überdeutlichen Symbole und die Kälte in der Beleuchtung, um sich einerseits emotional von dem Unfassbaren abzugrenzen und es so andererseits auf anderer Ebene erfahrbar zu machen.

Im Vergleich dazu erhält ein antikes Drama durch das durch Licht ausgelöste Berühren der Gefühlsebene Nachvollziehbarkeit, Nahbarkeit und Aktualität. Die philosophischen, politischen und sozialen Fragen, die in Sophokles' *Antigone* eingebettet sind, würden in einer strengen, förmlichen Inszenierung weniger Gegenwartsbezug erhalten, während das Drama *Die Schutzbefohlenen* sich gerade durch diese Strenge von den realen Einzelfällen ablösen kann und so die Übertragung auf soziale und politische Fragen möglich macht.

¹⁶² Vgl. Thalheimer, Michael & Mayer, Norbert DiePresse.at 21.03.2015.

6 Resümee: Ansätze zu einer Ästhetik des inszenierten Lichts

Diese Arbeit beschäftigte sich mit den künstlerischen Möglichkeiten der Lichtinszenierung im Theater. Dabei wurde insbesondere der Frage nachgegangen, wie sich Licht in der Inszenierung von antiken Dramen im Gegenwartstheater positionieren kann, für die zum Entstehungszeitpunkt keine Lichtgestaltung mit künstlichem Licht vorgesehen war. Dafür wurden die Lichtgestaltung eines antiken Dramas in einer zeitgenössischen Inszenierung sowie als Kontrast dazu die Lichtgestaltung eines modernen Dramas betrachtet. Inszenierungen einer antiken Tragödie im Gegenwartstheater – *Antigone* von Sophokles – und einer modernen Tragödie – *Die Schutzbefohlenen* von Elfriede Jelinek – jeweils in einer Bearbeitung am Wiener Burgtheater in der Spielzeit 2015/16, wurden in Bezug auf ihr Lichtdesign analysiert und miteinander verglichen. Dafür wurden bei mehrmaligen Aufführungsbesuchen genaue Protokolle zur Lichtgestaltung in einzelnen Szenen angefertigt, Interviews mit den Lichtdesignern der beiden Inszenierungen durchgeführt sowie Stückkritiken analysiert.

Im antiken Theater kam dem Licht keine große Bedeutung zu, da die Aufführungen bei Tageslicht stattfanden. Inszenierungen im Gegenwartstheater mit den technischen Möglichkeiten des künstlichen Lichts gestalten sich also prinzipiell anders als jene zur Zeit der Entstehung. Das Hauptelement des Lichtdesigns der *Antigone*-Inszenierung von Jette Steckel stellte eine riesige, begehbare und bewegliche Lichtwand mit 80 Scheinwerfern dar, die zugleich als Bühnenbild diente. Damit wurden je nach Szene ergreifende Stimmungen geleuchtet, von düster und unheimlich bis hin zu grell, laut und rauschhaft. Als besondere Stilmittel wurden Nebelschwaden und die Blendung des Publikums eingesetzt. Die Zuschauer wurden durch das wuchtige Lichtdesign gemeinsam mit dröhnender Musik an die Lichtshow eines Rockkonzertes erinnert. Obwohl auch Symbole und Ortshinweise interpretiert werden können, beispielsweise erweckte die golden leuchtende Lichtwand Assoziationen mit Macht und Status, aber auch mit unüberwindbarem Konflikt, wirkte das Licht in dieser Inszenierung mehr auf abstrakter, expressiver Ebene. Das gewaltige Lichtdesign löste starke, zum Teil überwältigende Emotionen aus und machte damit das Pathos, das Drama und die Archaik der griechischen Mythologie spür- und erfahrbar. Durch das Ansprechen der Gefühlsebene konnten die Bedeutung und Aktualität der philosophischen, politischen

und gesellschaftlichen Themen, insbesondere die Frage nach Autorität versus individueller Ethik, vermittelt werden, ohne einen direkten Gegenwartsbezug herzustellen.

Jelineks postdramatisches Stück *Die Schutzbefohlenen*, das von der aktuellen Flüchtlingssituation handelt, wurde von Michael Thalheimer für das Burgtheater inszeniert. Die Lichtgestaltung ist sehr dunkel und in kühlen Farben gehalten. Das Hauptelement bildet ein von hinten ausgeleuchtetes Kreuz an der Rückwand der verengten, mit Wasser bedeckten Bühne. Das Lichtkreuz ist ein augenscheinliches Symbol für die Kirche, in der die Schutzbefohlenen Unterschlupf finden bzw. finden wollen. Es leuchtet die Stimmung des Flüchtlingschores direkt, es wird heller, wenn die Hoffnung steigt und verdunkelt sich mit der immer größeren Verzweiflung. In der Inszenierung wird mit der grundlegenden Funktion von Licht, dem Sichtbarmachen, als Bedeutungsträger gespielt. Das Gefühl der Ohnmacht und das politische Versagen, Flüchtende als Individuen anzuerkennen, werden dadurch ausgedrückt, dass die Schutzbefohlenen im Dunkel verschwinden. Gleichzeitig wird die Opernsängerin, die für Anna Netrebko als Beispiel für Blitzeinbürgerung steht, hell erleuchtet. Durch die kühlen Farben, die deutlichen Bühnenelemente und die ruhige, den schwierigen Text untermalende Lichtführung wird den Zuschauern die Künstlichkeit der Situation vor Augen gehalten und eine emotionale Distanzierung geschaffen.

