

Die Perser

Schauspiel

Die Perser
Von Aischylos.
Nach einer Übersetzung von Kurt Steinmann

2 Stunden ohne Pause

with English surtitles

Atossa – Katja Gaudard
Soldat/Bote/Xerxes – Julian Schneider
Soldat/Dareios – Edgar Eckert

Chor – Sascha Annina Bitterli*, Katharina Gieron*,
Lilly Hartmann*, Emma Madita Möschi*, Alina Maria Schmidli*

*Studierende der HKB

Regie – Sahar Rahimi
Bühne & Kostüm – Evi Bauer
Videodesign – Joscha Eckert
Lichtdesign – Vassilios Chassapakis
Musik & Sounddesign – Niklas Kraft
Chorleitung – Julia Kiesler
Dramaturgie – Kris Merken

Regieassistent & Abendspielleitung – Lea Röschmann
Bühnenbildassistent – Jana Furrer
Kostümassistent – Yasmin Attar
Inspizienz – David Böse
Soufflage – Agnes Matthis
Regiehospitant – Karla Marlene Florin
Übertitleinrichtung – Christoph Reinhardt (Panthea)
Übertitelsteuerung – Nora Maritz

Bühnenmeister*in – Roland Holzer
Beleuchtungsmeister – Vassilios Chassapakis
Ton – Christoph Stürchler, Ralf Holtmann
Video – Calvin Lubowski
Requisite und Pyrotechnik – Valentin Fischer,
Manfred Schmidt, Regina Schweitzer
Maske – Carmen Fahrner, Heike Strasdeit
Ankleidedienst – Adrienne Crettenand, Yannick Gasser,
Idil Mercan, Désirée Müller, Isabelle Schindler

Die Ausstattung wurde in den hauseigenen
Werkstätten hergestellt.

Technischer Direktor – Joachim Scholz
Technischer Leiter Schauspielhaus – Carsten Lipsius
Leitung der Beleuchtung – Roland Edrich
Leitung Tonabteilung – Robert Hermann, Stv. Jan Fitschen
Leitung Möbel/Tapezierer – Marc Schmitt
Leitung Requisite/Pyrotechnik – Mirjam Scheerer
Leitung Bühnenelektrik – Stefan Möller
Leitung Bühnenmaschinerie – Matthias Assfalg

Werkstätten-/Produktionsleitung – René Matern,
Oliver Sturm, Gregor Janson
Leitung Schreinerei – Markus Jeger, Stv. Martin Jeger
Leitung Schlosserei – Joel Schwob, Stv. Tobias Schwob
Leitung Malsaal – Oliver Gugger, Stv. Andreas Thiel
Leitung Bühnenbildatelier – Marion Menziger

Leitung Kostümabteilung – Karin Schmitz, Stv. Anna Huber
Gewandmeister Damen – Mirjam von Plehwe,
Stv. Gundula Hartwig, Antje Reichert
Gewandmeister Herren – Ralph Kudler, Stv. Eva-Maria Akeret
Kostümbearbeitung/Hüte – Rosina Plomaritis-Barth,
Liliana Ercolani
Kostümfundus – Murielle Véya, Olivia Lopez Diaz-Stöcklin
Leitung Maske – Elisabeth Dillinger-Schwarz



Dieser Content ist in deinem Land nicht
verfügbar, da er aufgrund einer
Regierungsanfrage entfernt wurde. **Learn**
more.
Das tut uns leid





Trauern als Widerstand

Von Sahar Rahimi

Mit dem Stück <Die Perser> verbindet mich eine langjährige Hassliebe. <Die Perser>, das klingt wie <Die Türken> oder <Die Albaner> oder besser gleich <Die Kanaken>. Allein der Titel hat mein Herz immer etwas schneller schlagen lassen. Und müsste es nicht sowieso, gerade jetzt und überhaupt <Die Perser:innen> heißen? Aber wie dem auch sei.

<Die Perser> also: widersprüchliche Gefühle kommen in mir auf. Ich fühle mich angesprochen, ertappt, bezeichnet, gesehen, merkwürdig gemeint. Es geht um mich und meine Geschichte, um die «Meinigen», meine Vorfahren. Es geht um meinen Schmerz.

Es geht um ein Unbehagen, um eine schwelende Angst, die mich vor allem in den letzten 6 Monaten nicht mehr loslässt. Seit mindestens Mitte September, seit dem Tod von Mahsa Amini, aber eigentlich schon viel länger, eigentlich schon seit 43 Jahren, kämpfen die Menschen im Iran gegen ihre zum Himmel schreiende Unterdrückung.