Was kann nun aus der Analyse des Lichtdesigns der beiden Inszenierungen abgeleitet werden? Der Vergleich der beiden Inszenierungen zeigt, wie stark das Licht die Stimmung und die Wirkung eines Stückes beeinflussen kann. Obwohl in beiden Inszenierungen davon abgesehen wird, eine Illusion von Natürlichkeit zu schaffen, und beide Inszenierungen durch das Licht deutlich machen, dass es sich um Theater, um ein synthetisches Nachspielen der Realität handelt, wird eine völlig andere Wirkung erzielt. Die überbordende Künstlichkeit von grellem Licht wird bei *Antigone* genutzt, um starke Emotionen zu erwecken und so den antiken Stoff näher an die eigene Lebensrealität zu holen. Im Gegensatz dazu wird die schon lebensnahe Thematik in der Inszenierung von *Die Schutzbefohlenen* durch die kühle, unnatürliche Lichtgestaltung abstrahiert und auf ein distanziertes Niveau gehoben.

Die Unterschiedlichkeit dieser Wirkungen mag darin begründet liegen, dass an antike Tragödien und moderne Dramen ein anderer Anspruch gestellt wird oder werden muss. Antike Tragödien haben unsere Kultur und unser Denken mitgeprägt, sie beinhalten universale Prinzipien der europäischen Philosophie und Demokratie. Diese sind im kollektiven Bewusstsein verankert und immer noch relevant, dies kann aber dazu führen, dass sie für Menschen unserer Zeit nicht mehr die aufwühlende Wirkung und Dringlichkeit haben, die sie verdienen. Eine heftige Lichtinszenierung, welche die Themen von der intellektuellen auf eine emotionale Ebene holt, holt die Problematiken, die moralischen Dilemmata und ethischen Fragen in die Gegenwart und macht ihre Aktualität bewusst, ohne dass mit dem Finger darauf gezeigt werden muss. Moderne Dramen besitzen aufgrund ihres Inhalts, ihrer Sprache oder ihrer Form an sich schon einen starken Gegenwartsbezug. Bei ihren Inszenierungen stellt sich daher die umgekehrte Frage, nämlich ob diese Aktualität fest umrissen und spezifisch dargestellt werden soll oder ob zu versuchen ist, das Konkrete zu generalisieren und Universalgültigkeit anzustreben. Die Sehgewohnheiten des Publikums verändern sich im Laufe der Zeit. Welches Licht welche Emotionen auslöst, was aufregend, was mitreißend, was rührend wirkt, ist zeit- und kulturabhängig. Daher ist die Lichtgestaltung ein wichtiges Mittel, um die Wirkung eines Stückes, das in einer bestimmten Zeitperiode oder an einem bestimmten Ort geschrieben wurde, an andere Kontexte anzupassen. Es ist zu vermuten, dass antike Tragödien zum Zeitpunkt ihrer Uraufführung allein durch die damalige politische Situation brisant und bewegend empfunden wurden. Lichtdesign bietet die Möglichkeit, diese Wirkung in die Gegenwart zu übertragen.

Es muss einschränkend erwähnt werden, dass die vorliegende Analyse auf den zwei untersuchten Inszenierungen basiert. Bei der Fülle unterschiedlicher Stücke und noch mehr unterschiedlicher Inszenierungen kann nicht von einer Verallgemeinerbarkeit der Erkenntnisse ausgegangen werden. Diese Arbeit kann also nur den Beginn einer Theorie zur Ästhetik des Lichts im Theater darstellen. Die Bedeutung des Lichts für die Inszenierung ist ein in der Wissenschaft bisher wenig beachtetes Thema und muss in weiterer Folge eingehender betrachtet werden. Außerdem ist Lichtdesign nicht statisch, es verändert sich durch technische Neuerungen und künstlerische Strömungen ständig weiter. Auch dies muss bei der Beschäftigung mit Licht am Theater mitgedacht werden.

Die vorliegende Arbeit zeigt die Relevanz des bewussten Einsatzes von Licht für die Faszination und Wirkung einer Inszenierung. Die Farben, die Schatten, die Kontraste, die Helligkeit bestimmen nicht nur die ästhetische Wahrnehmung und das Gefühlserleben einer theatralen Aufführung zentral mit, die Analyse zeigt auch, wie durch Licht die Deutung und Aussage eines Stückes beeinflusst werden können. Insbesondere konnte durch die Arbeit gezeigt werden, dass Lichtdesign durch die ausgelösten Emotionen einen großen Beitrag dazu leisten kann, antike Stücke in ihrer Bedeutung in der heutigen Zeit erlebbar und fassbar zu machen.

A. Zusammenfassung

Das Licht ist ein wichtiges gestalterisches Mittel einer Theaterinszenierung. Es macht das Gespielte sichtbar, vermittelt Stimmungen und erweckt Assoziationen. Im Laufe der Geschichte hat sich die Bedeutung des Lichtes im Theater stark verändert. Für antike Dramen hatte die Lichtinszenierung eine viel geringere Bedeutung als für zeitgenössische Aufführungen, die mit künstlicher Beleuchtung arbeiten. In dieser Arbeit wird der Frage nachgegangen, welche künstlerischen Möglichkeiten der Lichtinszenierung es im Theater gibt, insbesondere im Hinblick auf antike Stoffe. Dafür wurden die Burgtheaterinszenierungen von Sophokles' *Antigone* (Jette Steckel) und Jelineks *Die Schutzbefohlenen* (Michael Thalheimer) im Hinblick auf ihr Lichtdesign analysiert und miteinander verglichen. Grundlage dafür bildeten theoretische Überlegungen zu Lichtdesign und der geschichtlichen Entwicklung des Lichtes. Die Analyse erfolgte anhand von Protokollen während mehrmaliger Theaterbesuche, Interviews mit den Lichtdesignern der beiden Stücke und Stückkritiken. Die Analyse zeigte, dass Lichtdesign durch die emotionale Wirkung, die vermittelt werden kann, einen großen Beitrag dazu leisten kann, antike Stücke in ihrer Bedeutung erfahrbar zu machen.

B. Abstract

Lighting is an important artistic part of theater productions. It makes the stage and the actors visible, it sets the mood for a play and is able to evoke associations. In the course of history, the relevance of light changed drastically. Light was much less important for the production of antique than for modern drama, because today's theaters use electric lighting. This thesis analyses the creative possibilities of theater-lighting, especially relating to antique drama. The lightning for the plays *Antigone* by Sophokles (directed by Jette Steckel) and *Die Schutzbefohlenen* by Elfriede Jelinek (directed by Michael Thalheimer), both at the Burgtheater Vienna, were analysed and compared. The theoretical background for the analysis consists of the history of lighting and the fundamentals of lighting design. The basis for the analysis were notes taken during the plays, interviews with the two lighting designers for the plays and theater-reviews. The analysis shows that lighting design plays an important part in the artistic production of play, especially for antique drama. This is because lighting evokes emotions which are important for grasping the meaning of an antique play.

C. Literaturverzeichnis

- Aischylos: Die Schutzflehenden. Übersetzung von Johann Gustav Droysen. Berlin: Edition Holzinger 2016
- APAOnlineticker: Viel Licht und auch viel Schatten: „Antigone“ im Burgtheater. Tiroler Tageszeitung 01.06.2015. Online: <http://www.tt.com/home/10091071-91/viel-licht-und-auch-viel-schatten-antigone-im-burgtheater.csp> (Letzter Zugriff am 22.12.2016)
- Armstrong, Guyda: Review of Giovanni Boccaccio. Famous Women. Virginia Brown Ed. Heliotropia 1.1. 2003, S. 87-96
- Blaser, Patric: Ein großer sprach- und bildmächtiger Wurf. In: Die Furche 23, S.18 03.06.2015
- Blume, Horst-Dieter: Einführung in das antike Theaterwesen. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1978, 2. Aufl. 1984
- Boetius, Susanne: Die Wiedergeburt der griechischen Tragödie auf der Bühne des 19. Jahrhunderts: Bühnenfassungen mit Schauspielmusik. Theatron. Studien zur Geschichte und Theorie der dramatischen Künste, Bd. 44. Tübingen: Niemeyer/de Gruyter 2005
- Bonavida, Iris & Weiser, Ulrike: Asyl: Worum es in der Votivkirche geht. DiePresse.at 27.12.2012. Online: http://diepresse.com/home/panorama/wien/1327555/Asyl_Worum-es-in-der-Votivkirche-geht (Letzter Zugriff am 22.12.2016)
- Brauneck, Manfred: Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters. Bd. 1. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler Verlag 1999
- Briegleb, Till: Formstreng, schmerzfrei. Chorvortrag mit geliebten Burgschauspielern: Elfriede Jelineks Flüchtlingsdrama Die Schutzbefohlenen in Wien. In: Süddeutsche Zeitung 30.03.2015. Online: <http://www.sueddeutsche.de/kultur/burgtheater-wien-formstreng-schmerzfrei-1.2416626> (Letzter Zugriff am 21.12.2016)
- Brodersen, Kai & Zimmermann, Bernhard (Hg.): Metzler Lexikon Antike. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler Verlag, 2. Aufl. 2006