Es vergeht kein Tag ohne den Gedanken an das, was gerade im Iran passiert. Und um es mit den Worten des Chors aus Aischylos Stück zu sagen, mir wird «Unheil ahnend, verstört zu sehr tief im Inneren das Herz.»

Ich bin natürlich nur eine von vielen, die vor allem innerhalb, aber auch ausserhalb des Irans in der iranischen Diaspora kämpfen, bangen, fallen, wieder aufstehen und weiterkämpfen, trauern und klagen. Anders als in unserem Stück haben wir es im Iran nicht direkt mit einem Krieg zu tun, auch wenn viele Aktivist:innen es so bezeichnen. Wir haben es aber mit dem erbitterten Kampf einer Diktatur gegen seine eigene Bevölkerung zu tun.

Als ich vor ungefähr einem Jahr entschieden habe, an diesem Stück mit dem Untertitel «Eine Klage» zu arbeiten, war natürlich nicht klar, in welchen politischen Kontext es am Zeitpunkt seiner Premiere fallen würde. Kurt Steinmann, der Übersetzer der Reclamausgabe, schrieb in einem Brief an den Intendanten des Theater Basel, dass das Stück aktueller sei als zu der Zeit, in der es geschrieben wurde. Er verwies damit auf den Krieg in der Ukraine.

Durch die Ereignisse im Iran drängt sich der aktuelle Bezug noch stärker auf. Durs Grünbein, der «Die Perser» von Aischylos ebenfalls übersetzt hat, schreibt, das Stück sei «ein einziger Klageschrei». Auch hier tut sich eine Verbindung auf: Die Begräbnisse und Totenfeiern der Protestierenden, die in den letzten Monaten ermordet wurden, werden von den iranischen Autoritäten untersagt. Das Trauern ist also zu einem Akt des Widerstandes geworden. Es finden verbotene Begräbnisse statt, verbotene Trauerfeiern, die zu Tausenden besucht werden. Die Eltern und Angehörigen der auf der Strasse Ermordeten, der Hingerichteten, der zu Tode Gefolterten haben nichts mehr zu befürchten und betrauern ihre Toten, obwohl sie sich dabei selbst in grosse Gefahr begeben. Auch Fremde solidarisieren sich und besuchen die Trauerfeiern, auf denen es immer wieder zu Massenverhaftungen kommt. Trauer wird hier zu einem Akt des zivilen Ungehorsams.

Mir scheint, als gäbe es gar keine andere Möglichkeit, als einen Bezug zu den aktuellen Ereignissen in der Ukraine, im Iran und den Konflikten in anderen Teilen der Welt herzustellen. Auf der anderen Seite ist es vermessen zu glauben, dass wir mit einem Theaterstück die Gegenwart erfassen oder gar erklären können.

Über die ganz konkrete Situation im Iran können wir von hier aus, aus dem Westen, aus der Schweiz, aus dem sicheren und warmen Hort, in dem wir sitzen, nicht wirklich viel sagen. Wir können die Stimmen verstärken und wir können uns unsere eigene Perspektive ansehen. Wir stehen vielleicht eher da, wo Aischylos stand. Vielleicht beschreibt das unsere Perspektive besser.

Aischylos erzählt aus der Perspektive des Gewinners über die Erfahrung der Niederlage und den Verlust. Acht Jahre bevor er das Stück schreibt und aufführt, hat er selbst als Soldat in der von ihm beschriebenen Schlacht von Salamis 480 v. Chr. gegen die Perser gekämpft und dabei seinen eigenen Bruder verloren. Trotzdem schreibt über das Leid der Anderen. Ich habe mich schon oft gefragt und dafür immer noch keine zufriedenstellende Antwort gefunden: Warum hat er nicht über das eigene Leid geschrieben? Über das eigene Trauern? Hätte er das nicht plastischer, wirkungsvoller, eindringlicher beschreiben können?

Möglicherweise können wir uns selbst nur verstehen, indem wir uns im Anderen spiegeln, über die schlimmstmögliche Erfahrung nur dann sprechen, wenn sie uns nicht selbst betrifft.

Der Text von Aischylos ist zutiefst ambivalent: Oft heisst es, das Stück sei eine von Mitleid und Verständnis geprägte Tragödie. Aber haftet dieser Empathie nicht auch immer etwas Heuchlerisches an? Können wir möglicherweise nur mit

denen empathisch sein, die uns ähnlich sind? Ich denke natürlich an die krass unterschiedliche Behandlung der Geflüchteten aus der Ukraine gegenüber den Geflüchteten aus Syrien, Afghanistan oder afrikanischen Staaten. Andere Interpretationen vertreten die Auffassung, es handele sich bei der Beschreibung des Leids des Feindes einfach nur um eine versteckte oder sogar offene Schadenfreude, eine Exotisierung des Anderen, um eine Art rassistisch motivierte Völkerschau, ein Schaut-her-wie-sie-scheitern-in-ihrem-Grössenwahn, um eine Manifestation und Bestätigung der eigenen Grösse und Macht, um eine Selbstbeweihräucherung des eigenen politischen Systems: der Demokratie.