- Bundesministerium für Inneres & Staatssekretariat für Integration: Zusammenleben in Österreich. Wien: BMI 2013
- Burckhardt, Barbara: Die Heimholung. Michael Thalheimer lässt Elfriede Jelineks Die Schutzbefohlenen im Wiener Burgtheater im Reich der Kunst verschwinden. In: Theater heute 5/2015, S. 26-29
- Burgtheater.at: Sophokles „Antigone“. 2015a. Online: http://www.burgtheater.at/Content.Node2/home/spielplan/event_detailansicht.at.php?eventid=963930135#sthash.3bzyoZMd.dpuf (Letzter Zugriff am 14.12.2016)
- Burgtheater.at: Elfriede Jelinek „Die Schutzbefohlenen“. 2015b. Online: http://www.burgtheater.at/Content.Node2/home/spielplan/event_detailansicht.at.php?eventid=966098372 (Letzter Zugriff am 22.12.2016)
- Burgtheater (Hg.): Elfriede Jelinek „Die Schutzbefohlenen“. Programmheft. Wien: Burgtheater 2015
- Burgtheater (Hg.): Burgtheater 1976-2009. Aufführungen und Besetzungen. Wien: Böhlau 2012
- Cerny, Karin: Achtung, die Menschenwürde! Der Spiegel 30.03.2015. Online: <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/burgtheater-wien-jelineks-schutzbefohlene-von-thalheimer-a-1026143.html> (Letzter Zugriff am 23.12.2016)
- Falter.at: Sophokles' Antigone. Alles Pathos, alles Drama. Falter 23/15 03.06.2015. Online: https://www.falter.at/archiv/FALTER_20150603F762020485/sophokles-antigone-alles-pathos-alles-drama (Letzter Zugriff am 07.12.2016)
- Fischer-Lichte, Erika: Geschichte des Dramas. Epochen der Identität auf dem Theater von der Antike bis zur Gegenwart. Bd. 1: Von der Antike bis zur deutschen Klassik. Tübingen: Francke UTB 1990
- Flashar, Hellmut: Inszenierung der Antike. Das griechische Drama auf der Bühne. 2. Aufl. München: Beck 2009
- Föllinger, Sabine: Genosdependenzen. Studien zur Arbeit am Mythos bei Aischylos. Hypomnemata 148. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2003

- Funke, Peter: Die griechische Staatenwelt in klassischer Zeit. In: Gehrke, Hans-Joachim; Schneider, Helmuth (Hg.): Geschichte der Antike. 3. Aufl. Stuttgart, Weimar: Metzler 2010, S. 59-143
- Gehrke, Hans-Joachim; Schneider, Helmuth (Hg.): Geschichte der Antike. 3. Aufl. Stuttgart, Weimar: Metzler 2010
- Geisenhanslücke, Achim: Sophokles, Antigone: Interpretation. Interpretationen, Bd. 92. München: Oldenbourg 1999
- Gerhäuser, Max Ferdinand: Untersuchungen über die Spielmöglichkeiten in griechischen Theatern. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1964
- Gindelstrasser, Theresa Luise: Bilder vom Weh- und Wurmsein. Nachtkritik.de 31.05.2015. Online:
http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=11046:antigone-im-wiener-burgtheater-bebildert-jette-steckel-das-allmaechtig-maechtige-und-joachim-meyerhoff-zieht-sich-an&catid=80:burgtheater-wien&Itemid=100190
(Letzter Zugriff am 15.12.2016)
- Gindelstrasser, Theresa Luise: Aus dem Kreuz gefallen. Nachtkritik.de 28.03.2015. Online:
http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=10742:die-schutzbefohlenen-michael-thalheimer-inszeniert-die-oesterreichische-erstauffuehrung-des-fluechtlings-stuecks-von-elfriede-jelinek-am-burgtheater-wien-mit-zeigefinger&catid=80:burgtheater-wien&Itemid=100190 (Letzter Zugriff am 23.12.2016)
- Gogos, Savas: Das Dionysostheater von Athen. Architektonische Gestalt und Funktion. Wien: Phoibos 2008
- Greisenegger, Wolfgang: Es wechselt Paradieseshelle mit tiefer schauervoller Nacht. In: Greisenegger, Wolfgang; Krzeszowiak, Tadeusz (Hg.): schein werfen. Theater Licht Technik. Österreichisches Theatrumuseum. Wien: Brandstätter 2008, S. 8-41
- Greisenegger, Wolfgang; Krzeszowiak, Tadeusz (Hg.): schein werfen. Theater Licht Technik. Österreichisches Theatrumuseum. Wien: Brandstätter 2008

- Hagemann, Simon: Performing Lampedusa – Über europäische Grenz- und Migrationspolitik in Elfriede Jelineks „Die Schutzbefohlenen“, Hans-Werner Kroesingers „FRONTex security“ und BBMs „Po.W.E.R“. In: Germanica, 56/2015, S. 125-140
- Haider-Pregler, Hilde: Tragödie im Scheinwerferlicht. wienerzeitung.at 01.06.2015. Online: http://www.wienerzeitung.at/nachrichten/kultur/buehne/754973_Tragoedie-im-Scheinwerferlicht.html (Letzter Zugriff am 22.12.2016)
- Homer: Ilias & Odyssee. Altgriechisch und Deutsch, übersetzt von Johann Heinrich Voß. Frankfurt am Main: Zweitausendeins 2008
- Huber-Lang, Wolfgang & Steckel, Jette: Gott und Gottlosigkeit. Jette Steckel inszeniert „Antigone“. Interview. APAOnlineticker/Tiroler Tageszeitung 26.05.2015. Online: <http://www.tt.com/home/10065662-91/gott-und-gottlosigkeit-jette-steckel-inszeniert-antigone.csp> (Letzter Zugriff am 22.12.2016)
- Janke, Pia (Hg.): Jelinek-Handbuch. Stuttgart: Metzler 2013
- Jelinek, Elfriede: Die Schutzbefohlenen. 2013a. Online: www.elfriedejelinek.com (Letzter Zugriff am 21.12.2016)
- Jelinek, Elfriede: Textflächen. 2013b. Online: www.elfriedejelinek.com (Letzter Zugriff am 21.12.2016)
- Jelinek, Elfriede: Anmerkung zum Sekundärdrama. 2010. Online: <http://www.elfriedejelinek.com/fsekundaer.htm> (Letzter Zugriff am 23.12.2016)
- Kaufmann, Walter: Tragödie und Philosophie. Tübingen: J.C.B. Mohr 1980
- Keller, Max: Faszination Licht. München: Prestel 2010
- Konecny, Günther: Ausstellung „schein werfen. Theater Licht Technik.“ In: Prospect 3/2008, S. 36-38
- Krzeszowiak, Tadeusz: Bühnenlicht von heute. Ausgewählte Aspekte. In: Greisenegger, Wolfgang; Krzeszowiak, Tadeusz (Hg.): schein werfen. Theater Licht Technik. Österreichisches Theatermuseum. Wien: Brandstätter 2008a, S. 42-81

- Krzeszowiak, Tadeusz: Licht am Theater. Von der Antike bis gestern. In: Greisenegger, Wolfgang; Krzeszowiak, Tadeusz (Hg.): *schein werfen. Theater Licht Technik*. Österreichisches Theatermuseum. Wien: Brandstätter 2008b, S. 10-41
- Kytzler, Bernhard; Latacz, Joachim & Sallmann, Klaus: *Kleine Enzyklopädie der antiken Autoren*. Frankfurt am Main und Leipzig: Insel 1996
- Lefèvre, Eckard: *Die Unfähigkeit, sich zu erkennen. Sophokles Tragödien*. Leiden: Brill 2001
- Lehmann, Marie-Luise: *Lichtdesign. Handbuch der Bühnenbeleuchtung in Deutschland und den USA*. Berlin: Reimer 2002
- Lehmann, Hans-Thies: *Tragödie und dramatisches Theater*. Berlin: Alexander Verlag 2014
- Leis, Mario & Hönsch, Nancy: *Sophokles Antigone. Text und Kontext. Übersetzung von Kurt Steinmann*. Stuttgart: Reclam 2016
- Lücke, Bärbel: Aischylos, Aufklärung und Asylproteste in Österreich (und anderswo). Zu Elfriede Jelineks Stück *Die Schutzbefohlenen*. In: *Textem-Texte und Rezensionen*. <http://www.textem.de/index.php?id=2519> (Letzter Zugriff am 17.11.2015)
- Mader, Barbara: Antigone ist's wurscht, was Onkel Kreon sagt: Das gibt Drama, Baby! *kurier.at* 01.06.2015. Online: <https://kurier.at/kultur/antigone-ists-wurscht-was-onkel-kreon-sagt-das-gibt-drama-baby/133.857.550> (Letzter Zugriff am 22.12.2016)
- Mayer, Norbert: Burgtheater: Antigone auf dem Todestrip. *Die Presse* 01.06.2015. Online: http://diepresse.com/home/kultur/news/4744606/Burgtheater_Antigone-auf-dem-Todestrip (Letzter Zugriff am 07.12.2016)
- Mayer, Norbert: Burgtheater: Die verzweifelte Klage der Schutzbefohlenen. *Die Presse* 29.03.2015. Online: http://diepresse.com/home/kultur/news/4696637/Burgtheater_Die-verzweifelte-Klage-der-Schutzbefohlenen (Letzter Zugriff am 22.12.2016)
- Melchinger, Siegfried: *Das Theater der Tragödie. Aischylos, Sophokles, Euripides auf der Bühne ihrer Zeit*. München: dtv 1990

- Mickisch, Heinz: Basiswissen Antike. Stuttgart: Reclam 2006
- Möbius, Thomas: Sophokles Antigone. Königs Erläuterungen Bd. 41. Hollfeld: Bange, 3. Aufl. 2014
- Müller, Carl Werner: Nachlese. Kleine Schriften 2. Beiträge zur Altertumskunde, Band 267. Berlin, New York: de Gruyter 2009
- Müller, Ulrich: Apollinisch. In: Burdorf, Dieter; Fasbender, Christoph; Moenninghoff, Burkhard (Hg.): Metzler Lexikon Literatur. Stuttgart, Weimar: Metzler, 3. Aufl. 2007
- Nietzsche Friedrich: Die Geburt der Tragödie. Oder: Griechenthum und Pessimismus (1871). Stuttgart: Reclam 1993
- Österreichischer Theaterverband (Hg.): Burgtheater 1776-1976. Aufführungen und Besetzung von 200 Jahren. Wien: Überreuter 1976
- Pohl, Roland: Antigones Besuch im Lampenladen. derstandard.at 01.06.2015. Online: <http://derstandard.at/2000016738280/Antigones-Besuch-im-Lampenladen> (Letzter Zugriff am 30.11.2016)
- Rancière, Jacques: Aisthesis. Wien: Passagen 2013
- Roßbach, Nikola: Nachwort. Zur Geschichte des Ödipus-Mythos. Zur Textauswahl. In: Nikola Roßbach (Hg.): Mythos Ödipus. Texte von Homer bis Pasolini. Leipzig: Reclam 2005, S. 163-170
- Sander, Margarete: Textherstellungsverfahren bei Elfriede Jelinek. Das Beispiel Totenauerg: Königshausen & Neumann 1996
- Schmitt, Arbogast: Wesenszüge der griechischen Tragödie. Schicksal, Schuld, Tragik. In: Flashar, Hellmut (Hg.): Tragödie. Idee und Transformation. Colloquium Rauricum, Bd. 5. Stuttgart, Leipzig: Teubner 1997, S. 5-49
- Seidensticker, Bernd: Das antike Theater. München: Beck 2010
- Stein, Peter & Raddatz, Frank M.: Glücksmaschine Theater. Von der Kostbarkeit der Kunst, vom Tragischen und vom Prinzip Trotzdem. In: Lettre International 94, Herbst/2011, S. 66. Online: https://www.lettre.de/beitrag/stein-peter_gl%C3%BCcksmaschine-theater (Letzter Zugriff am 30.11.2016)