Entlang dieser Ambivalenz von Empathie und Schadenfreude mit dem Leid des Anderen frage ich mich: ist diese Kluft zwischen «uns» und den «Anderen», oder noch krasser den «Fremden» überwindbar? Können wir die Klage der Anderen überhaupt hören, können wir sie verstehen?







Arbeit am Chor

Gespräch mit Julia Kiesler

Kris Merken: Welche Funktion hat der Chor?

Julia Kiesler: Der Chor hat in der griechischen Tragödie v.a. die Funktion zu beraten, zu mahnen, zu kommentieren oder zu klagen. Er verallgemeinert das, was im Stück geschieht gegenüber dem Publikum, aber er ist keine handelnde Figur. In unserer Inszenierung ist das anders. Hier übernimmt der Chor eine aktive Rolle und kommt ins Handeln, indem er sich emanzipiert und ermächtigt. Ihm wohnt ein revolutionäres Potential inne. Den Chor des Ältestenrats, der bei Aischylos aus treuen, alten Männern besteht, wie Atossa sagt, bilden bei uns fünf Frauen, die als Stellvertreterinnen einer jungen Generation stehen und aufbegehren.

KM: Sahar nennt sie Insta-Girls. Wir machen genau das: Wir setzen sie als Repräsentantinnen der Bürger:innen ein, also als Figur, die unsere Haltung zum Geschehen auf der Bühne reflektiert. Wir als Zuschauer:innen werden ja die ganze Zeit als alte Perser angesprochen. Es gibt diesen Moment, an dem der Chor sich anmasst, für das Publikum zu sprechen. Dennoch funktioniert der Chor ja nicht nur wie eine handelnde Figur. Er ist auch so eine Art Wunscherfüllungsmaschine. Der Chor gibt immer

das, was der Protagonist gerade braucht, als Emotion und Haltung zurück. Die jungen Frauen im Chor sind im Grunde genommen das Phantasma des jeweiligen Protagonisten.

JK: Ja und insofern erfüllen sie auch eine Kommentarfunktion. Oder eben auch eine emotionale Funktion. Die Klage ist genau das.

KM: Kann man sagen, dass der Chor wie ein Emotionsverstärker funktioniert?

JK: Ja, er funktioniert quasi als «emotionaler Kommentator». Emotionen werden durch den Chor ausgedrückt und verstärkt. Ulrike Hass bezeichnet diese Funktion des Chors als «affektives Mitgehen» und den Chor als einen «Ort der Emotionen». Hierin ist die Klage zu verankern und auch das Pathos.

KM: Geht es da um den Ausdruck? Ist das Weinen des Chors Pathos?

JK: Das würde ich schon sagen. Es stellt sich immer die Frage, welchen Umgang man mit den Affekten findet, die einem solchen antiken Text eingeschrieben sind. Dem nachzugehen und dem Text zu vertrauen, fand ich interessant in Bezug auf diesen Chor. Das Pathos äussert sich auf Stückeebene beispielsweise in der Klage oder auch in der Vorhersehung, in der Vorahnung der Katastrophe, gleich zu Beginn des Stücks am Ende des Parodos, der ja in einer regelrechten Panik-attacke endet. Und ich glaube, das Pathos drückt sich auch in der Länge der Texte aus, in der Wiederholung.

KM: Das Interessante an dem Stück ist, dass mit dem Botenbericht die Spannung, die am Anfang aufgebaut

wird, relativ schnell aufgelöst wird. Die Perser warten auf eine Nachricht. Der Bote tritt auf und bestätigt die schlimmsten Befürchtungen. Das Stück scheint erst dann richtig loszugehen. Es ist eine einzige Wiederholung von Klage. Wie bist Du mit den Klagelauten umgegangen?

JK: Ich selbst hatte bisher keine Erfahrungen im Umgang mit griechischen Klagelauten auf der Bühne und ich habe auch noch keine Inszenierung gesehen, die damit gearbeitet hat. Ich kenne eine Videoaufzeichnung der «Orestie» von Peter Stein, in der die Klagelaute auf eine ganz berührende und eindringliche Art und Weise benutzt wurden. Wir haben einen anderen Weg gefunden, der sich viel stärker an persischen Klageritualen orientiert, die Sahar ins Spiel brachte.

KM: Der Chor steht ja in Verbindung mit der Idee des Dionysischen, mit dem Exzess

JK: Genau, die Entstehung des Chors im Theater ist eng mit den Dionysien verbunden, mit den grossen Frühlingsfesten zu Ehren des Fruchtbarkeitsgottes Dionysos. Man versammelte sich, um tage- und nächtelang zu singen und zu tanzen. Zu diesen Festen wurden «Dithyramben» angestimmt. Das waren rhythmische Gesänge, Lobgesänge auf den Gott Dionysos. Nach den Aussagen von Aristoteles entwickelte sich aus diesen Gesängen bzw. aus dieser Dithyramben-Dichtung die griechische Tragödie. Wir greifen den Rhythmus und das Rituelle am Ende im Schlusschor, im Exodus auf. Der Chor verweist hier auf seine Ursprünge und gleichzeitig auf den Beginn von etwas Neuem?

KM: Wenn ich vom Exzess des Chors spreche, denke ich vor allem an diese Gewaltszene. Ich muss dabei immer auch an «Die Bakchen» von Euripides denken. Dort

kommen die Mänaden im Gefolge von Dionysos, weil Pentheus, ein Despot, den Gottesdienst verweigert. Deshalb zerreißen ihn die Mänaden. Die Gewalt wird in diesem Stück relativ explizit dargestellt. Das passiert bei uns auch auf diesem Schlachtfeld.

JK: Innerhalb der Gewaltszene, die du ansprichst, wird der Chor für mich zu einer Art Projektionsfläche für den Umgang des Westens mit dem Leid und der Gewalt, die uns umgibt. Ich schaue fünf jungen Frauen dabei zu, wie sie zwei sterbende Soldaten filmen, zerreißen, sich an ihnen vergehen. Und ich werde zurückgeworfen auf meine eigene Haltung zu den aktuellen Ereignissen.

KM: Der Chor verwandelt sich ständig. Aber er hat auch die Kraft uns zu verwandeln.

JK: Im Theater der Gegenwart funktioniert der Chor oft als Vergrößerungsmittel. Der Chor hat eine transformative Kraft. Durch seine Stimmkraft bzw. Vielstimmigkeit kann er eine andere Verbindung zum Publikum herstellen als ein Einzelner. Das ist etwas, das der Chor schaffen kann. Und dadurch können wir mitleiden, mitempfinden, mitgehen.









Das Leiden anderer betrachten

Von Susan Sontag

Gibt es ein Mittel gegen die so nachhaltig verführerische Wirkung, die vom Krieg ausgeht? Und kann es sein, dass diese Frage von einer Frau eher gestellt wird als von einem Mann? (Wahrscheinlich ja.) Kann man durch ein Bild (oder eine Gruppe von Bildern) dazu gebracht werden, sich aktiv gegen den Krieg einzusetzen?

Unter den für sich stehenden Antikriegsbildern scheint mir das riesige Foto von Jeff Wall aus dem Jahre 1992 – *Dead Troops Talk (A Vision After an Ambush of a Red Army Patrol near Moqor; Afghanistan, Winter 1986)* – in seiner Nachdenklichkeit und Eindringlichkeit exemplarisch. Dieses Bild ist das Gegenteil von einem Dokument. Es zeigt Gestalten in einer Landschaft – einem zerschossenen Abhang – die im Atelier des Künstlers aufgebaut wurde. Der Kanadier Wall ist nie in Afghanistan gewesen. Der Hintergrund ist ein frei erfundenes Ereignis aus einem verbissen geführten Krieg, über den in den Medien viel berichtet wurde. Wall nahm sich vor, die Schrecken des Krieges (er selbst verweist auf die Anregung durch Goya) so zu imaginieren, wie die Historienmaler des 19. Jahrhunderts und andere Formen historischer Spektakel dies taten, die im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert, kurz vor Erfindung der Fotokamera, aufkamen und die Vergangenheit, vor allem die unmittelbare Vergangenheit,

auf verblüffende und verstörende Weise real machten – tableaux vivants. Arrangements mit Wachfiguren, Dioramen und Panoramen.

Die Gestalten in Walls visionärer Fotoarbeit sind <realistisch>, aber das Bild selbst ist dies natürlich nicht. Tote Soldaten sprechen nicht. Hier tun sie es.