Stern, Ernst: Dialog. Berlin: Hentschel 1983

Tartarotti, Guido: Lass mich beweinen. Formschoene Frage nach dem Erbarmen. Kurier: 29.03.2015. Online: <https://kurier.at/kultur/die-schutzbefohlenen-lass-mich-beweinen-formschoene-frage-nach-dem-erbarmen/122.115.145> (Letzter Zugriff am 22.12.2016)

Thalheimer, Michael & Mayer, Norbert: Thalheimer: „Die Bühne ist kein Zoo“. Die Presse.at 21.03.2015. Online: http://diepresse.com/home/kultur/news/4690954/Thalheimer_Die-Buehne-ist-kein-Zoo (Letzter Zugriff am 12.12.2016)

Thalia-Theater.de: Die Schutzbefohlenen. 2013. Online: https://www.thalia-theater.de/h/archiv_35_de.php?play=967 (Letzter Zugriff am 22.12.2016)

Thukydides: Der Peloponnesische Krieg. Übersetzt und herausgegeben von Helmuth Vretska und Werner Rinner. Stuttgart: Reclam 2000

Villiger Heilig, Barbara: Fromm oder Frech. Antigone im Burgtheater. Neue Zürcher Zeitung 01.06.2015. Online: <https://www.nzz.ch/feuilleton/fromm-oder-frech-1.18553125> (Letzter Zugriff am 12.12.2016)

Vogel, Juliane: Intertextualität. In: Pia Janke (Hg.): Jelinek-Handbuch. Stuttgart: J. B. Metzler, 2013, S. 47-55

Wagner, Manfred: Vom Wesen des Lichts im Theater. In: Keller, Max: Faszination Licht. München: Prestel 2010, S. 287-288

Wahl, Christine: Portät: Michael Thalheimer. Goethe Institut 2013. Online: <http://www.goethe.de/kue/the/reg/reg/sz/tha/deindex.htm> (Letzter Zugriff am 22.12.2016)

Zimmermann, Bernhard: Die attische Tragödie. In: Zimmermann, Berhnhard (Hg.): Handbuch der griechischen Literatur der Antike, Band 1: Die Literatur der archaischen und klassischen Zeit. München: Beck 2011, S. 484–610

D. Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Ismene (Mavie Hörbiger, links mit hellblondem Haar) und Antigone (Aenne Schwarz) beraten über das Bestattungsverbot.....	36
Abbildung 2: Antigone (Aenne Schwarz) wirft Erde auf den leblosen Körper ihres Bruders	36
Abbildung 3: Laios setzt seinen Sohn Ödipus aus und verletzt vorher noch seinen Fuß.....	37
Abbildung 4: Ödipus erschlägt unterwegs einen Mann auf einem Wagen, der ihn attackiert hat, nicht wissend, dass dieser sein Vater Laios ist.....	38
Abbildung 5: Kreon (Joachim Meyerhoff) erklärt sich zum legitimen Herrscher.....	39
Abbildung 6 (a & b): Kreon (Joachim Meyerhoff) wendet sich an das Volk von Theben und formuliert seine Regierungsgrundsätze.....	39
Abbildung 7: Kreon (Joachim Meyerhoff) befiehlt dem Boten (Philipp Hauß), herauszufinden, wer Polyneikes bestattet hat.....	40
Abbildung 8: Der Chor als Rat der Ältesten kommt aus dem Palast und verteilt sich dann im Publikum, um die Einheit mit dem Volk zu symbolisieren. Der bestattete Polyneikes ist im Hintergrund noch erkennbar	41
Abbildung 9: Der Bote (Philipp Hauß) führt Antigone (Aenne Schwarz) zu Kreon (Joachim Meyerhoff).....	42
Abbildung 10 (a & b): Streitgespräch zwischen Kreon (Joachim Meyerhoff) und Antigone (Aenne Schwarz)	43
Abbildung 11: Kreon (Joachim Meyerhoff) verdächtigt Ismene (Mavie Hörbiger) der Unterstützung Antigones.....	44
Abbildung 12: Kreon (Joachim Meyerhoff) lässt Antigone (Aenne Schwarz) und Ismene (Mavie Hörbiger) abführen, er verurteilt Antigone zum Tod.....	44
Abbildung 13: Der Chorführer (Oliver Masucci) erkennt Kreon (Joachim Meyerhoff) als Herrscher an, bekräftigt aber die Macht der Götter.....	45
Abbildung 14: Haimon (Mirco Kreibich) fordert Kreon (Joachim Meyerhoff) auf, die Meinung des Volkes zu hören	46
Abbildung 15: Der Konflikt eskaliert, Kreon (Joachim Meyerhoff) hält daran fest, seine Gesetze mit Gewalt durchzusetzen	47
Abbildung 16: Klagelied der Antigone (Aenne Schwarz)	49