Dreizehn russische Soldaten in dicken Winteruniformen und hohen Stiefeln sind hier auf einem zerwühlten, mit Blutlachen übersäten Abhang zwischen Geröll und Kriegsabfall verteilt: Granathülsen, verbogenes Blech, ein Stiefel, in dem noch der untere Teil eines Beins steckt. Die Szene wirkt wie eine Neuauflage des Schlussteils von Abel Gance Film <J'accuse>, als sich die toten Soldaten des Ersten Weltkriegs aus ihren Gräbern erheben - aber diese russischen Wehrpflichtigen, die in diesem törichten Kolonialkrieg der Sowjetunion abgeschlachtet wurden, sind nie begraben gewesen. Einige tragen noch ihre Helme. Aus dem Kopf der knienden, lebhaft sprechenden Figur schäumt rote Hirnmasse. Die Atmosphäre des Bildes ist herzlich, gesellig, brüderlich. Manche liegen zusammengekrümmt am Boden oder hocken, auf einen Ellbogen gestützt, da und plaudern, wobei ihre offenen Schädel und die verstümmelten Hände deutlich sichtbar sind. Einer der Männer beugt sich über einen anderen, der wie schlafend auf der Seite liegt – vielleicht will er ihn ermuntern, sich aufrecht hinzusetzen. Drei Männer vergnügen sich mit Schabernack: einer mit einer klaffenden Bauchwunde sitzt rittlings auf einem anderen, der auf dem Bauch liegt und einen dritten anlacht, der vor ihm kniet und einen Fetzen Fleisch vor seiner Nase baumeln lässt. Ein Soldat – mit Helm, ohne Beine – hat sich mit aufmerksamem Lächeln nach einem etwas entfernt hockenden Kameraden umgewandt. Unterhalb von ihm liegen zwei Männer, die von der Auferstehung anscheinend nichts mitbekommen haben – sie liegen auf dem Rücken, und die blutverschmierten Köpfe hängen nach unten. [...] Wenn man sich in dieses Bild mit seiner massiven Anklage versenkt, könnte

man auf den Gedanken kommen, dass sich die Soldaten uns zuwenden und zu uns sprechen könnten. Aber nein, kein einziger blickt aus dem Bild heraus. Protest droht hier nicht. Sie rufen uns nicht zu, der Scheusslichkeit, die der Krieg ist, ein Ende zu machen. Sie sind nicht ins Leben zurückgekehrt, um weiterzutaumeln und diejenigen anzuprangern, die den Krieg begonnen haben, jene, von denen sie losgeschickt wurden, um zu töten und sich töten zu lassen.

Diese Toten interessieren sich nicht im geringsten für die Lebenden: nicht für diejenigen, die ihnen ihr Leben nahmen; nicht für die Berichterstatter – und nicht für uns. Warum sollten sie unseren Blick suchen? Was hätten sie uns zu sagen? «Wir» – zu diesem «Wir» gehört jeder, der nie etwas von dem erlebt hat, was sie durchgemacht haben – verstehen sie nicht. Wir begreifen nicht. Wir können uns einfach nicht vorstellen, wie das war. Wir können uns nicht vorstellen, wie furchtbar, wie erschreckend der Krieg ist; und wie normal er wird. Können nicht verstehen und können uns nicht vorstellen. Jeder Soldat, jeder Journalist, jeder Mitarbeiter einer Hilfsorganisation, jeder unabhängige Beobachter, der eine Zeit unter Beschuss verbracht hat und das Glück hatte, dem Tod zu entkommen, der andere in seiner Nähe ereilte, denkt so und lässt sich nicht davon abbringen. Und sie haben recht.





Ich habe nicht die Nebenrolle gehabt.

Ich habe gelernt,
dass es für Mama
keine Rolle spielt.

Manchmal klappt's. Manchmal lernt man.
Wir versichern deinen Tatendrang.



 **baloise**

Impressum

Herausgeber
Theater Basel
Postfach
CH-4010 Basel

Spielzeit 22/23

Intendant: Benedikt von Peter
Schauspieldirektion:
Anja Dirks, Antú Romero Nunes,
Jörg Pohl, Inga Schonlau

Textnachweise: Susan Sontag,
Das Leiden anderer betrachten,
Fischer Taschenbuch Verlag 2005;
Alle anderen Texte sind Originalbeiträge
für dieses Programmheft.
Photos: Eike Walkenhorst
Graphik: Claudiabasel

Druck: Gremper AG
Gedruckt in der Schweiz.

Diese Drucksache ist nachhaltig
und klimaneutral produziert
nach den Richtlinien von FSC
und Climate-Partner.



© 2023 Theater Basel

Die bz – Zeitung für
die Region Basel
ist Medienpartnerin
des Theater Basel.

THEATER-BASEL.CH

Für Jina, Nika und Sarina