Abbildung 17 (a und b): Alleine gelassen von den Göttern, deren Gebote sie befolgte, verübt Antigone (Aenne Schwarz) Selbstmord.....	49
Abbildung 18: Teiresias (Martin Schwab) tritt aus dem finsternen Hintergrund hervor	51
Abbildung 19: Teiresias (Martin Schwab) geht auf Kreon (Joachim Meyerhoff) zu, der zunächst noch an seiner Meinung festhält	51
Abbildung 20: Kreon (Joachim Meyerhoff) wird doch noch (zu spät) zum Umdenken gebracht.....	52
Abbildung 21: Kreon (Joachim Meyerhoff) mit dem Chor	53
Abbildung 22: Die Flüchtlinge, welche die Fahrt über das Meer überlebt haben, rappeln sich aus dem Wasser auf, das Kreuz als Symbol für Asyl noch rötlich-gelb als schwacher Hoffnungsschimmer	72
Abbildung 23: Das Kreuz etwas heller, die Hoffnung steigt	72
Abbildung 24: Die Schutzbefohlenen sprechen im Chor: „Wir leben, ...“	73
Abbildung 25: Kreuz gleißend hell-weiß, die Hoffnung auf Asyl ist groß.....	74
Abbildung 26: Die Schutzbefohlenen beklagen ihre unsichere Situation.....	75
Abbildung 27: Kreuz weiter hell-weiß, die Hoffnung auf Asyl besteht noch	76
Abbildung 28: Die Hoffnung schwindet	77
Abbildung 29: Monolog, abgenommene Plastikkopfbedeckung	78
Abbildung 30: Unmut und Verzweiflung steht im Raum	78
Abbildung 31: Flüchtling beklagt, dass Prominente (wie z. B. Anna Netrebko) privilegiert sind. Das Kreuz nur mehr blass sichtbar	80
Abbildung 32: Opernsängerin singt Lascia ch'io pianga.....	81
Abbildung 33: Die Schutzbefohlenen schreien auf gegen die Ungerechtigkeit.	82
Abbildung 34: Das Kreuz ist erloschen. Es herrscht Fassungslosigkeit.	83
Abbildung 35: Die Wirklichkeit ist in der Finsternis, nur Spiegelbilder im Wasser sind noch sichtbar.....	84
Abbildung 36: Nun sind auch die Spiegelbilder "untergegangen".	85
Abbildung 37: Es scheint keinen Ausweg mehr zu geben.	85

Abbildung 38: Das Kreuz erscheint schwarz, die Schutzbefohlenen verstummen in Trostlosigkeit.....	86
--	----

E. Anhang

E 1 *Antigone* Besetzung am Wiener Burgtheater

Antigone Besetzung vom 7.2.2016:

Antigone: Aenne Schwarz

Ismene: Mavie Hörbiger

Kreon: Joachim Meyerhoff

Haimon: Mirco Kreibich

Teiresias: Martin Schwab

Bote: Philipp Hauß

Leichnam des Polyneikes: Sebastian Jung/Tobias Margiol/Bernhard Mendel¹⁶³

Junge (Ödipus als Kind): Tobias Wimmer/Arthur Klestil/Jacob Ogonowski¹⁶⁴

Chorführer: Bernd Birkhahn

Chor:

Sophie-Christine Behnke, Bernd Birkhahn, Aaron Friesz, Hans-Dieter Knebel,

Maria Magdalena Mund, Robert Reinagl, Rebekka Reinholz, Marie-Luise Stockinger

Chorsänger:

Stefan Adamski, Anna Anderluh, Karin Bachner-Ravelhofer, Boglárka Bábiczki,

Cho Da-young, Kiril Chobanov, Stefan Drnek, Maria Eckert, Michael Feigl,

Hans-Jörg Gaugelhofer, Claudia Haber, Helmut Höllriegl, Christian Klmykiw,

Arthur Koncar, Andreja Krt, Patrick Kühn, Nicole Lubinger, Peter Lukan

Marie-Christiane Nishimwe, Andreas Salzbrunn, Elisabeth Sturm, Gerhard Sulz,

Joachim Unger, Thekla Wagner, Michael Weiland, Andreas Werner

¹⁶³ Die drei Darsteller für den toten Polyneikes werden alphabetisch geführt, Unterschiede in der Darstellung werden nicht beachtet, die Lichtgestaltung ist für alle drei gleich.

¹⁶⁴ Für die drei Jungen, die Ödipus als Kind darstellen, gilt dasselbe.

E 2 *Die Schutzbefohlenen* Besetzung am Wiener Burgtheater

Besetzung vom 28.3.2015:

Jasna Fritzi Bauer

Sarah Victoria Frick

Alexandra Henkel

Christiane von Poelnitz

Stefanie Reinsperger

Catrin Striebeck

Adina Vetter

Lucas Gregorowicz

Tino Hillebrand

Daniel Jesch

Marcus Kiepe

André Meyer

Tilo Nest

Thomas Reisinger

Daniel Sträßer

Stefan Wieland

Sängerinnen:

Marelize Gerber/Ghazal Kazemi/Anna Manske/Monika Schwabegger

E 3 Leonard Cohen – The Future

Prolog der *Antigone* – Inszenierung am Wiener Burgtheater von Jette Steckel,

Text des Titel-Liedes aus dem Album *The Future* von Leonard Cohen 1992¹⁶⁵

(Textzeilen im Original, die bei dieser Antigone-Aufführung nicht gesungen werden in kursiv):

Give me back my broken night
My mirrored room, my secret life
It's lonely here
There's no one left to torture

Give me absolute control
Over every living soul
And lie beside me, baby
That's an order !

Give me crack and anal sex
Take the only tree that's left
And stuff it up the hole
In your culture

Give me back the Berlin wall
Give me Stalin and St. Paul
I've seen the future, brother
It is murder

Things are going to slide, slide in all directions
Won't be nothing
Nothing you can measure anymore
The blizzard, the blizzard of the world
Has crossed the threshold and it has overturned
The order of the soul

¹⁶⁵ <http://www.azlyrics.com/lyrics/leonardcohen/thefuture.html> (Letzter Zugriff am 22.12.2016).

When they said repent repent
I wonder what they meant
When they said repent repent
I wonder what they meant

You don't know me from the wind
You never will, you never did
I'm the little Jew
Who wrote the Bible

I've seen the nations rise and fall
I've heard their stories, heard them all
But love's the only engine of survival

Your servant here, he has been told
To say it clear, to say it cold
It's over, it ain't going any further

And now the wheels of heaven stop
You feel the devil's riding crop
Get ready for the future:
It is murder

Things are going to slide, slide in all directions
Won't be nothing
Nothing you can measure anymore
The blizzard, the blizzard of the world
Has crossed the threshold and it has overturned
The order of the soul

When they said repent repent
I wonder what they meant
When they said repent repent

*I wonder what they meant
When they said repent repent
I wonder what they meant*

There'll be the breaking of the ancient western code
Your private life will suddenly explode
There'll be phantoms
There'll be fires on the road
And the white man dancing

You'll see a woman hanging upside down
Her features covered by her fallen gown
And all the lousy little poets coming round
Tryin' to sound like Charlie Manson
And the white man dancin'

Give me back the Berlin wall
Give me Stalin and St. Paul
Give me Christ
Or give me Hiroshima

Destroy another fetus now
We don't like children anyhow
I've seen the future, baby
It is murder

*Things are going to slide, slide in all directions
Won't be nothing
Nothing you can measure anymore
The blizzard, the blizzard of the world
Has crossed the threshold and it has overturned
The order of the soul*

When they said repent repent

*I wonder what they meant
When they said repent repent
I wonder what they meant
When they said repent repent
I wonder what they meant
When they said repent repent*

E4 Lebenslauf

Name: Sandra Hochwarter, BA

Geburtsdatum: 24.02.1988, in Wien

Staatsbürgerschaft: Österreich

Ausbildung:

Seit 2014 Masterstudium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft, Universität Wien

2008-2013 Studium der Bildungswissenschaften an der Universität Wien, mit Wahlfachschwerpunkt Theater-, Film- und Medienwissenschaften und Medienpädagogik Abschluss mit dem Bachelor of Arts.

2007-2008 Jus - Studium, Universität Wien

Volksschule und Gymnasium in Wien, Matura 06/2007

Weiterbildung/Zusatzqualifikation:

Bfi-Diplomlehrgang-Zertifikat (8.10.-13.11.2014) Eventmanagement - Organisation, Konzeption und Technik

Moderatorenausbildung - in der Sprecher Akademie:

Zertifikat im Rahmen der Radio Sommer Akademie 13.07.-21.07.2013 in Deutschlandsberg

Modul 1: Sprechtechnik

Modul 2: Phonetik - Sprechmelodie

Modul 3: Technik Audioschnitt

Modul 6: Beitragsgestaltung/LIVE Moderation (auf NJOY Radio 88,2fm)

und in Wien:

Modul 4: Eventmoderation (Ihr Auftritt auf wirtschaftlichen Bühnen)

Modul 5: Atem & Stimme

TIS (Themen Intensivkurs): Telefonschleife, E-learning, Werbung

Diverse Auslandsaufenthalte in Kombination mit Spracherwerb:

- England: Torquay, Cambridge
- Frankreich: Antibes, La Réunion
- Polen: Warschau

Berufserfahrung:

seit 2011 geringfügige Anstellung in der Ordination bei Dr. Gerhard Hochwarter
(Facharzt für Chirurgie)

Ehrenamtliche Tätigkeiten:

Volunteer bei Vienna Independent Shorts, 13th International Festival For Short Film,
Animation & Music Video in Vienna, Einsatzzeitraum: 25.05.-31.05.2016

Volunteer beim 60. Eurovision Song Contest in Wien, Einsatzzeitraum: 08.05. -
23.05.2015

Sprachkenntnisse:

Deutsch (Muttersprache), Polnisch (2. Muttersprache)

Englisch

Italienisch, Französisch (Maturaniveau)

